



Significação

Revista de Cultura Audiovisual

primavera – verão 2010

34

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
primavera – verão 2010

34

Significação é uma revista acadêmica que, do número 13 ao 30, fazia parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Site

<http://www3.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

ISSN 1516-4330

Comissão editorial

Arlindo Machado
Eduardo Peñuela Cañizal
Eduardo Victorio Morettin
Geraldo Carlos do Nascimento
Maria Dora Genis Mourão
Rosana de Lima Soares

Conselho científico

Eric Landowski
Esther Hamburger
Etienne Samain
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Henri Pierre A. de A. Gervaiseau
Ismail Norberto Xavier
Janete El Haouli
Jorge La Ferla
José Luiz Aidar Prado
José Manuel Pérez Tornero
Marcius Freire
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Michael Renov
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Philippe Dubois
Robert Stam
Rubens Luis R. Machado
Vicente Sánchez Biosca

Universidade de São Paulo

Reitor
João Grandino Rodas
Vice-Reitor
Hélio Nogueira da Cruz

Escola de Comunicações e Artes

Diretor
Mauro Wilton de Sousa
Vice-Diretora
Maria Dora Genis Mourão

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
Eduardo Victorio Morettin
Vice-Coordenador
Eduardo Vicente

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
primavera – verão 2010

34



Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - - n.1 (1974) – São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

Semestral

Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica

ISSN 1516-4330

1. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
 - II. Revista de Cultura Audiovisual.
-

CDD – 21.ed. – 302.2



Sumário

- // Apresentação
pág. 7
- //////////////////// Another Cinema
pág. 9 **Roger Crittenden**
- //////////////////// O pertencimento ao comum mediático:
a identidade em tempos de transição
pág. 31 **Mauro Wilton de Sousa**
- //////////////////// Pequeno inventário de narrativas midiáticas:
verdade e ficção em discursos audiovisuais
pág. 55 **Rosana de Lima Soares**
- //////////////////// As marcas da enunciação no cinema
pág. 75 **Egle Müller Spinelli**
- //////////////////// Arte participativo. El trabajo como (auto) representación
pág. 87 **Ana Amado**
- //////////////////// Falkenau: a vida póstuma dos arquivos
pág. 105 **Anita Leandro**
- //////////////////// La representación de heroínas en el tiempo narrado
y en el espacio construido del cine
pág. 123 **Anna Maria Balogh**
- //////////////////// Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e deslocar
pág. 141 **Sandra Fischer**
- //////////////////// A remissão histórica do figurino e a construção da idéia de Brasil:
a lógica do vestuário na obra de *Caramuru* de Guel Arraes
pág. 155 **Solange Wajnman**
- //////////////////// “O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”
pág. 173 **Entrevista com Jacques Aumont, por Lisandro Nogueira**



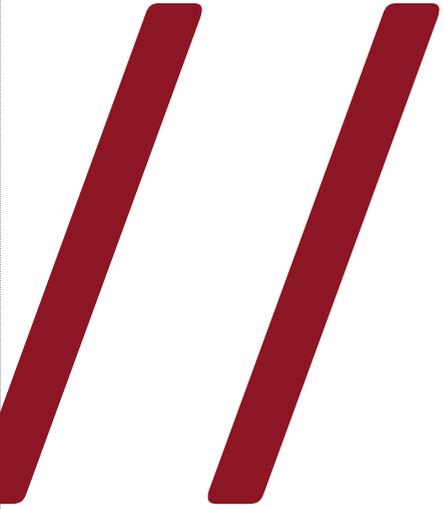


Apresentação

Em sua edição 34, *Significação – Revista de Cultura Audiovisual* apresenta um conjunto de nove artigos e uma entrevista, analisando diversos aspectos relacionados à cultura audiovisual contemporânea. As perspectivas do cinema para além das produções hegemônicas são tema do artigo de Roger Crittenden. Na sequência, a busca de identidades sociais expressa pelos meios de comunicação e a oscilação entre discursos referenciais e ficcionais presentes em narrativas audiovisuais são tema dos artigos de Mauro Wilton de Sousa e Rosana de Lima Soares, respectivamente. As marcas de enunciação no cinema, o trabalho como auto-representação e as imagens históricas sedimentadas em arquivos fílmicos e revistas atualmente são temas tratados nos textos de Egle Spinelli, Ana Amado e Anita Leandro. Três artigos trazem contribuições aos estudos de cinema e televisão: a análise de diferentes representações das heróínas de obras fílmicas e de séries televisuais, de Ana Maria Balogh; a dimensão poética das configurações imagéticas, no cinema, que delineiam o lugar do *deslugar no cotidiano*, de Sandra Fischer; e a remissão histórica do figurino na construção de uma identidade brasileira, de Solange Wajnman. Finalmente, a entrevista com Jacques Aumont, realizada por Lisandro Nogueira, revisita os principais conceitos e desdobramentos de sua obra. Na variedade de abordagens, objetos e autores, a revista espera contribuir, como tem feito ao longo das últimas décadas, para o debate e a consolidação do campo de estudos do cinema e do audiovisual.

Os Editores





Another Cinema¹

Roger Crittenden

National Film and Television School (NFTS)

Reino Unido

1. O artigo Another Cinema, de autoria de Roger Crittenden, montador e professor da National Film and Television School (NFTS) do Reino Unido, é a transcrição de sua palestra proferida na Cinemateca Brasileira no dia 22 de Novembro de 2010, a convite de Maria Dora G. Mourão, como parte da Mostra e Seminário: A Pós-Produção Criativa.



Abstract

It is necessary to confirm the place of film in the culture of each particular place and that filmmakers are only truly grounded if they make films in the spirit that emanates from their own traditions: not in imitation of second hand genres that have dominated our screens almost since cinema began. It means being passionate about your roots and inspired by all creative and artistic expression rather than only by other films. In this article I talk about this in relation to my own experience and in relation to some particular filmmakers who represent the variety of cinematic expression now available to us from around the world.

Key-words

cinema, culture, tradition, filmmakers, creativity

Resumo

É necessário reafirmar o lugar do cinema na cultura de cada lugar em particular e, além disso, que os realizadores apenas se tornam verdadeiramente enraizados em seus locais se eles fizerem filmes mantendo o espírito que emana de suas próprias tradições: não imitando gêneros de segunda mão que têm dominado as telas quase desde o início do cinema. Isso diz respeito a ser apaixonado em relação a suas raízes e inspirar-se em cada expressão criativa e artística em vez de inspirar-se apenas em outros filmes. Neste artigo, proponho debater tal questão em relação à minha própria experiência e em relação a alguns realizadores em particular, que representam a variedade da expressão cinematográfica agora disponível a nós ao redor do mundo.

Palavras-chave

cinema, cultura, tradição, realizadores, criatividade

Some years ago Victor Erice was a guest at the National Film Theatre in London. At the end of a discussion with Geoff Andrew in front of the audience he was asked what he thought about the future of cinema. He became extremely serious and said he was very pessimistic. He was especially pessimistic about small cinemas or the cinema in countries which had neither the means to maintain its own industry nor the control over its own distribution and exhibition that could guarantee that indigenous films would get enough screenings to justify the cost of making them.

It was an impassioned plea from a man who only has three features to his name. But if he never makes another film “The Spirit of the Beehive”, “The South” and “The Quince Tree Sun” will stand as an eloquent memorial to his name.

To lose even one national or regional cinema impoverishes us all and eventually will lead to a total homogenisation of the so-called product made deliberately to appeal to the lowest common denominator and peddling one view of the world – irrelevant to the way the vast majority live, breathe and dream. We must all do what we can to protect the threatened species of world cinema.

So this evening I want to take Victor Erice as my inspiration and talk about two things. Firstly I believe we have to confirm the place of film in the culture of each particular place and that filmmakers are only truly rooted if they make films in the spirit that emanates from their own tradition. Not in imitation of second hand genres that have dominated our screens almost since cinema began, since



the dominant form was borrowed from theatre. It means being passionate about your roots and inspired by *all* creative and artistic expression rather than only by other films.

Secondly I will talk about this in relation to my own experience and in relation to some filmmakers including those you have been able to view films by in the last couple of days

One thing most of us share in relation to cinema – at least my generation – is two revelations. Firstly the magic of films – usually moving in a continuum from heroes to identify with, to heroines or heroes to fantasise about. The second revelation is seeing one or more films that reveal a potential in the medium we had not suspected in the first flush of being swept away.

For me this second revelation happened at University. In particular there were two films; Ingmar Bergman’s “The Seventh Seal” and Akira Kurosawa’s “Rashomon”. Between them I realised that cinema could be about any agenda and that the form such films could take did not have to rely on linear narrative or one point of view. The idea for instance that a film could contain four versions of the same events as in “Rashomon” was itself enough to take my breath away.

These and other films contemporary with my college years made me believe that films were what I wanted to be involved in, despite the fact that I was studying sociology. After making a short film with some friends I managed to get a foothold in filmmaking but my own initiation into the work was very conventional and suddenly I seemed trapped in the efficient machine of mainstream filmmaking.

That was my experience until I worked as an editor with Ken Russell on several of his films. I am going to show you an extract from the most successful. It is called ‘A Song of Summer’ and deals with the last years in the life of the composer Frederic Delius when he was helped to continue composing by a young man from the North of England, Eric Fenby. The story is told from Fenby’s point of view who also helped to write the script. We join the film when Fenby has arrived at the home of Mr. and Mrs. Delius in the French countryside. Coincidentally they lived not far from the place where Renoir shot “Une partie de campagne”, that wonderful film which was actually put together by Renoir’s partner, Marguerite, whilst he was away in the USA during the Second World War.

There was nothing revolutionary about Song of Summer but it had a focus and energy, which fed right through the process and

touched me deeply as a young editor. Looking back I realise there was an analogy between Fenby trying to understand the desire of Delius to translate his thoughts into music and my own yearning to support the director's intention.

To be honest, Russell was as incapable of explaining what he wanted me to do as the editor as Delius was to explain the thoughts and ideas for music that had been gestating in his head for perhaps years. The encouraging thing for me was that, as the film shows, eventually Fenby managed to help Delius complete a considerable number of important compositions over the next three years.

Film and music are different languages – if you can call them languages –, but putting the right notes in the right order on manuscript paper involves an understanding not totally dissimilar to putting the right shots in the right order in cutting a film.

However it is possible when cutting to make an attempt, which in itself reveals what might be possible. Both film and music clearly have a strong dependence on rhythm. Both also derive their effect on a balance between sound and silence – or in film between action and stillness.

I remember showing the Delius film to the late great pianist, Edith Vogel, when I persuaded her to do a masterclass at the NFTS – one of my attempts to open the eyes and ears of students to the value of the other arts. She said she liked the film but said there was not enough silence – she was right, but I couldn't say how much I had struggled to create those moments of silence and stillness, which can resonate in the minds and hearts of any audience.

What would Edith now say if she saw the Bourne or Bond films or much of modern cinema, which mistake speed and fast cutting for meaning? Or perhaps it is more a cynical device to hide the emptiness of those films? I suspect Edith Vogel would have run screaming from the cinema – or more likely slipped quietly out to find refuge in a place of meditation.

But at the same time I was learning my craft as an editor, the French New Wave swept us all away and made another kind of cinema possible and visible. The mentor to those so-called auteurs was one very special man: André Bazin.

A brief comment on the “auteur theory”, a label which was invented by critics but has stuck ever since. When I researched and wrote the book on Truffaut's “La Nuit americaine” (Day for Night), I discovered something of the reality of the way he and his comrades worked.



The first discovery was very unusual. In the film, when Truffaut is rewriting a scene overnight, on the wall of his hotel room you can see what looks like a chart of the film.

For my research I visited the offices of Truffaut's company – Les Films du Carrosse – it was still maintained after his death by his former wife, Madeleine Morgenstern, and she gave me complete access to the archives. I was searching for any material that related to the film. Eventually on the very top of some high shelves I spied a length of rolled up paper. I fetched a ladder and retrieved it. As I unrolled it on Truffaut's desk I realised it was the document in the film. In fact it was the structure of the film scene by scene in different colours – since the structure of the film works on three levels: the film itself, the film being filmed and the lives of the cast and crew away from the cameras.

Having found the document, which was 10 feet or three meters long and actually a section of heavy duty wallpaper, I had to find out why it was in this form. Fortunately, my next appointment in Paris was with Suzanne Schiffman, who was Truffaut's career long assistant and by the time of "Day for Night" one of his co-scriptwriters.

She remembered the wallpaper and explained that while Truffaut was finishing his previous film, "Une belle fille comme moi", they and the other writer Jean-Louis Richard, were staying in a villa, near Nice whilst developing the screenplay. They were having real problems with the structure – with the three levels I mentioned. In the dining hall there was this massive table for banquets. One of them, she didn't remember who, realised that they needed to lay out the structure in a big enough form to use it as a kind of battle plan. A roll of wallpaper was the obvious answer.

If I could show you the roll of paper, you would immediately make one clear observation: there are three styles of writing, namely those of Truffaut, Suzanne Schiffman and Richard. Here is evidence of collaboration literally writ large. In fact, there is no film of Truffaut that doesn't have at least one other writing credit alongside his name.

If that is not enough to open up the question of the nature of auteurism, then my discussions with the editors underlined how the collaboration worked. Truffaut visited the cutting room on most days, usually for an hour or so. He would seldom comment on particular cuts, but they said his signature was all over the film by a kind of osmosis.

In fact, what the editors Yann Dedet and Martine Barraque stressed more than anything else to me was the problem of dealing with Truffaut's moods which affected his ability to focus positively on the work. All editors will recognise the phenomenon, as we have all experienced the anxiety associated with the arrival of some directors into the cutting room on each particular visit.

My point here is that the really clever thing about so-called auteurs is that they choose their collaborators very carefully. In fact, even the visual style of most French New Wave films owes more to the cameramen, Raoul Coutard and Henri Decae, than to any visual master plan emanating from the directors. It was always thus: How much do we owe the visual quality of Griffith's films to his cameraman Billy Bitzer? Even the invention of the syntax of conventional film?

Truffaut was always subject to moods and insecurities, and we have to thank Bazin for virtually adopting him when he seemed doomed to a life on the wrong side of the law as a wayward teenager. "Les Quatre cents coups", Truffaut's first feature film is a fairly accurate picture of his troubled early life; sadly, Bazin didn't live to see the film realised.

But returning to Bazin himself: In one of the essays which were later collected in the seminal work: "What is Cinema?", André Bazin expressed the notion that if two or more elements are essential to a scene, then cutting is forbidden – that their coherence must be respected by being seen in the same shot rather than only related by being cut together.

Few filmmakers have the courage to follow this rule or to even work through the implications. Even Robert Flaherty whose "Nanook of the North" Bazin quoted as authentic in this sense couldn't follow it through when faced with the boy and the alligator in the Louisiana swamps – there is no shot of the two in the same frame, although we can understand why not. However, directors such as Renoir and Wyler tended to contain significant action within the frame rather than achieving connections by montage. Visual integrity signified a moral integrity. Aesthetics and ethics are merged.

The films that you may have seen in preparation for this talk represent for me work that is all in the spirit of Bazin, despite their individuality, and encourage me to think all is not lost to the deprived



and broken form of cinema we are force fed with most of the time.

You were unable to view the work of the Iranian master, Abbas Kiarostami – for me “The Wind will Carry Us” and “Taste of Cherry” are examples of this poet, painter and filmmaker’s consummate skill in presenting the world or his view of it in a way that feels unmediated by self-conscious affectation. It does not surprise me that Kiarostami has collaborated with Victor Erice (“Correspondences”, 2007). Their deep affinity is reflected in a mutual admiration. Their book is a unique document between two such seers.

Jean-Luc Godard is reported as saying: “Cinema was born with Lumière and died with Kiarostami”. I believe on the contrary, that he is part of a renaissance in a very deep sense.

There is a moment from “Five”, his film dedicated to Ozu Yasujiro which demonstrates to me that the transcendent can make you laugh. It is the sequence of the ducks.

Strangely you could argue that Bazin’s rule doesn’t go far enough – here there is no cut but how do we know what is outside of the frame which provokes the action of the ducks?

They are as if going to church and then rushing away because the devil has appeared from behind the altar. And the sound – are those really the ducks feet we hear? Actually there were 800 ducks and a duck keeper who was able to herd them like a pied piper, it is the only crowd scene in a Kiarostami film since he can’t stand the idea of a horde of extras. In context, this scene is such a change of tone since the other sequences are purely single images that provoke meditation rather than laughter.

It is not surprising to me that Kiarostami writes short poems similar to haiku: it is the poetic equivalent of distilled profound thought conveyed through the juxtaposition of verbal images. They have been collected in the book “Walking with the Wind”. For instance:

*The key hanging
from a woman’s neck
in a rice paddy
falls off without a sound
a kettle boils on the kitchen stove.*

Kiarostami lets us make connections that are already embedded in his images and sounds, but if we filmed this simple stanza what

questions must we answer? How long would we need to hold on the woman in the paddy field before the key drops?

If we shot the scene should there be just one cut to the kettle – or would the kettle be established first – we would have to answer questions like: what is the connection between a woman’s neck/a key/the kettle – beyond the visual – and can we convey that on film? Is she planting rice, checking the new green shoots or harvesting – what effect does that decision have on our response to the images? How would sound reflect the thought? Or support the emotion?

I believe all these are editing questions, though not necessarily cutting questions. I am only interested in editing as an integral part of the concept and realisation of films – not as something in isolation – this is a major part of the reasons for my choice of filmmakers.

I am glad you have had the opportunity to sample the work of Nuri Bilge Ceylan. If you have seen “Three Monkeys” you will appreciate his style. If you want to enjoy more of his image making, his cinemascopic black and white images of Turkey can be viewed on his website and they have also been published in a book. For me they are some of the most evocative stills that combine people and landscape, the elements that speak in tandem are there in their Bazinian wholeness. Just as the building in which the family live in “Three Monkeys” seems to me like a sailless ship adrift in a wasteland that is the remnants of a civilisation which has lost its rudder.

His images always contain the emotion, which is never achieved by cutting. Thus the appearances of the spectre of the dead boy are immaculately conceived within the shot of the person he is appearing to, though only “we” the audience see the two of them within the frame. You know the character “feels” the presence and that is profoundly more evocative than actually seeing. Does this take Bazin’s idea to another level?

Ceylan has this to say about editing: “The final selection of scenes that will be in the finished film is mainly down to the editing process. I’m incapable of knowing beforehand. Cinema is very special because all these images cannot take on any sense until that precise moment when you put them together. In my opinion, someone who is capable of knowing in advance the end of a film – that must be possible, but such a way of working pushes filmmaking towards didacticism”.

For a director, all the possibilities present in filmmaking from editing to sound editing represent a continual quest to offer more



potential and more perspectives, to considerably increase the richness of a film. I never stop considering all the options. In the relationship between filmmaking and our spirit we haven't yet managed to fully exploit the power of cinema.

This is the kind of statement that makes Godard's presumption about the death of cinema arrogant and sterile. It is time to listen to other voices who still yearn for and search after an ever more acute expression of their spirit through the medium.

When he won the award for best director at Cannes for this film *Ceylan*, he said: "I dedicate this award to my beautiful and lonely country, which I love passionately".

You can feel in this and in "Uzak" and also in "Climates", his other major films, that his soul is embedded in his own culture and environment.

I am glad you have had the opportunity to watch a film by Aki Kaurismaki, "The Man without a Past". I think his humour and offhand style, both in his films and his actual persona, contribute to him being underrated as a filmmaker. Yet some people have called him the Finnish Bresson. He is a biting critique of capitalism disguised as the pathos and desperation of no-hopers. He has such a lugubrious sense of humour which often depends on not-cutting, whilst we share the failings and failures of his sad characters. Buster Keaton would have enjoyed a drink or two with this serious clown. If you watch another of his films "Ariel" look at how Kaurismaki holds on to the shot for the collapse of the lean-to garage after the hero has driven away in a car left to him by a man who has committed suicide. It is the pause before the shed falls that makes the moment cinematic.

I am very glad you have had the opportunity to watch Chantal Akerman's "Jeanne Dielman", and I recommend that you try to see both "Les rendez-vous d'Anna" and "From the East". Delphine Seyrig is hypnotic. Compare her performances in Resnais' "L'annee dernière a Marienbad" and "Muriel" or Truffaut's "Baisers voles". Her performance here owes nothing to her experience either as an actress or a woman. Her concentration on the details of the daily routine is partly down to not being used to cooking and cleaning. I think Chantal had to teach her how to peel potatoes and boil an egg, but the meticulous attention to the diurnal tasks is a great part of the film's quality and the shocking denouement. Ask yourself if a more conventional presentation of this woman's life would do it justice.

“Les rendez-vous d’Anna” is about a woman filmmaker. The lead is played by Chantal’s frequent collaborator Aurore Clement, whom you may know from “Apocalypse Now Redux” where she plays the plantation wife in the sequence originally removed from the film.

Ironically I think it is the most authentic group of scenes in that film and resonates with a sense of the colonial history of that country, prior to the US involvement.

Clement as the filmmaker in “Les rendez-vous d’Anna” struggles to relate to people, even her mother and boyfriend. They all are preoccupied with problems of their own which prevent them from seeing or sympathising with her needs. It is a poignant piece portraying a character who feels unable to find peace even in isolation. There is discretion in the cutting and in the decisions about what to show. How space is used and what is not shown are here connected to the emotional tone rather than the concrete physical content of the narrative. The opening of this film is the clearest statement that I know by a filmmaker that cinema did not need to follow in the footsteps of Lumiere. It opens on a shot looking down the platform at a railway station. Eventually the train arrives – but from behind the camera and the passengers get off and walk away from us.

I know you have also had the chance to view Lucrecia Martel’s “La Nina Sante” (The Holy Girl) and I am sure many of you have seen her more recent film “The Headless Woman”.

I am particularly impressed by her use of sound to involve us in the inner lives of her characters. This is made all the more effective by her visual style often shooting very close but with compositions that are dynamically off-centre. The editing has to reflect this off-beat approach. Martel is clearly not interested in portraying good and evil as black and white – seeing all the shades of grey that exist in human personalities, which makes her all the more thought provoking.

Finally you were able to view Carlos Reygadas’ third feature “Silent Light”: almost like science fiction to discover a community of Menonites in Northern Mexico. Reygadas fascinates me because his journey to filmmaking involved coming to Europe after studying law in Mexico and falling in with a bunch of film students and seeing the light so to speak. Despite his inexperience I am moved to my soul by his situations and characters.

The non-actors are so committed and convincing in a way that



no recognisable stars could be. Reygadas certainly appreciates the value of holding a sequence shot without cutting. But it is also about detail – remember the shot from outside of the back of the van inside which a Jacques Brel concert is running on a ancient TV and the leading characters contrive to hold hands, perhaps for the last time. “Silent Light” is the least sensational of his films, just note how the woman’s resurrection is played in a shot that includes those who witness it.

I have to say that the filmmakers whose work has been shown come from a much longer list of those I admire for similar reasons. I would have liked to include Claire Denis from Africa via France: for instance “Beau Travail” (does any film have such an hypnotic ending as the gyrating movements of Denis Lavant?), “Vendredi Soir”, “35 Shots of Rum” or the corruscatingly moving work of Pedro Costa, whom I am sure needs no introduction from me. Or further the Dardenne Brothers from Belgium, Theo Angelopoulos from Greece or Bela Tarr from Hungary.

That is, without extending the list to the Far East – Japan, Vietnam, Korea, Thailand – source of many wonderful films these days which speak eloquently about their own cultures and concerns. Any single example can only represent one take on that area of the world. For example, the Taiwanese director Hou Hsiao Hsien – not a new filmmaker, – but hewho made a very special film to mark the anniversary of Ozu Yasujiro’s birth which is called “Cafe Lumiere”. Ozu is one of the primary antecedents to most of these filmmakers I am talking about, and if you haven’t seen his films I recommend you start with “Tokyo Story”.

For me, the lack of privilege given to the camera is significant in what I feel is a real authenticity, and definitely a direct reflection on Ozu’s approach; often you will be given a back view of two characters as they contemplate or reflect on their lives. Our point of view is as observers, without dominating the events we see. This is what I see as the most important difference from conventional cinema and the editing has to reflect that stylistic form. Primarily, this means cutting is used with discretion rather than like the machine gun staccato interruptions of contemporary montage. But more than that it represents another way of presenting life – not as if it is staged for the camera.

All of these filmmakers represent for me the desire to transcend

the limitations of form which is present in all creative expression, especially in the performing arts so that ideally the content is so exquisitely expressed that the form dissolves.

Part of my education as an editor was the opportunity to cut films about all kinds of artists. For instance apart from Delius, the composers Wagner and Schumann. Or writers, from John Milton to George Eliot and Virginia Woolf. Or painters such as Paul Klee. From these experiences and from the study it led me to I formed thoughts about the analogies with cinema. Not only that, but I began to realise the way the arts stimulate each other and are part of the whole culture if used to the full effect.

For instance the Wagner film taught me several lessons – firstly the actor playing Richard Wagner was as overbearing and arrogant as the real character. It meant he played every scene at his own pace, including separating reactions from speech. He would deliberately react, pause then speak or speak, pause and eventually react as though this mechanical separation was the way humans normally behave. This made the rhythm of editing very difficult to control. Often the natural reaction to a situation was just not given by him. From this I learnt about the art of controlling rhythm and stealing reactions from anywhere they could be lifted and placed where I needed them. Often this would be before the clapperboard or after the director shouted cut.

The film was based around the composition of “The Siegfried Idyll” and its first performance after the birth of Wagner’s son by Cosima. It was cutting this music that showed me what Bresson called “musical delectation”, in the way evocative music will always swamp the inner feelings of a film, like too much sugar takes the edge of a good coffee or too much lime will spoil a caipirinha.

Getting to know about Schumann disturbed me, partly because of his own split personality that finally caused his tragic death and partly because I am also a Gemini – not just the knowledge that our emotions are a delicate balance between elation and depression, but haunted by there always being two sides to an argument, two valid opinions: how to square this or even represent this in dramatic expression? How does the rupture of a cut avoid misrepresenting the truth?

Then the writers – editing a film on John Milton and his descent into blindness:



Remember his sonnet:

*“When I consider how my light is spent
‘ere half my days in this dark world and wide
and that one talent which is death to hide
lodged with me useless”.*

which ends with:

“They also serve who only stand and wait”.

It is perhaps the most moving line in all English poetry, but for me it is also a mighty blast at the people who believe action is the only measure of value, when most action is negative. This is from a man who survived civil war, regicide, the plague and the Great Fire of London yet managed to write “Paradise Lost”.

Then George Eliot – or Mary Anne Evans – reminding us that only a century or so ago women wrote under male pseudonyms just to get published and be taken seriously. But she was modest to the end. Even Emily Dickinson preferred to be published anonymously or not at all if she had to adopt a male persona. Her rejection of celebrity is more and more relevant:

*“I’m nobody! Who are you?
Are you nobody too?
Then there’s a pair of us – Don’t tell!
They’d banish us, you know”.*

*“How dreary to be somebody!
How public like a frog
To tell your name the live long day
To an admiring bog!”.*

The bog that is created by tabloid journalism or reality TV would have driven Emily even more quickly into a reclusive existence. Personally I found the world of George Eliot’s characters much more appealing than those of Jane Austen or even the Brontë’s – millers and weavers are a breed much closer to that of a cobbler or shoe repairer like my father.

Then there was a film on Virginia Woolf, which surprised me because her world was very remote from mine. Surprised on the

level of recognising how cleverly she was able to portray both the outer world of appearances and the inner world of hopes and desires. How to represent this in film? The tempting but dangerous device of the voice over, as a literary equivalent – but whose point of view are the images representing? Cutting for sub-text is an art in itself very much dependent on whether the screenplay and realisation are good enough to give the right opportunities.

Finally, from my editing recollections a film on the painter Paul Klee. Recently I was told the story of the time that he and Kandinsky were both working at the Bauhaus. Klee had his studio above Kandinsky. Every day Kandinsky found his work was interrupted and disturbed by the noise from above, as though Klee was struggling with some intruder. Finally Kandinsky could stand it no longer and stormed upstairs and burst into Klee's studio to find him prancing around in front of his canvas. Kandinsky complained that he could not work under these circumstances and Klee replied: "But don't you dance when you are painting?". So much like editing, which it has been said is like dancing, one of the reasons some editors prefer to work standing up.

My joy when cutting this film came from Klee's description of how he saw the process of making a painting – he described it as "taking a line for a walk". Some of his paintings are truly that, you can follow the line from beginning to end, but even figuratively it is a wonderful metaphor for the process – not only the process of painting but of editing. Again, when editing, we should only interrupt the line with a cut if it needs to change direction instantly.

So what are the general thoughts we can take from the arts that are useful in cinema, especially considering editing as part of the whole work?

Many of the formal questions that always confront filmmakers were previously considered and resolved by painters. They fall into three main categories. Firstly, the limitations or confines of the frame. Secondly, the problem of perspective or depth of the image. Thirdly, the function of composition to reveal what the artist intends. Filmmakers struggle with each of these and the solutions for effective storytelling are a combination of the way we shoot and how editing is used to support it.

Two other questions overlap with the specific nature of film. Those are the use of image to tell narratives and the problem of the



fourth wall. This last one relates to the direct gaze, a subject that has fascinated me for some time, and that was the subject of a separate lecture I gave some time ago at the National Gallery in London.

It has to be emphasised that all these questions of how we use image and indeed sound are only relevant when connected to what it is we want to say – style and content are or should be inseparable.

Nor is it only the two dimensional comparison of painting to film that is relevant, even ignoring the recent revival of interest in three dimensional or 3D filmmaking. Sculpture also has valuable lessons for film. The Hungarian National Film School used to force camera students to spend their first year composing and lighting marble busts. Perhaps they still do. Why? Because a two dimensional medium needs to represent three dimensional objects convincingly. Not only so that the audience can believe in the representation but also because the face and the body express most of the meaning in narrative drama. Yet the eyes, the window of the soul, are “dead” in sculpture. At the same time dramatic action is much more convincing if we can sense the “bulk” of people and objects. The sculptor plays with this sense of bulk or volume to express his or her feelings and intentions.

On the other hand, writers often compare narrative film unfavourable to fiction writing. In his book “Consciousness and the Novel”, David Lodge is unequivocal about the limitations of film as compared with the novel. He asserts that cinema is unable to convey “inner states”, whereas fiction can describe the psychological lives of characters. Lodge is not alone in his assertion and it is difficult to argue against, except where a sensitive or poetic voice-over is employed as the equivalent of the storyteller, though this is often felt to be a crude device and against the true nature of cinematic expression.

It seems to me that the truth is far less absolute. Much of this potential for expressiveness has to do with the way the medium is employed. For instance, films that are overwhelmingly concerned with a dynamic and relentless plot do not even provide space for the audience to contemplate the “inner states” of the characters. Whereas a more studied and leisurely type of film encourages the audience to consider these things – without them being imposed.

This type of film is also likely to depend much less on cutting so that the *mise-en-scène* gives the clues to those that are attuned to looking for them, to the emotional and even intellectual thought

processes of the characters. Are we not given windows into the souls of Ceylan's characters, or those of Reygadas or Martel?

On the other hand, does fiction writing struggle with analogous problems to film? Yes, I think it does. Graham Greene said that "plot" was the lowest form of storytelling and the element that can easily overwhelm any attempt to express or address the more serious questions about the way we live. Most cinema does not pay heed to this limitation and suffers accordingly.

Alongside this is the question of art concealing art and the denial of the self in expression and in the development of style. Flamboyant cinema usually equates with superficial films. Flaubert said: "Human speech is the cracked cauldron on which we beat out tunes only fit for bears to dance to, when what we really desire is to move the stars to pity". If that is the true of speech, how much more true is it from the vast majority of films.

This leads me to Poetry, the inspiration for many filmmakers. Both Tarkovsky and Bertolucci had poet fathers and the latter was a successful poet before becoming a filmmaker.

Poetry is predominantly the most formalised means of creative expression, with the exception of music. And yet poetry can be the most emotionally charged and personal. Jacques Prevert, the screenwriter of "Les Enfants du paradis", that zenith of so-called poetic realism, was first and foremost a poet. His poems are very evocative and very imagistic, like short scenarios as in "Dejeuner du matin":

Here it is in French:

Il a mis le café

Dans la tasse

Il a mis le lait

Dans la tasse de café

Il a mis le sucre

Dans le café au lait

Avec la petite cuiller

Il a tourné

Il a bu le café au lait

Et il a reposé la tasse

Sans me parler

Il a allumé



*Une cigarette
Il a fait des ronds
Avec la fumée
Il a mis les cendres
Dans le cendrier
Sans me parler
Sans me regarder
Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis son manteau de pluie
Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré*

and in literal English:

*Breakfast
He poured the coffee
Into the cup
He put the milk
Into the cup of coffee
He put the sugar
Into the coffee with milk
With a small spoon
He stirred
He drank the coffee
And he put down the cup
Without speaking to me
He lit
A cigarette
He made circles
With the smoke
He shook the ash*

*Into the ashtray
Without speaking to me
Without looking at me
He got up
He put
His hat on his head
He put on
his raincoat
Because it was raining
And he left
In the rain
Without a word
Without looking at me
And I buried
My face in my hands
And I cried.*

It doesn't matter what language – the effect is moving in its simplicity – and a film of it without dialogue and perhaps without cutting might transcend the mundane banality of the moment. I might even suggest to the filmmaker that the last gesture could be excised. If he or she just looks at the camera rather than cries how much more might we sympathise.

I would like to go on and discuss the relevance of Music, Dance and Theatre to our understanding of the way cinema portrays the world, but this could take several hours.

To encapsulate several influences that can point us to a different future I will however mention the variety of forms embraced by these performance arts. In particular, music has the orchestral suite alongside the symphonic form. Dance has imitated this in the choreography of several pieces on a shared theme and theatre, certainly since Beckett, has been host to many fractured dramas, sometimes held together by emotional ties rather than narrative ones.

It seems to me that the neuroses of our modern society and the fragmentation that our bodies and minds face in surviving each day must find reflection in the way films work in future. One filmmaker that springs to mind who is in tune with this is the Swede Roy Anderson. “Songs from the Second Floor” is a series of narratively unconnected vignettes that accumulate in their enervating validity.



We should finally acknowledge that classical drama, as expostulated by Aristotle and exemplified by Sophocles, was relevant in form and content to the society of Ancient Greece in its objective to conserve the structure and function of the city state for the minority who had the status of citizens. Neither slaves nor women ever had that privilege.

Even if exposition, development, climax, catharsis and resolution, the three act structure, protagonists and antagonists are interesting concepts that can be made to fit certain kinds of dramatic storytelling, isn't it time to relinquish the notion that our modern society is best served by a form devised for the ritual retelling of myths and history? On the other hand, it's a pity that some other principles of Greek Drama, such as the three unities of time, place and action are not given more careful consideration. I understand especially the Ancient Greeks' prohibition of violent action on stage, since the causes and effects of action are the proper subject of drama – not the action itself, which is a distraction from our dispassionate consideration of ethics. If only filmmakers appreciated this fact more – and were less eager to make a killing at the box office, but more keen to encourage humanity to consider more closely and carefully the reasons for negative and destructive activity.

For me the example that shines most brightly is a filmmaker who even predated the first films of Bazin's proteges. Her name? Agnes Varda. From "La pointe courte" (1956) to "Les Glaneurs et la glaneuse" (2000), Varda has consistently challenged the form and taken a radical view of life through the lens. She had no film education before she made her first feature, which Alain Resnais kindly cut for her. Her background was in painting and literature and she had been a photographer for the theatre. There is a lesson for us all in her particular approach to cinema.

As a postscript, you might be curious why there are no British filmmakers in my list. That is largely because we have been and remain victims of sharing a language with the dominant monoculture of Movies – Hollywood. We play host to many of their big productions and they invest in the kind of films to be made in England that connect with that form.

But the unique voices we could and should support have always struggled to get their projects made. Terence Davies represents the best current example. His autobiographical trilogy and the moving

“Distant voices – Still lives” and “The Long day Closes” have a unique style. Fortunately after a gap of several years he has just started shooting a new feature, an adaptation of “The Deep Blue Sea” from the play by Terence Rattigan, but it shouldn’t be like this for the really talented filmmakers who simply want to use their own style to say something rather than imitate tired genres.

I hope the story is different in Brazil, but that is something I am currently ignorant about. I hope to remedy that before I return next year.





O pertencimento ao comum mediático: *a identidade em tempos de transição* ¹



Mauro Wilton de Sousa

ECA – USP

1. Texto revisado e ampliado, originalmente apresentado no 14th International Culture and Power – Identity and Identification, Ciudad Real, Espanha, abril de 2010, baseado em textos e publicações anteriores do autor, referentes a projeto de pesquisa apoiado pelo CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).



Resumo

O tema do sentimento de pertencimento, cada vez mais presente nos estudos culturais na contemporaneidade, é aqui trabalhado na hipótese de que sinaliza, no contexto da sociedade marcada por exclusões e desigualdades, a busca de identidade diante de um desejado e ausente comum aglutinador. Os meios de comunicação dão visibilidade a essa busca e, por meio de suas ferramentas, possibilitam a expressão pública dessa mesma demanda.

Palavras-chave

identidade, comum mediático, comunidade, comunicação, exclusão

Abstract

The theme of the feeling of belonging, increasingly present in contemporary cultural studies, is worked here on the assumption that it signals, in the context of a society marked by inequalities and exclusions, the search for identity before a desired and absent common agglutinator. The means of communication give visibility to this search and through their tools allow the public expression of that same demand.

Key-words

identity, common media, community, communication, exclusion

Introdução

A presença constante das temáticas da inclusão e exclusão social, da emancipação, do pertencimento, da cidadania, da identidade, da diversidade e da diferença, em diferentes ângulos de compreensão da sociedade atual, sinaliza a manutenção, quando não o acirramento, de tensões e conflitos históricos que se manifestam como linguagens dos desencontros, ainda hoje presentes, entre o indivíduo e a sociedade. São questões conceituais e teóricas permeando o mundo da pesquisa científica em diferentes áreas disciplinares, mas são também questões concretas traduzidas não tanto em processos de mudanças socioeconômicas de âmbito estrutural, e sim em práticas de movimentos sociais, de ONGs, de comunidades e de grupos políticos e culturais, indicando descrença em utopias até então vigentes e rejeição aos processos de dominação, à fragmentação do sujeito, às crises do Estado, à heterogeneidade e à pluralidade das formas do ser e do ter, do crer e do viver, enfim, do estar junto social.

São manifestações práticas do cotidiano social e cultural, sinalizando uma sociedade de exclusões crescentes e explicitando, pela necessidade do pertencimento, crises e dificuldades de enraizamentos sociais e políticos, culturais e sociais: uma sociedade que convive, ao mesmo tempo, com processos de fragmentações crescentes da vida individual e coletiva e com processos políticos, econômicos e culturais da globalização.



É nesse contexto que, hoje, o tema do sentimento de pertencimento manifesta-se cada vez mais, não só em suas áreas disciplinares de origem, sobretudo a antropologia e a política, mas em outras, como a comunicação. Ele se traduz de forma visível, em sentidos e motivações diversos dos de suas raízes, sustentando a busca de participação em grupos, tribos e comunidades que possibilitem enraizamento e gerem identidade e referência social, ainda que em territórios tão diferentes como os da política, da religião, do entretenimento e da cultura do corpo. Em decorrência disso, essas buscas suscitam a quebra tradicional de fronteiras entre o local e o global, o público e o privado, o comum e o individual e a comunidade e a sociedade, gerando tanto hibridismos quanto novas formas de tensão e de conflito.

Atente-se para o fato de que, se é instigante reconhecer a atualidade da temática do sentimento de pertencimento – o mesmo podendo ser aplicado às da inclusão e da emancipação –, é instigante indagar sobre o que a motiva e, sobretudo, sobre o que objetiva o pertencer no contexto de uma sociedade tão desigual quanto globalizada e que ao mesmo tempo está em sua causa e é a sua busca. Pertencer a quê? Incluir-se no quê? Enraizar-se onde? Essas são indagações importantes, fazendo pressupor que a necessidade da busca do pertencimento é tão complexa como a da objetivação que fundamenta essa mesma necessidade.

A temática do sentimento de pertencimento tem ainda sua atualidade e sua complexidade marcadas pela presença dos meios de comunicação atuando no imaginário social, nas diferentes formas de organização da vida individual e coletiva, na delimitação e criação de interesses que os condicionam. Os diferentes media podem, pois, estar atuando como mediação fundamental tanto na construção quanto na caracterização do pertencimento como linguagem de busca de identidade no contexto de um ausente comum aglutinador.

Assume-se aqui, pois, uma perspectiva metodológica de análise sustentada no reconhecimento da dupla mediação entre técnica e sociedade (MIÈGE, 2010, p. 46), perspectiva essa também denominada de sociotécnica. Uma afirmação de Castoriadis, indicada e debatida por Miège, bem aponta o eixo dessa perspectiva: “Mas o conjunto técnico, ele mesmo está privado de sentido, técnico ou qualquer que seja, se o separarmos do conjunto econômico e social.” (apud MIÈGE, 2010, p. 9).

O que motiva o pertencimento: comunidade e sociedade

Ao analisar a prática do blog por jovens franceses, Tredan (2009, p. 45) faz observar:

a estrutura hipertextual dos blogs, acompanhada de uma prática centrada sob alguns blogs, implica inevitavelmente a emergência de um sentimento de pertencimento em torno de uma prática. A identidade é, assim, o produto de lutas e controvérsias internas e exteriores ao fenômeno por meio do reconhecimento (...). O fenômeno não se reduz a uma categoria simbólica. Ele acompanha igualmente a apropriação de um conjunto de artefatos técnicos próprios ao seu universo. Esse sentimento de pertencimento se concretiza igualmente no desenvolvimento de metablogs (...) a capacidade reflexiva dos blogueiros se traduz na emergência de um território informacional, a blogosfera.

Essas observações possibilitam introduzir os diversos aspectos que hoje permeiam e atualizam o objeto pertencimento. O tema se vincula historicamente ao de comunidade, no âmbito das ciências humanas e sociais, e hoje ambos são retomados em bases ampliadas de significação e tomam características novas na relação assumida desde décadas passadas na distinção entre comunidade e sociedade. Na verdade, comunidade e sociedade dicotomizaram formas históricas diferentes de compreensão dos processos de socialização, atribuindo-se à primeira a significação nas formas de organização imediata e visível da vida social e cultural e, à segunda, a relação com a racionalidade que sustenta a estrutura da sociedade. Esses dois contextos, na verdade, explicitavam uma postura sobre a hegemonia que historicamente foi sendo atribuída à compreensão da estrutura da sociedade, diferentemente da que até então, em fases anteriores da modernidade capitalista, coube à organização comunitária da vida social. Daí porque hoje soa muitas vezes estranho e distante o uso do termo pertencimento, sobretudo nas atualizações que vem assumindo, como que descontextualizado historicamente, e soam pertinentes os da inclusão e da exclusão social, ambos se reportando, apesar de proximidades semânticas, a matrizes e tradições históricas e políticas distintas na compreensão das práticas de



socialização ora na comunidade, ora na sociedade. As dificuldades na ordem da estrutura social se fazem repercutir na atualidade da esfera da organização imediata da vida social, como que ressurgindo a necessidade das comunidades, razão presente na expressão do sentimento de pertencimento.

Mas o conceito de pertencimento, apesar de mantido o termo, tem sua significação ampliada e atualizada na proporção em que igualmente assume o de comunidade, especialmente no estabelecimento de novas fronteiras ante o conceito de sociedade. Há uma afirmação de Touraine (1999, p. 10) que pode indicar esse processo de retomada da relação entre pertencimento e comunidade e desta com a sociedade:

No final do século passado, em plena industrialização do mundo ocidental, os sociólogos nos ensinaram que passávamos da comunidade, fechada em sua identidade global, para a sociedade, cujas funções se diferenciavam e se racionalizavam. A evolução que nós vivemos é quase inversa. Das ruínas das sociedades modernas e de suas instituições saem, por um lado, redes globais de produção, de consumo e de comunicação e, por outro lado, uma volta à comunidade. Vimos ampliar-se o espaço público político; ele não se decompõe sob os efeitos opostos dessa tendência à privatização e desse movimento de globalização.

São essas “ruínas das sociedades modernas e de suas instituições” que motivam a retomada do sentido tanto de comunidade como de pertencimento em dimensões que ultrapassam seus sentidos de origem. Atente-se para o fato de que, entre outros autores que aprofundam historicamente a presença e a significação de comunidade, em Weber, pode-se obter o nexos distintivo entre o subjetivo, que motiva o pertencimento, e o objetivo, que também está presente nesse processo de construção do sentimento de pertencimento, como um interesse. Para ele, a motivação social que justifica a comunidade está em um “sentimento subjetivo (afetivo ou tradicional) de participes de constituição de um todo”, enquanto o conceito de sociedade tinha sua motivação definida pela “compensação de interesses por motivos racionais (de fins ou valores), ou então numa união de interesses com idêntica motivação” (WEBER, 1973, p. 140).

Vista muitas vezes como uma dimensão de “comunidade emocional” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 41), a afirmação de Weber

destaca que a motivação subjetiva do pertencimento na verdade repousa na busca de “constituição de um todo”, ou seja, naquilo que, como um fim, faz do pertencer um meio e uma necessidade, matriz de algo que se define como um comum. A mediação desse “comum” é que de fato dá sentido a esse “sentimento subjetivo” e implica a sua objetivação.

O mesmo Weber provavelmente já previa que as fronteiras entre comunidade e sociedade são transitáveis quando assegurou que: “a comunidade pode apoiar-se sobre toda espécie de fundamentos, afetivos, emocionais ou tradicionais. O conceito de comunidade é deliberadamente muito amplo e abrange situações de fato muito heterogêneas”. Ou ainda quando assegurou que “a imensa maioria das relações sociais participa em parte da comunidade e em parte da sociedade” (WEBER, 1973, pp. 140-143).

Essa afirmação é semelhante ao que Touraine assinalou ao dizer que parte de nós se liga ao espaço público, às normas sociais, e outra, ao hedonismo. Admite-se, pois, que não é difícil apontar que a dimensão subjetiva que motiva o pertencer a um todo é, no caso, o próprio sentimento de pertencimento, acionado de alguma forma pela necessidade já presente nesse todo que é buscado como objetivo-fim. À medida que se ampliam esse todo e a visibilidade e a abrangência do objeto-fim, da motivação e da participação, entra-se na fronteira de comunidade e de sua relação com o todo social mais amplo definido pela sociedade.

As redes de socialização primária representadas pela família, pela religião, pela etnia, pela educação bem indicam o âmbito tradicional e histórico de comunidade-pertencimento. Um todo que agrega, torna visível um contato face a face e a relação de troca de valores, configura a identidade desde a diferença e quase sempre se apoia em bases de territórios não só simbólicos mas físicos: um sentimento de enraizamento tornado visível, quase que dimensionando o “tamanho” desse relacionamento. Só existe comunidade quando se expressa o pertencer a esse todo.

Monteiro (1996, p. 104) assinala a dificuldade de ampliar e ultrapassar o âmbito dessas socializações primárias para chegar ao “pertencimento às coletividades mais abstratas”, mais associadas a classes e políticas, no que se refere não mais às formas de organização da sociedade, mas às estruturas que as definem, que as fazem tanto distintas quanto opostas, quando afirma:



A reivindicação (e o reconhecimento) de direitos supõe, em princípio, que os atores sociais se sintam parte de uma sociedade política mais abrangente do que aquela definida pelo seu pertencimento a rede de sociabilidades primárias (família, etnia, religião etc.). No entanto, talvez esteja aí um dos nós górdios da questão da democracia do mundo contemporâneo: o enfraquecimento da capacidade dos sistemas democráticos de gerar sentimento de pertencimento a coletividades mais abstratas organizadas em torno do reconhecimento de direitos.

Essa dimensão tradicional de pertencimento-comunidade vê-se hoje ampliada a partir do objeto-fim que a define e a constitui como um todo: comunidade imaginada, comunidade virtual, comunidade de apropriação, comunidade interpretativa, comunidades hermenêuticas, sem mencionar inúmeras expressões que a definem tanto por meio de processos mediáticos quanto nas práticas de movimentos sociais, políticos e culturais, além das redes contemporâneas de relacionamento mediadas por novas tecnologias.

O que Touraine denominou de “ruínas das sociedades modernas e de suas instituições” talvez possa exemplificar e justificar a razão fundamental para a retomada do sentido de comunidade e da significação de pertencimento aí envolvidos. Primeiro, no contexto mais amplo da própria modernidade ainda hoje vigente. Por outro lado, na expressão da fragmentação da rede de instituições sociais básicas (envolvendo a família, a igreja, a escola, bem como o Estado e os partidos), a fragmentação do homem como sujeito e ator social diante de utopias nem sempre materializadas são, entre outras, motivações que sugerem a busca de novas identidades coletivas e individuais que se materializem no espaço visível das relações sociais como outras formas de coadunar (e referenciar) a liberdade com a fluidez de valores e de condições de exercê-la. A perda das referências coletivas e das utopias leva à busca de novas formas de enraizamento e desenraizamento, embora na oscilação de compromissos, normas e valores.

Assim, a dimensão simbólica compartilhada em práticas que geram identificação, se é um traço constitutivo da comunidade, hoje não se vincula necessariamente a territórios físicos delimitados, não se define em um “tamanho”, não pressupõe lugares nem o contato face a face, mas resguarda-se na materialidade visível de interesses sendo compartilhados e que envolvem participação, as-

segurando-se como linguagem de pertencimento (PAIVA, 1998, p. 68). Comunidade se coloca como expressão de compartilhamento.

Em passado não muito distante, essa relação foi sinalizada pela razão iluminista com possibilidades emancipatórias advindas sobretudo de mudanças estruturais desejadas na produção socioeconômica, em um contexto histórico da modernidade capitalista e em uma de suas fases mais desenvolvidas e provocativas, graças não só à industrialização emergente como às promessas advindas do desenvolvimento técnico e científico.

Silverstone (2002, p. 185) lembra que:

as comunidades sempre tiveram uma composição simbólica e também material. Elas são definidas pelas minúcias da interação cotidiana, assim como pela efervescência da ação coletiva (...) sem sua dimensão simbólica não são nada. Sem seus significados, sem crença, sem identidade e identificação, não há nada: nada a que pertencer, de que participar, nada para compartilhar, promover, e nada para defender.

Mas é o mesmo Silverstone que lembra que, se as comunidades são definidas não só pelo que é compartilhado mas também pelo que é distinguido, a comunidade é “essencialmente uma reivindicação por diferença” (2002, p. 187), é o exercício do “estar junto social” e, hoje, com as possibilidades da conectividade tecnológica, o “estar com”, como exercício da diferença (HALL, 2003, p. 60), ou mesmo a “diferença como unidade da identidade” (HALL, 1999, p. 62).

Esse exercício, segundo Touraine (1999, p. 23), poderia ser visto como a própria manifestação da constituição do sujeito:

em um mundo em mudança permanente e incontrolável, o único ponto de apoio é o esforço do indivíduo para transformar experiências vividas em construção de si como ator. A esse esforço do indivíduo para ser um ator é que chamo de sujeito, que não se confunde nem com o conjunto da experiência nem com um princípio superior que guiaria o indivíduo e lhe daria uma vocação. O sujeito não tem outro conteúdo que a produção dele mesmo.

Nesse contexto, perde-se a rigidez de normas e de condições de pertencimento, e o enraizamento e o desenraizamento se expressam em processos de mutação constante, chegando-se a essa quebra de



fronteiras entre o local e o global, o indivíduo e a sociedade, o público e o privado, ao que Bauman (2003, p. 66) atribui às comunidades estéticas, ou seja, a possibilidade de uma natureza superficial, perfunctória e transitória dos laços que surgem entre seus participantes. Se pertencimento também é expressão marcante de uma crise de nossa era, é tanto mais buscado à medida que a sociedade não provê condições de realizá-lo, e identidade e pertencimento se confundem. Expressam um estar junto em crise como se depreende da afirmação de Martín-Barbero (2001, p. 40):

Novas maneiras de estar juntos, cuja ligação não provém de um território fixo nem de um consenso racional e duradouro, mas da idade e do gênero dos repertórios estéticos e dos gostos sexuais, dos estilos de vida e das exclusões sociais. E que, diante dos tempos longos, mas também de rigidez das identidades tradicionais, amalgamam referentes locais com símbolos de vestuário ou linguísticas desterritorializados, num redelineamento das fronteiras políticas e culturais que traz à tona o arbitrário artificialismo das demarcações que foram perdendo a capacidade de nos fazer sentir juntos.

Esse caráter efêmero e transitório que as comunidades podem assumir não invalida o sentimento que motiva buscá-las, a procura de conexão, de um pertencer e “estar com”, ainda que com as possíveis características do que Castells denomina de “Mass Self Communication (intercomunicação individual”, 2006) ou que Flichy criticamente denomina de “comunicação de massa individual” ou “sociedade do individualismo conectado” (2004). Essas observações levam necessariamente ao questionamento do lugar do sujeito, como apontado por Touraine, e o lugar do individualismo conectado.

Enfim, a motivação que justifica o pertencer, atentos ao fato de que a identidade se reporta ao que Weber já assinalara quanto à comunidade como sustentada em fundamentos afetivos, emotivos ou tradicionais, “é deliberadamente muito ampla, e portanto abrange situações de fato muito heterogêneas” (WEBER, 1973, p. 141).

O que objetiva o pertencimento

Ainda que sob contextos conceituais e teóricos distintos, termos como “constituição de um todo” (WEBER, 1973), “identificações coletivas” (TOURAINÉ, 1999), “vontade comum” (TÖNNIES, 1973), “destino comum” (TELLES, 1999 e Paiva, 1998) e, mais usualmente, “mundo comum” indicam a objetivação que a relação social expressa como fim, ou seja, a própria razão de ser da comunidade.

Pressupõe-se, pois, que as dimensões de comum e de público podem se confundir, isto é, há uma objetivação que se coloca como sendo compartilhada e socializada, tornada pública, matriz geradora do sentimento de pertencimento. É uma dimensão de público-comunidade que não se restringe à concepção de Tönnies (1973, p. 97) quando diz que:

tudo que é confiante, íntimo, que vive exclusivamente junto é compreendido como a vida em comunidade; a sociedade é o que é público, é o mundo. Ao contrário, o homem se encontra em comunidade com os seus desde o nascimento, unido a eles como no bem como no mal. Entra-se na sociedade como em terra estrangeira.

Talvez a acepção de Silverstone (2002, p. 182) seja aqui ainda mais indicativa:

sonhamos com comunidade (...) com o comum e as realidades partilhadas que estão na base dela. Sonhamos com uma vida com os outros, com a segurança de lugar, familiaridade e cuidado.

Se o comum é o que motiva o estar junto, o que gera a confluência de olhares e práticas desde o cotidiano, como assinalado por Silverstone, há um bom número de outras questões para a compreensão desse comum aglutinador e que acabam sendo fatores para a sua relativização ou para a sua percepção ampliada nos dias atuais.



O comum enquanto uma linguagem

A dimensão simbólica envolvendo valores e interesses a serem compartilhados, constituindo-se em linguagem, em sentidos de vida, talvez seja o elemento fundamental que define o comum. O mundo simbólico a ser compartilhado é a própria representação que gera o comum:

a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos (Woodward, 2000, p. 17).

A materialidade e a visibilidade com que são publicizados, nem sempre face a face, nem sempre em lugares físicos, mas que geram identificação, motivam práticas, sintonizam o diverso, são o elo que motiva o pertencer e envolve o participar, o compartilhar. É então que se dá o enraizamento de práticas, o sentido de comunidade se alicerça no de compartilhar. A carência dessas representações traduzidas em símbolos que levem a identificação a um só tempo justifica o sentimento de pertencimento na atualidade e a objetivação aí presente como busca: linguagens que motivam o aglutinar, o enraizar em um mundo comum. As observações acima de Tredan encontram aí respaldo significativo.

Poder-se-ia questionar se essa busca de um comum coletivo é suficiente para definir o todo que motiva o estar junto. Questionar se essa não é uma perspectiva de visão orgânica da sociedade, isto é, a partir da função das partes.

É o que se depreende das perspectivas de Park e Burgess (1973, p. 145), quando indicam:

embora seja verdade que a sociedade tem esse duplo aspecto, o individual e o coletivo, a suposição desse volume é que a pedra de toque da sociedade, o que distingue uma mera coleção de indivíduos de uma sociedade não é a consciência comum, mas a ação coletiva (...) Essa existência de um fim comum é talvez tudo que pode ser legitimamente incluído na concepção 'orgânica' quando aplicada à sociedade.

O comum na pluralidade e na diversidade do tempo social

Essa dimensão simbólica sugere que esse comum que agrega, sustentado em valores e interesses compartilhados, coloca-se no tempo, isto é, não é fixo, não é permanente, nem como elemento agregador do objeto-fim socializado nem como motivação enquanto forma, sempre presente para as pessoas. A temporalidade que permeia a vida das pessoas pode ver nesses valores simbólicos motivos de sintonia ou não, em um certo tempo, e não em outro. Esses valores simbólicos podem tanto exercer um significado agregador em um tempo, fator de enraizamento sugerido e ao mesmo tempo buscado, como podem não ter a durabilidade de uma significação. A pluralidade da cultura e das temporalidades em sua vivência bem como a desigualdade social dão ideia da diversidade com que o comum se realiza na vida social.

Essa mutabilidade presente tanto no comum proposto quanto na motivação com que é buscado pode bem apontar o caráter de não permanência das comunidades imaginadas, especialmente para os que dela partilham. A atualidade da crise de pertencimento, enquanto objetivações que o motivem, pode estar presente hoje, por exemplo, na crise de identificações culturais apoiadas na concepção de nação, suficientes ontem para agregar como sendo um comum e, em seguida, insuficientes como fator de identificação.

Para Hall (1999, p. 58), uma cultura nacional vista como uma comunidade imaginada tem três conceitos ressonantes: as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto, a perpetuação da herança. A mutação ou a erosão desses suportes implica a possibilidade de a cultura nacional deixar de gerar identificações, portanto, pertencimento, propiciando a busca de outros valores aglutinadores. Hockheimer e Adorno (1973, p. 151) apontam para essa mutabilidade já na percepção das motivações que justificam o todo-comum da própria sociedade:

a sociedade moderna, como um todo, já deixou de ser acessível à experiência imediata, perceptível em sua totalidade e em suas motivações – no sentido em que poderia sê-lo uma sociedade agrária, pura ou mesmo uma antiga economia corporativa urbana.



Não é diferente então apontar que essa mutabilidade do tempo social se associa ao que Touraine já assinalara como ligado à crise do próprio contexto da modernidade. Não é igualmente diferente do pensamento de Arendt ao dizer que, na modernidade, a perda da religião, das tradições e da autoridade do passado é “equivalente à perda do fundamento do mundo”, do “orientar-se no mundo,” em que “todas as coisas, a qualquer momento, podem se tornar praticamente qualquer coisa” (apud TELLES, 1999, p. 30).

O comum envolve a igualdade e a diferença

Se o comum como um todo simbólico agregador – étnico, religioso, político etc. – pode ser mutável tanto na temporalidade com que é proposto e visualizado quanto na temporalidade dos que o demandam, ele também envolve necessariamente a identificação que gera a identidade, bem como a diferença que não o pressupõe agregador.

A alteridade necessária na vida social parte do pressuposto da diversidade que a motiva e que gera a troca entre diversos. Paiva (1998, p. 90) lembra que

o simples estar junto não significa partilhar da experiência do outro, até por que, de acordo com essa perspectiva, não é apenas a proximidade que define. A experiência do outro implicaria uma atitude recíproca de interioridade.

Assim, o reconhecimento do outro, baseado na diversidade dos agentes, é que possibilita a identidade, o olhar de reconhecimento da distinção. Identidade e diferença se compõem não só como presenças buscantes que formam um comum-comunidade mas também como indicadores de aceitação de um comum-comunidade agregador de valor. A identidade é exatamente a necessidade de posicionar-se ante o diverso, sobretudo ante o sólido visível em um contexto de instabilidades. Identidade-comunidade levam ao que Bauman chama de necessidade de segurança (2003). A igualdade não se confunde com a aniquilação da diferença, mas apenas acentua que o comum é igual para os que sendo diversos se identificam com esse mesmo comum. A pluralidade se mantém com a aceitação da diversidade, e não com sua supressão, um enfrentamento

desde o comum, e não apesar dele. Na prática, a questão se desloca para a igualdade-justiça (SEMPRINI, 1999, pp. 157-160).

A diversidade, como marca da contemporaneidade, e, ao mesmo tempo, a busca de sua superação gerariam o que motiva o movimento de enraizamento-desenraizamento que sustenta a necessidade de pertencimento na contemporaneidade. É bem verdade que uma cultura comum na advertência de Williams não é em nenhum nível uma cultura igual,

uma efetiva comunidade de experiência e sua qualidade dependem com igual certeza do conhecimento de uma prática de igualdade entre os cidadãos. Os vários tipos de desigualdade que ainda dividem a comunidade em que vivemos tornam difícil ou impossível a comunicação eficaz. Não dispomos de uma genuína experiência comum, a não ser em raros e perigosos momentos de crise. Necessitamos de uma cultura comum. Necessitamos dela não para dispor de uma abstração, mas porque não sobrevivemos sem o seu auxílio (1969, p. 326).

Essas diferentes conotações que o comum assume trazem na contemporaneidade a presença, como já assinalado, de que ele não é permanente, não é igual, envolve a diferença e que não se coloca como comum único. Aflora-se a questão da monocultura impossível e da convivência com o multiculturalismo, com a diversidade assumindo a marca contestatória, mais na esfera das comunidades do que na esfera mais ampla da sociedade, como a globalização acaba propondo. Em um mundo marcado pela “ruínas da modernidade de suas instituições” (TOURAINÉ, 1999, p. 10) pelo fluxo migratório de valores, de culturas e economias, mestiçagem cultural se confunde com multiculturas. A identidade pode estar na diferença, o comum, no diverso, e o plural se mostra único como plural.

É nesse sentido que se coloca que a crise de representação que marca a contemporaneidade se desloca dos ideais da sociedade global para os da comunidade local, em um fluxo nomádico sem um equilíbrio à vista:

uma parte de nós mesmos mergulha na cultura mundial, enquanto a outra parte, privada de um espaço público onde se formaria e se aplicariam normas sociais, se fecha no hedonismo ou na busca de pertencimentos imediatamente vividas (Touraine, 1999, p. 14).



Não é diferente a colocação de Semprini (1999, p. 132) ao afirmar que:

é preciso considerar na definição de um espaço público multicultural a configuração que aí assumem os conflitos sociais e a questão do poder. Os conflitos não se resumem mais exclusivamente na luta pelo controle dos recursos naturais, dos meios de produção, das riquezas, ou mesmo do poder político tradicional. Eles se localizam mais sobre o controle da produção e da distribuição dos significados e dos símbolos sociais.

É esse conflito de multiculturas que na verdade busca na esfera local enraizamentos individuais e, na esfera social mais ampla, gera os conflitos em torno da sua hegemonia – étnica, política, religiosa etc. –, frente a uma economia que se pressupõe suficientemente globalizada e hegemônica para tanto ignorá-lo quanto dominá-lo.

A noção generalizada de exclusão, de crise de pertencimento, de ausência de referências sólidas faz do fluido e do estável sua marca nas acepções de Vattimo (1992) e de Hall (1999).

É em uma perspectiva crítica que Dagnino (1994, p. 109) vai além quando aponta que mais importante do que pertencer ou participar de um comum já estabelecido é participar de sua própria definição:

a nova cidadania transcende uma referência central do conceito liberal, que é reivindicação de acesso, inclusão, membership, pertencimento (belonging) ao sistema político, na medida em que o que está de fato em jogo é o direito de participar efetivamente da própria definição desse sistema, o direito de definir aquilo no qual queremos ser incluídos, a invenção de uma nova sociedade.

Práticas mediáticas e pertencimento: linguagens

É de Williams (1969, p. 322) a indicação de que toda teoria da comunicação é uma teoria da comunidade. O comum que as une é o relacionamento humano, sob diferentes formas e motivações, no tempo e no espaço históricos da vida social.

Nesse processo de alteridade social, Touraine (1999, p. 84) é incisivo quando assinala que o processo da comunicação não antecede um outro, aquele que motiva a própria constituição das pessoas como sujeito:

... muitos dão importância primordial à comunicação. Penso, ao contrário, que a relação consigo mesmo preside o relacionamento com os outros. É um princípio não social que preside as relações sociais, de sorte que, depois de um longo período durante o qual se tentou explicar o social somente pelo social, de novo reconhecemos que o social repousa sobre o não social e não se define a não ser pelo lugar que concede ou recusa esse princípio não social que é o sujeito.

Talvez se possa afirmar que a comunicação se explicita como fundamento na vida das pessoas exatamente no contexto da experiência de constituição do sujeito. Assim, observa-se que o papel contemporâneo da comunicação torna-se cada dia mais reconhecido à medida que a própria sociedade se envolve na experiência de construção do sujeito.

Os processos que delimitam a fragmentação das condições da vida, atuando junto com o processo da globalização na esfera da produção, necessariamente possibilitam múltiplas dimensões da crise entre o indivíduo e a sociedade, o sujeito individual e o coletivo, impedindo a sutura dessa fragmentação (Ruiz, 2003). A comunicação hoje, talvez muito mais do que no passado, ainda que se colocando eventualmente de forma hegemônica ante mutações nos quadros das instituições sociais básicas, desenvolve sobretudo um papel de mediação e, por isso mesmo, estratégico e, mais, politicamente importante na contemporaneidade, na relação entre as pessoas, e destas com a sociedade.

Vattimo chega a propor que a modernidade, como que assumindo a perspectiva de uma história unitária, termina e dá lugar à pós-modernidade, exatamente com o advento da sociedade da comunicação generalizada: “A impossibilidade de pensar a história como um curso unitário (...) é também, e talvez mais, o resultado do nascimento dos meios de comunicação de massa” (1992, p. 10).

Esse lugar estratégico dos media na contemporaneidade, configurando-lhe de modo especial o papel de mediação, assume diferentes instantes no espaço histórico social, especialmente na



relação que faz do pertencimento um significado que na contemporaneidade cada dia mais se evidencia.

A primeira dessas mediações se desenvolve quando os media atuam no mundo simbólico, intermediando valores e interesses, no próprio conteúdo que dá sentido à comunicação. A relação social se estrutura desde a representação que configura esse mundo simbólico e é nele e a partir dele que a materialidade da vida busca sua objetivação, traz demandas individuais e coletivas, exige processos tanto de tensão e de conflitos quanto de negociação. Há uma afirmação de Martín-Barbero (2001, p. 31) significativa para dar conta desse processo, especialmente sob a ótica da recepção, no quadro dos agentes consumidores atores do processo comunicacional mediático:

é impossível saber o que a televisão faz com as pessoas se desconhecemos as demandas sociais e culturais que as pessoas fazem à televisão. Demandas que põem em jogo o contínuo desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas e dos modos como elas se alimentam e se projetam sobre as representações da vida social que a televisão oferece.

Mediação enquanto espaço de objetivação de demandas é também espaço de negociação, como que indicando presença na construção de um espaço público mediático sustentado na diversidade:

desde os anos 60, os veículos de comunicação de massa e principalmente a televisão têm disponibilizado uma enorme quantidade de informações sobre a vida, valores, estilos de vida de grupo que ignoravam tudo ou quase tudo a respeito de outros grupos. Se essa vinculação de informação não homogeneiza as diferenças, ela pelo menos garante sua notoriedade e conscientizou-se de sua existência. Longe de ser simplesmente um espelho, os meios de comunicação tornaram-se um lugar onde se elaboram, se negociam e se difundem os discursos, os valores e as identidades. Ao 'oferecer' uma apresentação multicultural da sociedade, os meios de comunicação contribuem para sua definição (Semprini, 1999, p. 123).

Vattimo entende que o nascimento dos media na contemporaneidade é responsável pela percepção da impossibilidade de pensar o curso da história como unitário, desenvolvendo desde então um papel importante na dissolução dos pontos de vista centrais, ou das

grandes narrativas, propiciando, ao invés de uma massificação das visões de mundo, pensada por Adorno, o contrário, “a explosão e a multiplicação de visões de mundo” (1992, p. 11).

É bem verdade que há um espaço público que dá visibilidade às questões, tornando-as um comum mediático: “o público se configura como o comum”, o mundo próprio a todos, o que implica, como a própria Arendt já afirmara, que ela seja ao mesmo tempo “o difundido, o publicitado” entre a maioria (apud Martín-Barbero, 2001, p. 44). Essa é a perda de um mundo a que também Arendt se refere no sentido da perda de referências cognitivas e valorativas de um horizonte comum e de uma interlocução possível (apud TELLES, 1999, p. 38).

Essas considerações apontam que a dimensão de comum, na perspectiva que hoje atualiza o conceito de comunidade, necessariamente também envolve a atualização do comum-público, na articulação com o espaço público na contemporaneidade. Essas mesmas considerações sinalizam que a mediação do processo comunicacional hoje, talvez mais do que ontem, se coloca como fundamental tanto para expressar o diverso e o plural quanto para sinalizar a busca incessante de sua visibilidade, como que redimensionando pelo espaço público mediático e os modos contemporâneos de dominação e negociação do estar junto social, da relação que motiva o eu e o outro ou dos conflitos que o sustentam.

O advento das tecnologias interativas, ferramentas e dispositivos que possibilitam a cibercultura, redimensionou as condições de expressão e publicização desse estar junto/estar com. O contexto de uma sociedade moderna em transição se coloca ao lado dessas novas condições das tecnologias interativas, oferecendo um cenário tão novo quanto complexo para assinalar distintos e simultâneos processos de mutação em curso. Em consequência, possibilitam novos olhares não só sobre o espaço público, ou sobre a crescente significação das práticas de socialização mas também oferecem elementos para uma indagação quanto à mutação da própria comunicação como processo social.

Essas indagações estão presentes, por exemplo, em Beaud (1985), que centraliza a análise do pertencimento na constatação de que, na sociedade contemporânea, o social vem encontrando sua autonomização, sua força e sua secularização. À medida que aumentam as demandas sociais e à medida que o Estado se mostra incapaz de atendê-las, não só os atores institucionais vivem o conflito



das demandas propostas e não atendidas, como toda a estrutura do político passa a depender desse conflito gerado a partir do social, salientando-se, então, a necessidade da estratégia da negociação nas sociedades democráticas. É a esse processo entre o social e o político que Beaud denomina de ampliação de fronteiras: o social permeia o político ao mesmo tempo em que o cultural se expressa como constituinte da esfera pública e da esfera privada, familiar, indo até as novas formas de socialização, que se colocam como a própria expressão do conflito, ou seja, das bases da democracia. As possibilidades e a direção do esforço democrático ficam atreladas a essa capacidade de encaminhamento das tensões sociais, aumentadas pela atuação crescente do mercado, num jogo em que o social, o Estado e o mercado se colocam como principais agentes. Então, diz Beaud, “cada um é chamado a pensar enquanto indivíduo social em relação às novas formas de pertencimento social e de sua integração” (1985, p. 131).

Indagações e perspectivas estão igualmente em Lemos e Levy (2010, p. 59) quando indicam que:

as funções pós-massivas irão criar ferramentas de conversação e disseminação da opinião pública ampliando a própria ideia de esfera pública. Assim, com a expansão da televisão, do rádio e dos meios impressos e com a convergência da informática-telecomunicação, o surgimento de redes telemáticas planetárias e a conseqüente e paulatina liberação do polo da emissão, criam-se condições para a emergência de uma cidadania planetária em uma nova esfera pública mundial.

É nesse contexto, apoiados em diferentes questões ligadas aos novos usos da Web social, como a apropriação individual de produtos massivos, indicada por Castells como ‘medias de massa individuais’, que Millerand e Proulx indagam não apenas sobre a emergência de um novo tipo de mídia, mas “em que medida estar-se-ia diante de uma mutação da comunicação mediática” (2010, p. 24).

Bibliografia

- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. (orgs.). *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- BAUMAN, Z. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BEAUD, P. *Medias, mediations et mediateurs dans la société industrielle*. Grenoble: These doctorat d'Etat, 1985.
- CASTELLS, M. *A era da intercomunicação*. Tradução de: Marcia Macedo. Paper. São Paulo: 2006.
- DAGNINO, E. "Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania". In: DAGNINO, E. (org.). *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FLICHY, P. L. "Individualism connecté entre la technique numerique et la société". In: *Revue Réseaux*. Paris: Hermès Lavoisier, n. 124, pp. 17-51, 2004.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. *Da diáspora, identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEMONS, A. & LEVY, P. *O futuro da internet*. São Paulo: Paulus, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, J. "O medo da mídia". In: LADISLAU, D. et al. *Desafios da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MIÈGE, B. *A sociedade tecida pela comunicação*. São Paulo, Paulus, 2010.
- MILLERAND, F. & PROULX, S. "Le Web Social, au carrefour de multiples questionnements". In: RUEFF, J. et al. *Web Social: mutation de la communication*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2010.
- MONTEIRO, P. "Cultura e democracia no processo de globalização". *Rev. Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 44, mar. 1996.
- PAIVA, R. *O espírito comum*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PARK, R. & BURGUESS, E. W. "Comunidade e sociedade como conceitos analíticos". In: FERNANDES, F.. *Comunidade e sociedade*. São Paulo: Biblioteca Universitária, 1973.
- RUIZ, C. B. *Os paradoxos do imaginário*. S. Leopoldo: Unisinos, 2003.
- SEMPRINI, A. *Multiculturalismo*. Bauru: Edusc, 1999.
- SILVERSTONE, R. *New media and community*. Paper. Londres: London School of Economics and Political Science, set. 1999.



- _____. *Porque estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.
- SOUSA, M. W. “O comum mediático e o pertencimento nas práticas de recepção em comunicação”.
In: Rev. *Novos Olhares*. São Paulo, n. 11, 2003.
- TELLES, V. “Política e espaço público na constituição do mundo comum: notas sobre o pensamento de Hanna Arendt”. In Telles, V. *Direitos sociais*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- TÖNNIES, F. “Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais”. In: FERNANDES, F. *Comunidade e sociedade*. São Paulo: Biblioteca Universitária, 1973.
- TOURAINÉ, A. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- TREDAN, O. “Do weblog aos blogs de adolescentes: itinerário de um percurso de pesquisa sobre a prática de blog pelo público jovem”. In: Ver. *Comunicare*. São Paulo: Cásper Líbero, vol. 9, n.1, pp. 41-59, 2009.
- VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.
- _____. “Estruturas de sentido”. In: WILLIAMS R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- WEBER, Max. “Comunidade e sociedade como estruturas de socialização”. In: FERNANDES, F. (org.). *Comunidade e sociedade*. São Paulo: Biblioteca Universitária, 1973.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969.
- _____. “Estruturas de sentido”. In: WILLIAMS R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, T. T. *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.







Pequeno inventário de narrativas midiáticas: *verdade e ficção em discursos audiovisuais* ¹



Rosana de Lima Soares
ECA – USP

1. Artigo desenvolvido a partir de comunicação apresentada no VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (UFMA, São Luis, 2010). O texto é parte integrante de uma pesquisa mais ampla de pós-doutoramento intitulada “Vestígios de discursos: referencialidade e ficcionalidade em narrativas audiovisuais”, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Multimeios/Decine (Unicamp), sob supervisão do prof. dr. Marcius César Soares Freire.



Resumo

A partir de pesquisa em andamento sobre *narrativas midiáticas*, especialmente aquelas presentes em discursos audiovisuais, propomos apontar possibilidades teóricas e metodológicas para os estudos de reportagens jornalísticas e filmes documentários. Se assumirmos como postulado que as mídias constituem-se, sobretudo, como “fato de língua”, é possível efetuar o deslocamento de alguns de seus pressupostos, notadamente a questão de sua relação com a realidade vista como algo externo aos discursos – e, portanto, externo também aos sujeitos que falam –, para entendê-las, de maneira mais ampla, como *narrativas*. Demonstrar esse postulado e definir as mídias como espaços discursivos pelos quais circulam narrativas é o objetivo deste artigo, abordando formas audiovisuais presentes na televisão e no cinema a partir das tensões entre “referencialidade” e “ficcionalidade” e seus possíveis desdobramentos conceituais.

Palavras-chave

narrativa, discurso, mídias, jornalismo, documentário

Abstract

From our ongoing research on media narratives, especially those in audiovisual discourses, we propose to discuss theoretical and methodological possibilities to the study of journalistic reports and documentary films. If we consider the principle that the media are constituted as a "language fact", we can displace some of their assumptions, notably their relationship with reality as something outward from the discourses — and, thus, also outward from the subjects which speak —, to understand them, in a wider way, as narratives. The objective of this paper is to demonstrate this principle and define the media as discursive spaces through which narratives circulate, approaching audiovisual forms in television and in cinema from the tension between "referentiality" and "fictionality" and its possible conceptual developments.

Key-words

narrative, discourse, media, journalism, documentary

“Digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue.
Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras.
É justamente por esse impossível que a verdade provém do real”.
(Jacques Lacan, *Televisão*)

O tema deste artigo articula dois campos ao mesmo tempo próximos e distintos: o *discurso jornalístico* em forma de reportagens televisivas e o *discurso cinematográfico* em forma de filmes documentários. A proposta tem como objetivo o estudo de discursos audiovisuais de caráter *referencial* – jornalismo e documentário – a fim de estabelecer uma análise contrastiva entre eles, apontando seus pontos de proximidade e afastamento, e as especificidades de cada um.

As tensões entre “referencialidade” e “ficcionalidade” ou, de modo mais complexo, entre *verdade* e *ficção*, têm acompanhado debates em diversos campos teóricos, dentre os quais destacamos a literatura, a filosofia e a antropologia. De acordo com Watt, na literatura as diferenças entre o romance realista e o romantismo, forma narrativa que o antecede, levaram “os historiadores a considerarem o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século 18 e a ficção anterior” (o que não quer dizer que todas as formas anteriores perseguiam o *irreal*). O autor prossegue: “Em filosofia, por sua vez, o termo ‘realismo’ aplica-se estritamente a uma visão da realidade oposta à do uso comum, ou seja, para os escolásticos realistas as verdadeiras ‘realidades’ são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, da percepção sensorial” (WATT, 1990: 12-13). Dessa forma, “o romance realista se aproxima do atual significado de realismo, afastando-se de sua origem clássica e medieval e rejeitando os universais” (WATT, 1990: 14).

A aparente oposição entre textos literários e/ou científicos acompanha também os debates em antropologia, como se atribuir a esta



um caráter metafórico implicasse no enfraquecimento de sua capacidade de verossimilhança, posto que a credibilidade de seus relatos adviria da extensão das descrições. Ao contrário dessa visão limitante sobre o modo como se “estabelecem” os “fatos” na ciência – para lembrar a discussão proposta por Geertz –, podemos enunciar que “a capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida” (GEERTZ, 2005: 15). Ou seja, essas peculiaridades da escrita antropológica estão relacionadas à crença dos antropólogos “realmente haverem, de um modo ou de outro, ‘estado lá’. E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita” (GEERTZ, 2005: 15).

A esse propósito, o historiador Peter Gay “mostra como, por ser de ficção, um texto não está impossibilitado de expor profundas verdades humanas, bem como, por ser realista, um texto não está isento de expressar a mais intensa subjetividade do autor” (TELLES, 2010: S5). Em resenha ao livro *Represálias selvagens* (2010), Sérgio Telles afirma que “as antinomias entre o realismo literário e a realidade atingem um ponto de tensão máxima no chamado ‘romance histórico’, pois este, mesmo oferecendo ao historiador “uma grande massa de informação sobre os costumes, a moral, as formas dos relacionamentos pessoais e a organização social”, não pode ser considerado como “sociologia” ou “estudo histórico”, já que no realismo literário as alterações inseridas pelo autor deslocam o próprio conceito e, muitas vezes, fazem com que as narrativas se voltem para a realidade *psíquica* de seus personagens.

Buscando desconstruir a oposição simplista entre *realismo* e *idealismo*, presente em muitas das análises sobre os discursos referenciais, propomos pensar as mídias – especialmente o jornalismo² – como *formas narrativas*. Tal proposição implica um deslocamento no modo de conceber as práticas midiáticas e de articulá-las nas oscilações entre *verdade* e *ficção*. Antes de tratarmos dessa questão, entretanto, uma pequena distinção entre narrativa e discurso faz-se necessária: partimos, neste artigo, da definição clássica de narrativa como “relato de uma transformação, a passagem de um estado inicial para o final” (GOMES, 2000: 49) e de discurso como “laço social” (LACAN, 1992). Narrar é contar uma história; os discursos

2. De modo preliminar, destacamos a recente proliferação de programas jornalísticos televisivos não-convencionais, entre eles Profissão Repórter (em exibição desde 2006) e os recentes Globo Mar e Brasileiros, todos voltados para grandes reportagens e veiculados na Rede Globo. Além destes, o Globo Repórter segue na grade da emissora.

3. A esse respeito, ver Peñuela Cañizal (2007): “Enquanto disciplina, a narratologia começa a ganhar corpo com os estudos estruturais feitos por Propp sobre o conto popular russo e por Lévi-Strauss sobre os mitos. Cresceu com os pensadores da Escola de Tartu e com os semioticistas da chamada Escola de Paris. A fase estruturalista cedeu passo a outras formulações e, no contexto atual, os autores que contribuíram para a renovação de velhos modelos são, sem dúvida, Gaudreault e Jost. É de se reconhecer também a importância de Branigan e Bordwell”.

possuem, dessa maneira, uma forma narrativa³, ou seja, são definidos por funções a serem desempenhadas pelos sujeitos no desenrolar da história contada, imprimindo transformações por meio de ações movidas pelo desejo de seus atuantes:

Assim, parto do princípio de que a narrativa é um código e se ordena segundo as regras de três níveis: o da fábula, o das personagens e o da maneira de contar. Portanto, ancorado nesse molde, tenho para mim, na esteira dos estudos de narratologia, que a narração constitui a instância em que o narrador, enquanto sujeito manipulador, têm mais possibilidades de desenvolver sua imaginação criativa. Disso se tem prova quando o leitor centra seu interesse não exclusivamente nas peripécias ou no desempenho dos atores, mas também na maneira de arranjar esses elementos (...) (PEÑUELA CAÑIZAL, 2007, online).

A partir dessa concepção de narrativa – que integra a fábula, os personagens e o relato –, podemos pensar o jornalismo como um dos lugares em que se constroem *narrativas midiáticas*. Mais do que informações que registram eventos – relatos estes que se pretendem fiéis a uma suposta realidade (externa) – as notícias (os acontecimentos narrados pelo jornalismo) passam a ser vistas como “formas culturais” (SCHUDSON, 1995: 27) construindo, ao demarcar o espaço social, a “arena simbólica da sociedade” (ou a própria realidade): “O objetivo mais importante das notícias, portanto, é fornecer à arena simbólica e à cidadania imagens abrangentes e representativas (ou construtos) da nação e da sociedade” (GANS, 1980: 312).

Se afirmamos que os discursos jornalísticos possuem uma forma predominantemente narrativa, assumimos, por conseguinte, que a narrativa não é privilégio do relato *ficcional*, constituindo também o relato *factual*. Em entrevista sobre o livro *Duas vidas*, uma biografia de Gertudre Stein, Janet Malcolm declara: “Biografia é um gênero problemático, viciado. Escrevi em algum lugar (...) que nunca há dúvidas sobre os ‘fatos’ na ficção. Eles são o que os escritores dizem ser. Há apenas uma versão. Não há alternativa. Na não-ficção, que inclui biografia, há diversas versões possíveis sobre o que ‘realmente’ aconteceu” (BRASIL, 2008: S5). Dessa forma, podemos afirmar que o *factual* e o *ficcional* – como pode ser percebido não só no jornalismo, mas também no cinema, na teledramaturgia ou nos *reality*



shows – são campos que têm borrado, cada vez mais, os limites entre suas fronteiras, afastando-se da distinção comumente a eles atribuída entre relatos *verdadeiros* ou *falsos*, *reais* ou *imaginários*.

Vestígios de discursos

A problematização de conceitos tributários da história e da filosofia vem somar-se às reflexões sobre as narrativas midiáticas. As noções de verdade, realidade e linguagem (atravessando as teorias da representação e da apresentação do mundo) são tidas como fundamentais no debate acadêmico sobre as formações discursivas constituintes do imaginário contemporâneo e sobre o estatuto das imagens. Dessa forma, o estabelecimento das fronteiras entre *fato* e *ficção* tem ocupado, há algum tempo, o campo de estudos do audiovisual.

Nesse momento, propomos pensar a questão a partir de um deslocamento: buscar, nos discursos audiovisuais, as fronteiras entre o que chamaremos de “referencialidade” e aquilo que, por outro lado, coloca-se como “ficcionalidade” no interior desses discursos⁴. Ao fazê-lo, portanto, assumimos de modo radical a não-disjunção entre fato e ficção e, de modo mais abrangente, entre realidade e fantasia. Tomamos, portanto, como ponto de partida, seguindo um axioma postulado por Lacan, que “a verdade tem estrutura de ficção”⁵.

Verdade e realidade apresentam-se como indissociáveis nos discursos referenciais e naqueles que tomam a representação objetiva e fiel do mundo histórico como seu modo de operação. Os discursos referenciais (entre eles, o discurso da história) assumem, muitas vezes, o apagamento de suas marcas enunciativas, como se a eles fosse possível *tudo dizer*. Além disso, colocam-se como arautos da *verdade* de uma realidade que estaria fora deles, ocultando seu papel na construção e criação de realidades/verdades que não existiriam autonomamente. Ao contrário dessa visão totalizante, é na psicanálise que encontramos uma interessante aproximação à verdade em suas injunções com a realidade:

A psicanálise nos aponta que a verdade é sempre não toda, impossível de ser apreendida em sua consistência. Não existe uma verdade única, sendo que cada um constrói a sua ficção sobre a sua história e em torno d'isso sustenta-se um saber que é transmitido e repetido “como

4. Para referências sobre os conceitos, ver: ODIN, R. e LYANT, J. C. (eds.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984; NICHOLS, B. *Representing reality*. Indiana: Indiana University Press, 1991; RANCIÈRE, J. “Les mots de l’histoire du cinéma” (entretien). In: *Cahiers de Cinéma*, novembre 1995, pp. 48-54; MOURÃO, D. & LABAKI, A. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

5. A esse respeito, ver: “Não se trata, pois, de questionar ou desnudar a mentira, mas de ratificar sempre a verdade. Lacan diz que a ficção mítica mantém uma relação singular com alguma coisa que está sempre implicada atrás dela – a verdade. (...) Em toda ficção corretamente estruturada, pode-se constatar essa estrutura que, na própria verdade, pode ser designada como a mesma da ficção” (André França, “Sobre O feiticeiro e sua magia”, www.andrf.w3.to).

se” fosse a verdade, mas é uma construção absolutamente particular (VITORELLO, 2005: online).

6. Os programas jornalísticos são uma constante na produção televisiva brasileira, especialmente os telejornais. Em nossas análises, entretanto, serão consideradas produções jornalísticas que não estejam enquadradas nesse formato, buscando justamente aqueles programas em que as questões do gênero jornalístico são problematizadas em fronteiras com a produção ficcional televisiva.

7. A discussão sobre a possibilidade de pensar o cinema documentário como gênero será uma das questões a serem exploradas. De modo geral, estamos considerando os filmes documentários não como gênero cinematográfico, mas como um discurso específico dentro da produção cinematográfica, que pode trazer, assim como os filmes tidos como “ficcionais”, variações em suas formas genéricas (musical, terror, comédia, romance, ficção científica, entre outros).

8. Braudel usou pela primeira vez o termo “História Nova” em aula inaugural no Collège de France (1950). Dos historiadores da Escola dos Annales, temos os da primeira geração (Marc Bloch, Fernand Braudel e Lucien Febvre) e os da segunda geração (entre eles, de acordo com Peter Burke, Jacques Le Goff e Georges Duby), que trazem debates fundamentais a outros campos do conhecimento (BURKE, 1997).

A verdade, na concepção lacaniana, possui uma estrutura de ficção pois, assim como o amor, tem como função “criar uma tela protetora diante dos enigmas sem decifração. As verdades que se propagam e que se defendem por aí seriam, na melhor das hipóteses, meias-verdades, apresentando-se como tal na falta da verdade inteira, isto é, do que não se sabe mas se precisa saber” (Bernardo, 2004: 281).

Dessa forma, partimos do princípio de que a realidade só o é enquanto realidade discursiva, não pré-existindo à linguagem. Dentre as possibilidades analíticas colocadas, buscamos nos discursos televisivos (reportagens jornalísticas⁶) e nos discursos cinematográficos (filmes documentários⁷) apontar a forma como o “real” se insere em suas narrativas, estabelecendo um “pacto de leitura” (Eco, 1994) calcado na naturalização de seus artificios. Para refletir sobre essas zonas limítrofes, os chamados discursos referenciais ou realistas, na acepção de Barthes (1988) serão pensados, sobretudo, à luz da filosofia da linguagem, dos estudos lingüísticos e dos teóricos da Escola dos Annales e da Nova História⁸.

Em *Diálogos sobre a Nova História* (1980), Duby e Lardreau discutem o estatuto da História enquanto discurso narrativo e enquanto objeto científico. O debate se dá em torno do confronto entre “realismo” e “nominalismo”, a partir do argumento que, levado às últimas conseqüências, coloca o ponto de vista nominalista como aquele que afirma que o “passado”, enquanto tal, “é sempre e apenas como a necessária espessura que cada presente atribui a si próprio, um dos modos segundo os quais o presente se apresenta inventando para si a profundidade de uma origem, e através disso se garante e se *autoriza*, propriamente (...)” (LARDREAU, 1989: 13). O realismo, por sua vez, parte justamente da premissa de que “tudo é história” e que, portanto, não há passado, para subtrair o ponto de onde se fala. Desse modo, “o realista pode fazer do passado um real. Não se tratará por certo de negar a existência de um passado que não passe dessa proliferação de discursos, puro imaginário e exibido pelo nominalista – bastará admitir que há um ponto, rigorosamente exorbitante em relação à série desses discursos, a partir do qual se pode construir numa Idade Média *real*, sobre a qual se pode dizer a verdade (...)” (LARDREAU, 1989: 14).



Na busca por encontrar um caminho do meio, no capítulo “Um nominalismo bem temperado” Duby e Lardreau trazem considerações interessantes sobre a construção do “real” pela história, chegando ao conceito de “vestígios”⁹ como forma de construção do passado pelo presente:

Alguns desses vestígios são inteiramente “concretos”, estão inscritos na paisagem; são objectos materiais que a arqueologia revela (...). Depois há outros vestígios, que são vestígios de discursos. Discursos que os contemporâneos produziam sobre si próprios; palavras, sinais postos ao lado uns dos outros, frases (DUBY, 1989: 36).

Ao se estabelecer relações avulsas entre esses vestígios, a imaginação intervém e, dessa forma, “o vestígio só é vestígio com valor histórico a partir do momento em que já faz parte de um discurso” (LARDREAU, 1989: 37). Essa afirmação de Lardreau, ao pontuar a observação de Duby, é nosso ponto de inflexão para chegarmos à origem desta proposta: se o vestígio se inscreve como tal apenas ao ser organizado em discurso, podemos afirmar, com as ciências da linguagem, que não existe realidade pré-discursiva. Nesse sentido, “o discurso está sempre presente. Mesmo uma data só se torna facto de história no seio do discurso que *decidiu* exumá-la da triste repetição do calendário” (LARDREAU, 1989: 37), ou seja, os fatos – ou aquilo que chamamos de realidade – são, na verdade “vestígios de discursos”, enredando-se na cadeia imaginária de eventos instituídos na e pela linguagem.

No debate entre o historiador e o filósofo, este prossegue afirmando que o fato de haver vestígios “mais ou menos reais” – de alguns terem mais pregnância, legitimidade ou credibilidade em relação à suposta realidade que pretendem articular – não implica na assunção de possibilidade de uma representação (ou reconstrução) fiel e perfeita da realidade, tampouco remete à própria materialidade desses vestígios. O que se revela neste “mais ou menos de realidade” é justamente o fato de que alguns vestígios são mais condicionadores do que outros. Nas palavras de Lardreau:

Quero com isto dizer que os nossos discursos esbarram com alguns desses vestígios; daí que me pareça que o historiador toca, mesmo assim, em qualquer coisa que é da ordem de um limite, ou seja, se é ver-

9. Ver Clément (1973).

dade que o historiador pode produzir n discursos sobre vestígios, nem todos são possíveis. Por outras palavras, parece-me que a “realidade” desses vestígios de história deveria uma vez mais encontrar-se ao nível do discurso, do lado do discurso, como aquilo que torna certos discursos impossíveis (LARDREAU, 1989: 38).

Ou, como afirma Foucault em *A ordem do discurso* (1996), Mendel, a exemplo de outros cientistas, sabia a “verdade”, mas não estava de acordo com o “verdadeiro” de sua época. Duby complementa essa reflexão:

Não se pode produzir um discurso qualquer sobre o passado nem, aliás, sobre seja o que for – e seria necessário voltar à minha comparação, pois, em última análise, o romancista também não pode contar uma coisa qualquer, há limites que se lhe impõem, que são menos visíveis, mas que talvez sejam igualmente fortes, igualmente condicionadores (DUBY, 1989: 39).

Por analogia ao debate de longa data empreendido no campo da História, chegamos aos discursos referenciais que nos interessam para deles extrair seu caráter de *construtos*, ou “vestígios de discursos”. No jornalismo e no cinema, em forma de reportagens televisivas ou filmes documentários, encontramos o *locus* de nossas inquietações, buscando aproximá-los sob a perspectiva de que, nos dois casos, trata-se de discursos fundados sobre a *referencialidade* mas, ainda, tendo como elemento articulador a *ficcionalidade* própria da literatura. Em Bloch encontramos eco para essas hipóteses, ao se referir ao “edifício teórico” como uma espécie de “edifício de imaginação”¹⁰. Ou seja, ao aproximar a referencialidade à ficcionalidade, a materialidade do mundo à imaginação, os teóricos da Nova História trouxeram para este campo do saber o imaginário.

10. Para aprofundamento dos conceitos, ver Mannoni (1979).

Se assumirmos, com Freud, a *escuta* como condição de possibilidade ao discurso do outro – uma espécie de *discurso dos vestígios* –, podemos extrair pontos de contato e de separação entre reportagens e documentários. Assumimos a perspectiva de que o jornalismo televisivo se revela, atualmente – ao menos se considerado em seus princípios ordenadores tradicionais –, como lugar de resistência à perspectiva ora apresentada de que a realidade se faz



de *ruínas*. O cinema, por sua vez, seja em filmes de ficção ou não-ficção, apresenta-se como mais permeável a essa concepção. Daí a importância de buscarmos, no contraste entre esses dois discursos, as possibilidades de demonstrar as hipóteses iniciais, estabelecendo como ponto de chegada a apresentação das *formas de narrar* (ficcionalis) presentes nessas duas *formas discursivas* (referenciais).

Tomemos como exemplos paradoxais dois cineastas contemporâneos, Walter Salles e Eduardo Coutinho. Enquanto o primeiro, embora seja diretor de filmes de *ficção*, parece empreender uma busca pelo “real” fundada em uma suposta crença na realidade dos fatos e sua possível e fiel representação, o segundo opera a partir da escuta de um discurso outro para construir uma espécie de *ficção subjetiva* em seus filmes *não-ficcionais*. Os dois diretores constroem de forma assimétrica sua relação com a realidade e os discursos que a constituem. De modo semelhante às idéias de DUBY, Coutinho toma como “fonte” o desejo de seus entrevistados, demonstrando em cada filme (especialmente nos recentes *Jogo de cena*, de 2007, e *Moscou*, de 2009) que a realidade é sempre formada por *vestígios de discursos*. Ao par de opostos “realidade x ficção” um outro se coloca, de modo não-contraditório, mas complementar: “mundo histórico/imaginário”, em que o mundo histórico teria tanta *ficção* quanto o imaginário, e este teria tanta *realidade* quanto o mundo histórico. Chegamos, assim, aos termos “referencialidade” e “ficcionalidade” para nos referir aos discursos audiovisuais contemporâneos – que tentam dar conta dos fatos e de sua suposta realidade.

Buscando desdobrar os conceitos acima apresentados, propomos, nessa reflexão, problematizar as noções de *fato* e *ficção*, deslocando a questão para as relações entre *verdade* e *ficcionalidade*. Ao atribuir aos discursos referenciais a possibilidade de *tudo dizer*, um duplo movimento se coloca: deles é exigido que sejam “verdadeiros” no sentido aristotélico, ou seja, estabelecendo correspondência direta entre verdade e realidade, como se fosse possível excluir a distância sempre presente entre signos e aquilo que designam.

A verdade como *Alethéia* – como “aquilo que deve ser lembrado” (que tem como par o *esquecimento*, e não a *falsidade*) cede lugar, a partir de Platão mas especialmente em Aristóteles, à concepção de verdade como *Orthótes* – correção ou adequação do conceito à realidade –, muito próxima da definição que atualmente identifica *verdade* e *realidade* e, por outro lado, opõe *verdade* e

ficção. Além desta, duas outras noções corroboram a forma como definimos, de modo geral, a *verdade* do mundo histórico: a palavra latina *Veritas* (que se refere à veracidade de um relato, e não à verdade dos acontecimentos) e a palavra hebraica *Emunah* (que significa confiança numa palavra divina, promessa ou pacto estabelecido, opondo-se à traição).

Nessa acepção, o estatuto da ficcionalidade seria desde sempre barrado, pois não daria respeito à verdade dos acontecimentos (muitos deles transformados em *fatos jornalísticos*, mas não em *atos discursivos*). Nas tensões entre *verdade e ficcionalidade*, portanto, é que propomos estabelecer o escopo teórico e metodológico para as reflexões sobre as narrativas midiáticas no jornalismo e no documentário contemporâneos.

Nas reportagens televisivas, o personagem em destaque é geralmente o próprio repórter, que cria a situação para sua ação; ele é objeto do registro da câmera (como vemos em programas jornalísticos tradicionais, tais como *Jornal Nacional* e *Globo Repórter*), e aqui se estabelece uma distinção em relação aos filmes documentários. Ao invés de se colocar como testemunha ocular de um acontecimento que deve ser reportado a seus espectadores, o cineasta se coloca em cena como aquele que desencadeia a ação para que um outro surja em cena. Se pudéssemos pensar, de forma bastante simplificada, nas definições de “cinema-direto” e “cinema verdade”, diríamos que o jornalismo, em sua busca por estabelecer uma relação imediata com a *realidade*, pode ser pensado de modo análogo ao primeiro; nos documentários, por sua vez, há espaço para buscar uma “verdade” que não venha da realidade, mas do próprio filme narrado. Essas fronteiras, bem como aquelas entre ficção e realidade, tornam-se cada vez mais difusas quando tratamos de discursos referenciais, pois freqüentemente somos confrontados, na televisão e no cinema, com reportagens e documentários que embaralham os limites entre mundo histórico e imaginário.

Essa temática, portanto, insere-se nos limites difusos entre formatos cada vez mais hibridizados em termos tecnológicos, estéticos, éticos e narrativos. A busca pelo estabelecimento das diferenças entre reportagens e documentários, e o interesse por reportagens dissonantes – por vermos nelas uma possibilidade maior ao jornalismo televisivo para além de suas repetições estéreis – coloca-se como eixo articulador de nossas reflexões. Buscamos reportagens que, ao



mesmo tempo, dialoguem com documentários e deles se afastem, negando e reafirmando seu estatuto enquanto forma (ou gênero) jornalístico primordial. De modo semelhante, alguns documentários contemporâneos tomam a estética da reportagem em suas narrativas, ainda que produzidos para exibição no cinema, e não na televisão.

Podemos nos perguntar se esses movimentos de hibridização não levariam ao surgimento de discursos que, mais e mais, assemelham-se entre si ao mesmo tempo em que buscam aproximações com outras formas narrativas.

As aproximações e distanciamentos das narrativas de reportagens e documentários são, desse modo, o *locus* no qual demonstrar a hipótese de que as narrativas midiáticas contemporâneas se constituem a partir de hibridismos entre elementos factuais e ficcionais e, mais do que isso, a partir de uma reafirmação da possibilidade de representação fiel (ou verdadeira) da realidade. Essa “paixão pelo real” (nas palavras de ZIZEK, 2003), ou esse “retorno do real” (nas palavras de FOSTER, 1999), faz-se presente em diversas narrativas midiáticas, de modo especial no jornalismo televisivo e no cinema documentário, sinalizando a presença marcante de elementos do realismo/naturalismo acima mencionados.

Aportes metodológicos e perspectivas teóricas

A fim de propor aportes metodológicos para pensar as mídias como *narrativas*, é como *mediação* que elas se colocam. No caso do jornalismo, “antes de registrar, informar, antes de ser colocado pelas condições que o caracterizam, por exemplo, periodicidade, universalidade, atualidade, difusão (...) o jornalismo é ele próprio um fato de língua. Seu papel e sua função na instituição social implica o de *organizar discursivamente*, o que, aliás, é a prática jornalística por excelência” (GOMES, 2000: 19). Considerando a língua como instituição social fundante, o campo da análise do discurso pode nos trazer, em sua multiplicidade, interessantes contribuições para pensarmos as mídias *enquanto* narrativas. Maingueneau (1997) afirma que a linguagem não é concebida como um simples suporte para a transmissão de informações, mas como o que permite construir e modificar as relações entre interlocutores, enunciados e seus referentes:

É a própria noção de “comunicação lingüística” que, desta forma, é deslocada: o fato de que um enunciado supõe um enunciador, um destinatário, uma relação com outras enunciações reais ou virtuais, que esteja atravessado, pelo implícito etc.; tudo isto não é uma dimensão que se acrescentaria posteriormente a uma estrutura lingüística já construída, mas algo que condiciona radicalmente a organização da língua (MAINGUENEAU, 1997: 20-21).

Dessa forma, podemos afirmar, com Kristeva, que a “linguagem é antes de tudo o mais uma prática. Prática cotidiana que preenche cada segundo da nossa vida, incluindo o tempo dos nossos sonhos, elocução ou escrita, é uma função social que se manifesta e se conhece no seu exercício” (KRISTEVA, 1980: 319). O termo discurso, por sua vez, designa a manifestação da língua na comunicação viva, como também qualquer enunciação que integre nas suas estruturas o locutor (ou enunciador) e o destinatário, com o desejo do primeiro de influenciar o segundo.

Em Maingueneau, entende-se como análise do discurso “a disciplina que, em vez de proceder a uma análise lingüística do texto em si, ou a uma análise psicológica ou sociológica do seu contexto, visa articular sua enunciação sobre um certo lugar social” (Maingueneau, 1998: 13). Não se trata de uma abordagem puramente lingüística, pois concebe o discurso como um certo modo de apreensão da linguagem. A análise do discurso coloca-se, portanto, “em relação com os gêneros de discurso trabalhados nos setores do espaço social ou nos campos discursivos” (MAINGUENEAU, 1998: 14). O discurso é considerado como *espaço heterogêneo*, sempre em movimento e cuja unidade se faz em relação a discursos outros, que se manifestam, muitas vezes, naquilo que é dito justamente em uma instância de *não-dito*, e/ou em marcas que facilitam ou indicam caminhos para identificação da cena enunciativa. Tal noção permite aproximar as perspectivas teóricas apresentadas aos objetos empíricos referidos.

A fim de dar conta da polissemia do termo discurso, Maingueneau propõe uma possível delimitação a partir da noção de “formações discursivas” de Foucault, que apresenta tal conceito como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício



da função enunciativa” (FOUCAULT, 1997: 136). Se as narrativas constituem uma das práticas discursivas possíveis, notadamente em sua diversidade midiática, podemos afirmar que “a noção de ‘discurso’ não é estável. Por este termo é possível entender o que Pêcheux chama de ‘superfície discursiva’, que corresponde ao conjunto dos enunciados realizados, produzidos a partir de uma certa posição; mas também pode-se interpretá-lo como o sistema de restrições que permite analisar a especificidade desta superfície discursiva” (MAINGUENEAU, 1998: 24).

É, portanto, como elemento instituidor de realidades e por elas instituído que o discurso se apresenta. Essa visada aponta para a correlação e a reciprocidade entre processos de constituição social e textual, ponto crucial se considerarmos o fazer jornalístico, especialmente a *função testemunhal* que lhe é atribuída. A referencialidade presente em reportagens jornalísticas produz como efeito de sentido a exclusão do âmbito simbólico e o apagamento das marcas construídas no processo de mediação. Constituído na linguagem e imerso em uma ordem simbólica que o precede, ao sujeito não é possível ter acesso direto ao “real” (ainda que o jornalismo tente *apagar tal apagamento* para criar efeitos de realidade, objetividade e verdade)¹¹.

No jornalismo impresso, citações, tabelas e fotografias funcionam como recurso de remetência e, ao mesmo tempo, de autenticação do “real”, estratégia operada por meio do obscurecimento da ordem simbólica e da colocação de um suposto “real” como espaço de “pura concretude”. No jornalismo televisivo, além de elementos textuais, apresentadores, repórteres e entrevistados aparecem como marcadores visuais nos quais ancorar a verdade presumida de seu discurso: “Ora, se lembramos da dessimetria, da condição tripartida do signo, era justamente para mostrar uma ordem de mediações, mostrar a distância imposta pela ordem simbólica. Assim, qualquer estratégia que opere pelo apagamento desses fatos e coloque um real como apreensível e descritível *diretamente* só pode constituir-se como *efeito de real*” (GOMES, 2000: 25). A esse respeito, Barthes já afirmara que, em relação à referencialidade, “o real concreto se torna a justificativa suficiente do dizer”, como se a realidade fosse de fato transparente: “Em outros termos, na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito de real*” (BARTHES, 1988: 156).

11. A esse respeito, ver os conceitos de “opacidade” e “transparência” desenvolvidos por Xavier (1984). De modo paradoxal, tais conceitos apontam para uma falsa dicotomia, como se a *existência do real* pudesse opor-se à *suspeição do real*. As sobreposições entre uma visão positiva da história e sua perspectiva narrativa (White, 1994) problematizam essa visão: de um lado, há o “tudo ficcional” como forma de resistência à tentativa do realismo, como se mostrar cada vez mais os modos de realização de um discurso (por exemplo, a reportagem jornalística) fosse sinônimo de transparência. De outro, o excesso de ficcionalização termina por corroborar o realismo/naturalismo, modos próprios de expressão jornalística e documental.

É interessante notar, portanto, que nessa passagem de um lugar a outro, do fato ao relato, é um processo de *narrativização* que se inscreve no discurso jornalístico, no qual determinadas formas narrativas contribuem para produzir efeitos de sentido que corroboram seus pressupostos. Constituindo-se no intervalo desse processo, o jornalismo apresenta-se como dotado de uma heterogeneidade constitutiva, mas que se torna apagada em suas marcas enunciativas. No discurso cinematográfico, por sua vez, a heterogeneidade mostrada se revela em sua própria constituição¹².

12. A esse respeito, ver, especialmente, os conceitos de “dialogismo”, “polifonia” e “intertextualidade” como definidos por Bakhtin (2008).

Por meio de relatos, discursos indiretos, paráfrases, citações, aspas, pressuposições, vozes de autoridade, entre outros elementos que compõem o que a análise do discurso chama de “heterogeneidade mostrada”, o discurso jornalístico estabelece espaços de dialogismo e polifonia, uma intensa conversação com outras vozes e outros discursos que atravessam o seu próprio. Ao contrário do que se afirma comumente, não é em textos literários ou em filmes documentários que notamos os sinais evidentes dessa heterogeneidade (no caso desses textos, ela é mais constitutiva do que mostrada), mas no texto jornalístico que, paradoxalmente, tenta se negar como heterogêneo para estabelecer seus pressupostos: atualidade, objetividade, isenção, negando suas próprias escolhas.

Ou seja, é na polêmica multiplicidade de vozes que compõem seu discurso que o jornalismo se afirma como narrativa coesa e unívoca, camuflando seus desvios e equívocos. No discurso cinematográfico, de modo mais evidente, há sempre pressuposto um *outro* que se coloca como presente, de forma explicitamente marcada ou apenas pressuposta. Independente de suas marcas visíveis, todo discurso é constituído a partir de um debate com a alteridade, com o outro que o constitui; no caso do discurso jornalístico, diferentemente do cinematográfico, esse debate é, ao mesmo tempo, revelado em sua superfície e negado por seus princípios fundantes.

A polifonia e a heterogeneidade discursivas não se devem apenas à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado, mas podem resultar da construção pelo locutor de níveis distintos no interior de seu próprio discurso. Por meio desse movimento, a possibilidade de articulação de um sentido estável – que levaria a uma interpretação sem ambigüidades – é problematizada (cf. Maingueneau, 1998: 19-20). Se sentido e contexto não são preestabelecidos, mas interdependentes, a enunciação é sempre assimétrica, mobilizan-



do saberes diversos. Aquele que interpreta os enunciados reconstrói seus sentidos a partir de indicações presentes nos enunciados produzidos, mas nada garante que o que ele reconstrói coincida com as representações do enunciador. As polêmicas e passagens que envolvem as formações discursivas não surgem, portanto, do exterior, mas presumem a partilha do mesmo campo discursivo e das leis que lhe são associadas. Se o discurso constrói, em um mesmo movimento, sua identidade e sua relação com outros discursos, *verdade e ficção* se entrelaçam em tramas complexas, possibilitando caminhos outros nos quais tecer as narrativas midiáticas.

Bibliografia

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERNARDO, G. A teoria do amor. *Matraga. Estudos Lingüísticos e Literários*. Número 16, jan.-dez. 2004. Disponível: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga16/matraga16a22.pdf>. Acesso: 20/07/2010.
- BRASIL, U. Mergulho na obra de Gertrude Stein. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 10/05/2008.
- BURKE, P. *A escola dos Annales: 1929-1989*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CLÉMENT, C. B. Continuidade mítica e construção histórica. *Le pouvoir des mots. Symbolique et idéologique*. Paris: Maison Mame, 1973 (mimeo.).
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, J. *Positions*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- DUBY, G. & LARDREAU, G. *Diálogos sobre a Nova História*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOSTER, H. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GAY, P. *Represálias selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GANS, H. *Deciding what's news*. New York: Vintage Books, 1980.
- GEERTZ, C. *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: URFJ: 2005.
- GOMES, M. R. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2000.
- KRISTEVA, J. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1992 (col. Debates).
- LE GOFF, J. & NORA, P. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. 2ª. ed. Lisboa: Gradiva, 1989 (col. Trajectos).



- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*.
Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1997.
- _____. *Termos-chave em análise do discurso*.
Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- MANNONI, M. *La théorie comme fiction*. Paris: Seuil, 1979.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. Manifestação de recursos poéticos em
dois filmes do Cinema Novo. *Rumores*. Ano 1, edição 1,
número 1, julho-dezembro de 2007.
- QUÉRÉ, L. *Des miroirs équivoques*. Paris: A.-M., 1982.
- SCHUDSON, M. Creating public knowledge.
Media Studies Journal. Vol. 9, número 3,
New York: Columbia University, 1995.
- SILVA, G. Jornalismo e construção de sentido: pequeno
inventário. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Vol. 2,
número 2, 2º semestre de 2005.
- SOARES, R. L. *Imagens veladas. Aids, imprensa e linguagem*.
São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. SOARES, R. L. *Margens da comunicação:
discurso e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- TELLES, S. Realismo a serviço da subjetividade.
O Estado de S. Paulo, Sabático, 10/07/2010.
- VIDAL, G. *De fato e de ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VITORELLO, D. M. A outra cena em A vida como ela é.
*IV Encontro Latino-Americano dos Estados Gerais da
Psicanálise*. Instituto Sedes Sapientiae, 04-06/11/2005.
Disponível: [http://www.estadosgerais.org/encontro/.../
Daniel_Migliani_Vitorello.pdf](http://www.estadosgerais.org/encontro/.../Daniel_Migliani_Vitorello.pdf). Acesso: 20/07/2010.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo:
Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, H. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro:
Paz e Terra, 1984.
- ZIZEK, S. *Bem vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003.







As marcas da enunciação no cinema



Egle Müller Spinelli

Universidade Anhembi Morumbi



Resumo Este artigo propõe uma reflexão sobre os conceitos de enunciado e enunciação no cinema. Estes termos foram inicialmente concebidos pela lingüística e, posteriormente, transpostos para discussões teóricas ligadas ao cinema. Existem filmes que atestam a presença da enunciação no enunciado, um fator que permite atualizar o sentido da obra por meio de mecanismos que revelam o próprio ato produtor do filme. De maneira sucinta, pretende-se fornecer um panorama sobre as possibilidades de ocorrência de enunciações enunciadas na composição das narrativas audiovisuais.

Palavras-chave

enunciação, enunciado, cinema

Abstract

The aim of this article is to make a reflection on the concepts of enunciated and enunciation which occur in the cinema. These terms were initially designed by linguistics and subsequently were translated into theoretical discussions related to cinema. There are movies that attest the presence of the enunciation in the enunciated, a fact that allows to updating the meaning of the work through mechanisms which reveal the act itself produced by the film. Thus, the focus of this work consists in providing an overview about how enunciations are structured in the composition of the audiovisual narrative.

Key-words

enunciation, enunciated, cinema

A enunciação é o ato produtor do enunciado, e como já colocado por Benveniste, é uma instância de mediação que assegura a discursivização da língua, que permite a passagem da competência à *performance*, das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso. Benveniste (2008, p. 80) diz que “a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. Já Anscombre (1988, p. 18) defende a idéia de que “a enunciação é uma atividade exercida por aquele que fala no momento em que fala, ligada à ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma”. Colocada como um ato singular, o estudo da enunciação não consegue se sustentar por ele próprio, pela impossibilidade de se constituir um objeto científico. Como demonstra Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980, pp. 29-30), o linguísta não mais opõe “a enunciação ao enunciado como o ato a seu produto, um processo dinâmico a seu resultado estático”, mas, impossibilitado de estudar diretamente o ato da enunciação, busca identificar e descrever os traços do ato no produto.

Nesta perspectiva, Greimas e Coutés (apud GAUDREULT, p. 126) definem a enunciação como a instância constitutiva e presuposta pela própria existência do enunciado, a qual comporta seus traços e suas marcas. O enunciado, por oposição à enunciação, deve ser concebido como o estado que dela resulta, independentemente de suas dimensões sintagmáticas. Assim, o enunciado linguístico pode comportar elementos que remetem à instância da enunciação, exemplificada pelos pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, adjetivos e advérbios apreciativos, dêiticos espaciais e tempo-



rais, entre outros. Em síntese, existem textos sem nenhuma marca de enunciação, que simplesmente se apresentam como um “enunciado enunciado”, e textos que remetem à instância da enunciação, o que se denomina por “enunciação enunciada”.

A enunciação também pode ser analisada como a instância de instauração do sujeito no discurso, onde o “eu é pronunciado e designa o seu locutor” (BENVENISTE, 2008, p. 261-2). Como a pessoa enuncia em um dado espaço e em um determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, que por sua vez, é tomado como ponto de referência. A partir do espaço e do tempo da enunciação, organizam-se todas as relações espaciais e temporais da narrativa. Fiorin (1992, p. 42) diz que “a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-temporais”.

O enunciado¹ corresponde ao texto filmico onde os significados (códigos) são identificados com facilidade pelo espectador. A presença da enunciação no cinema, diferentemente da lingüística, é difícil de ser identificada, pois para que ela exista pressupõe-se um sujeito que enuncia e outro que receba esta enunciação. Porém, no cinema o sujeito da enunciação, muitas vezes, aparece ausente do enunciado quando, por exemplo, os acontecimentos se contam por eles mesmos (não existe um “eu” e/ou um “ele” que narrem claramente a história). Assim, é possível encontrar várias definições da enunciação fílmica.

Emile Benveniste (apud FEVRY, p. 96), baseado na enunciação lingüística, coloca a enunciação cinematográfica como “a apropriação das possibilidades expressivas oferecidas ao cinema, a fim de dar corpo e consistência a um filme”. Segundo o Dicionário de Greimas e Courtés, a enunciação é definida como um ato de produção e uma passagem de uma instância virtual (como um código) a uma instância real. Por outro lado, Metz (apud VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, p. 44) coloca que os indícios da enunciação de um texto se encontram dentro do próprio texto e acrescenta que é o próprio filme que se “enuncia” por meio de “construções reflexivas”. Isso ocorre quando “o filme nos fala dele mesmo, ou do cinema, ou da posição do espectador”, que desvenda os segredos de seu dispositivo enunciativo. O enunciado se “desdobra”, “curva-se sobre si mesmo” e fala da situação de sua produção. Casetti (1989) engloba as idéias descritas acima e amplia o campo da enunciação

1. Casetti (1989, pp. 42-3) usa o termo enunciado para designar qualquer unidade no plano da realização audiovisual: imagem, seqüência, filme, etc. Esta extensão está justificada também pela ausência de uma terminologia adequada no campo do cinema.

colocando-a como uma instância que abre um campo de significação, pois o significado dado ao enunciado fílmico leva em conta a participação ativa do espectador.

A enunciação além de fazer referência ao próprio texto fílmico, muitas vezes, deixa de lado a história que é contada e se atém a mostrar como esta história é contada. Isto ocorre ao enfatizar o discurso produzido pelas relações entre os enunciados e suas instâncias produtivas que remetem a seus pressupostos, bem como a outros contextos produzidos por outros enunciados, referentes ao filme ou, até mesmo, ao espectador.

A aplicação do conceito de enunciação no cinema

Por meio do estudo da enunciação é possível articular o discurso com suas condições de produção, realizando uma análise do texto juntamente com sua inserção no seu contexto. A análise da estrutura da enunciação vem fornecer subsídios para estabelecer um vínculo entre o discurso e suas próprias condições sócio-históricas de produção e recepção. O texto fílmico será analisado levando em consideração suas ligações intertextuais, ou seja, como um texto maior que tem embutido no seu contexto a soma de outros textos, uma totalidade de significação. Não se trata, portanto, de ler o conteúdo do texto fílmico na sua totalidade, mas sim estabelecer recortes suscitados pelas relações temporais e espaciais que se estabelecem.

Christian Metz (1991) afirma explicitamente no seu livro *L'enunciation impersonnelle* ou le site du film que a enunciação fílmica não apresenta uma natureza antropomórfica como aparenta ter a enunciação verbal. As instâncias que compõem um filme parecem intuir uma natureza humana, principalmente quando existe a intenção de encontrar na obra o seu referido autor ou espectador. Isto se deve aos estudos que se baseiam em transferir para o domínio fílmico o caráter enunciativo do sistema verbal, fundamentado no aparelho dêitico². Segundo Cervoni:

Toda enunciação verbal supõe um locutor e um alocutário; ela se dá no tempo, em um determinado momento; os actantes da enunciação (locutor e alocutário) encontram-se no espaço, em um determinado lugar, no momento em que ela ocorre. (1989, p. 23)

2. Chama-se dêitico qualquer marca, qualquer indicador que remete tanto ao locutor quanto à situação de enunciação. Os mais comuns são os pronomes pessoais, os pronomes e adjetivos possessivos e demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar e os tempos dos verbos.



No sistema linguístico, uma frase como “Eu estou lhe contando agora a história do livro que li ontem”, apresenta o verbo “estou contando” no tempo presente, o que remete a uma enunciação que ocorre no presente; o verbo “li”, no tempo passado, refere-se a um passado relativo ao presente da enunciação; o pronome pessoal “eu” liga-se ao locutor; o pronome “lhe” que indica o alocutário; os advérbios de tempo “agora” e “ontem”, que remetem, respectivamente, ao presente e ao passado da enunciação. A partir deste modelo, tentou-se denominar o “eu” como a fonte da enunciação literária e “você”, seu alvo, considerando o texto como o lugar de uma conversa indireta entre a fonte e o alvo da enunciação.

A crítica de Metz recai sobre a questão de se comparar à análise dos textos verbais como, por exemplo, as partes dialogadas de um romance, com os diálogos filmicos. No texto verbal, os dêiticos oferecem informações sobre a enunciação através da própria enunciação, de forma diferente dos textos filmicos, onde os dêiticos dos diálogos fornecem referências não sobre a enunciação do filme, mas sobre uma enunciação interna, ela própria enunciada pelo filme. O romance é um sistema de códigos que tem a particularidade de apresentar uma estrutura verbal do começo ao fim, diferente do filme, que é constituído de uma matéria amplamente extra-linguística. Muitos teóricos chegam a dizer que a enunciação só pode ser aplicada à palavra e à escrita, mas Metz (1991, p.19) defende a idéia de que é possível estabelecer certas referências conectadas à enunciação filmica:

[...] conquanto que o filme seja estabelecido como um aparelho enunciativo que não seja essencialmente dêitico (antropomórfico), pessoal (como os pronomes assim denominados) e que não imite determinados dispositivos linguísticos.

Assim, o autor propõe substituir os termos “enunciador” e “enunciatório”, cujo sufixo refere-se demais a um caráter antropomórfico, por “foco da enunciação” e “alvo da enunciação”, assumindo um posicionamento mais neutro. Para Metz (1991, p. 20), “a enunciação é um ato em que certas partes do texto nos falam deste texto, o que acontece quando o próprio texto deixa inscrito no seu enunciado as marcas desta enunciação”.

Bettetini faz uma interessante colocação sobre a questão da enunciação no seu livro *La Conversazione audiovisiva* (1988). O teórico descreve o filme, tal como uma conversação que ocorre entre um simulacro de um emissor e um simulacro de um receptor, os dois estando presentes de uma maneira imaginária (o que chama de ausência) e interativa no texto fílmico e, portanto, constituintes do próprio aparelho de enunciação.

Os estudos de Francesco Casetti (1989) demonstram um posicionamento semelhante ao de Bettetini: a enunciação estabelece uma relação entre um enunciador (aquele que organiza a representação de uma história em discurso) e um enunciatário (sujeito a quem o discurso se dirige) e, este último, é colocado como um interlocutor que tem uma trajetória, estabelecida pelo filme, a ser percorrida. Neste percurso, o interlocutor não é um mero decodificador, e sim um participante ativo que atualiza o filme através de um processo de interação com ele. Porém, Casetti não aceita o termo ausência denominado por Bettetini: diz que a ausência significa a anulação da presença do sujeito da enunciação. Este sujeito existe e durante o filme assume o tempo e o espaço de uma percepção, de um saber e de um crer. Para Casetti, a enunciação é definida como:

[...] a conversão de uma língua em discurso, ou seja, a passagem de um conjunto de simples virtualidades a um objeto concreto e localizado: objeto concreto, enquanto realidade perceptível; objeto localizado, enquanto coisa que aparece no mundo. Em outras palavras, a enunciação é o apropriar-se e o apoderar-se das possibilidades expressivas oferecidas pelo cinema para dar corpo e consistência a um filme. (1989, pp. 41-2)

Casetti defende a ideia de que sempre existem elementos no enunciado fílmico que reproduzem a enunciação e, por conseguinte, o seu sujeito, atestando assim suas presenças. Para ele, estes elementos estão ligados sob o ponto de vista³ do qual se observam as coisas, relativo ao olhar que institui e organiza a cena, a ótica que delimita e determina o enquadramento, a uma palavra ou uma música, ou seja, tudo o que está ligado às imagens e sons e que, conjuntamente, determinam suas coordenadas e seus perfis.

3. A questão sobre o *ponto de vista* é amplamente estudada como uma marca da operação lingüística, mas podem ser encontrados diversos estudos na área de cinema que abordam o tema. Ver livros de S. Chatman, *Story and Discourse*, Cornell University Press, 1978; de E. Branigen, *Point of View in the Cinema*, Berlin-Nova York, Amsterdam, Month, 1984. O estudo do *ponto de vista* tem como função desvendar quem é o responsável pela articulação da representação instaurada no discurso. O ponto de vista é um sinal de que a imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela.



As marcas da enunciação no enunciado fílmico

No cinema, o filme é organizado por meio de diversos pontos de vista que são construídos perante determinada representação. O modo como uma imagem e/ou som é construído define uma relação entre a maneira como algo é mostrado e a maneira como este recorte é visualizado, isto é, o ponto de vista enquadrado pela câmera com relação ao olhar do espectador. Por exemplo, a utilização de angulações⁴ de câmera inusitadas, onde ela assume posicionamentos que não correspondem ao padrão normal de se olhar o mundo, coloca o espectador frente a um ponto de vista que é difícil de ser atribuído a algum personagem, o que provoca um estranhamento que pode reportar a enunciação fílmica. Por exemplo, na sequência inicial do filme *A Marca da Maldade* (*Touch of Devil*, 1958), de Orson Wells, a câmera em plano-sequência realiza um movimento de cima para baixo e acompanha a movimentação dos protagonistas principais que cruzam a fronteira entre os Estados Unidos e o México, até a explosão de um carro. Este plano, além de causar uma inquietação por ser construído em plano-sequência (sem cortes), atesta para um olhar que não corresponde a uma visão normal que se tem da realidade, e que implica no próprio ato de produção do filme, ou seja, na enunciação.

Dessa maneira, é possível começar a pensar no modo como a enunciação deixa determinadas marcas no filme, atestando a sua própria presença no enunciado. Existem filmes, em que a enunciação não se reporta de maneira explícita (enunciado enunciado), ou seja, existe toda uma articulação temporal e espacial que tenta desenvolver uma representação semelhante a qual o espectador vê o mundo. O espectador assiste ao filme como se fizesse parte daquele contexto, pois a maneira como as imagens e os sons são articulados cria um certo tipo de cumplicidade que faz com que ele se esqueça do próprio mundo e adentre no universo ficcional da narrativa. Os espectadores também estão acostumados com um tipo de representação audiovisual, onde existe uma organização espacial e temporal, tanto dos planos isolados, como da articulação entre os diversos planos que compõem o filme e que conduz o desenrolar dos acontecimentos sem chamar a atenção para as suas condições de produção. O filme é estruturado com o intuito de fazer o espectador acompanhar apenas o fluir da história, sem dar brechas

4. As angulações da câmera costumam ser chamadas de *plongée* para as câmeras altas e, *contra-plongée* para as câmeras baixas.

para que ele perceba como o discurso é organizado pelo dispositivo cinematográfico. Este processo é relacionado aos filmes ficcionais narrativos, onde os fatos são narrados sem que se atestem os recursos que determinam a maneira de narrar, isto é, a enunciação não é evidente no enunciado.

Outra idéia que pode ser discutida, e é a que mais interessa neste presente estudo, é quando se percebe a presença da enunciação no enunciado fílmico (enunciação enunciada). A interpelação nos filmes de ficção, por exemplo, pode ser considerada como um recurso que representa as pistas da enunciação. Este mecanismo ocorre quando os personagens olham em direção à câmera, o que instaura um olhar que olha diretamente nos olhos do enunciatário/espectador. Isto resulta em uma ruptura do espaço diegético instaurada pelos elementos em cena, fazendo com que tanto o enunciatário como o enunciadador instalem-se no enunciado, deixem de ser simples testemunhas e passem a ser implicados na ação. Nesta situação, o personagem dirige-se explicitamente para aquele ao qual o filme está destinado. O enunciadador e o enunciatário tentam se fazer entender, mas o primeiro assume o papel de um personagem apoiando-se em uma entidade de ação (que é aquele que olha) e em uma identidade de objetivos (apontar em direção àquele que olha para ele), enquanto que o segundo se oferece pelo que é, nada mais que um ponto de vista “ideal”. O olhar direto do personagem para o espectador implica na quebra do universo ficcional (diegese), pois é impossível mostrar, subsequentemente, o plano que liga este olhar, que seria o plano referente ao próprio espectador. Este recurso chegou a ser proibido dentre as normas de organização espacial e temporal do chamado cinema hollywoodiano clássico. Porém, é importante frisar que este cinema passou, no decorrer das últimas décadas, a experimentar com a linguagem, utilizando este recurso em diversos filmes: a narrativa pára e os personagens falam diretamente ao espectador. É claro que hoje em dia, o espectador também evoluiu em termos da compreensão de determinados recursos utilizados pela linguagem audiovisual, o que possibilita que as histórias sejam contadas sem muito didatismo. Por exemplo, para compreender que determinado plano equivale a um *flashback*, não é estritamente necessário que haja fusões que remetem ao seu início e fim, recurso muito utilizado para indicar a passagem do tempo. Um corte seco pode ser usado, sem que cause determinada estranheza ao espectador, atestando ou não a enunciação.



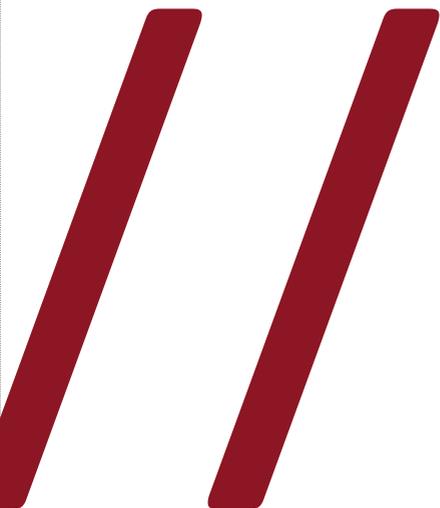
Além do olhar dos personagens em direção à câmera, a enunciação pode se estabelecer através de outras demarcações, como a utilização da voz *off* ou da voz *over*, vozes em que a fonte de emissão não é vista na tela. A voz *off* refere-se à voz de algum personagem da história que é identificado pelo espectador. Já a voz *over* apresenta um emissor que é desconhecido. Estas vozes podem remeter a outro tempo e/ou espaço, além do percorrido na narrativa. Por exemplo, no início do filme *Ensaio de um Crime* (1956), de Luis Buñuel, a voz *over* do personagem principal relata um acontecimento em um tempo/espaço anterior ao tempo da narrativa primeira do filme e o espectador conecta os fatos em um tempo/espaço depois. Porém, estes dois fatos interligam-se em um tempo/espaço presente e, juntos, criam uma ambiguidade de sentidos, o que atesta para uma possível enunciação. Este contexto também engloba a questão dos *flashbacks* ou *flashforwards*, recursos ligados à organização temporal e espacial da narrativa que podem ser utilizados de uma maneira que implica uma participação do espectador na construção do sentido da obra, o que novamente recai sobre a questão da enunciação.

As marcas da enunciação no enunciado fílmico podem se manifestar de diversas formas e muitas vezes são criadas pelos realizadores dos filmes para provocar sentidos que escapam ao que é simplesmente enunciado na tela, permitindo ao espectador construir e atualizar novos contextos e ligações dentro e fora do universo ficcional.

Bibliografia

- ANSCOMBRE, Jean Claude. *L'argumentation dans la langue*.
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1988.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas da lingüística geral I*.
Campinas: Pontes Editores, 2008.
- BETTETINI, Gianfranco. *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani, 1988.
- CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.
- FEVRY, Sébastien. *La mise en abyme filmique: essai de typologie*.
Liege: Editions du Céfal, 2000.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*.
Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.
Paris: Hachete, v. I, 1979.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'enonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.
- METZ, Christian. *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*.
Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.





Arte participativo. El trabajo como (auto) representación ¹

Ana Amado

Universidad de Buenos Aires

1. Una primera versión de este trabajo fue publicada en *Pensamiento de los confines* N° 25, Buenos Aires, noviembre de 2009.



Resumen El “giro social” contemporáneo del documentalismo audiovisual y de las performances teatrales, plantea una serie de cuestiones éticas y también estéticas alrededor de las formas artísticas vueltas a la representación del padecimiento de los pueblos. Con diferentes variantes, se tiende a conceder a las identidades subalternas el centro de la escena, o de un espacio de exhibición determinado, donde explican o desempeñan acciones de acuerdo a sus respectivas experiencias, sean estas de clase, de género, de edad, sexualidad, pero que en la última década están cada vez más concentradas en el mundo del trabajo o en las consecuencias de su crisis. Los apuntes que siguen abordan esta cuestión y sus paradojas a través de la revisión de algunas experiencias argentinas recientes, entre ellas la película *Estrellas*, de Federico León y las intervenciones teatrales “Mucamas de hotel” de Lola Arias y “Fábrica”, de Gerardo Neuman.

Palabras claves

documentalismo, identidades, historia del cine argentino

Abstract

The “social turn” of contemporary audiovisual documentary and theatrical performances, raises a series of ethical and aesthetic questions about art forms around the representation of the suffering of the people. With different variations, subaltern identities tend to be placed in the center of the scene (or other exhibition space) where they explain or perform actions related to their experiences, which might be signed by class, gender, age, sexuality. In the last decade these identities tend to be increasingly centered on the world of work or on the consequences of the crisis. The notes that follow address this issue and the paradoxes through the review of some recent Argentine experiences, focusing on *Estrellas*, by Federico Leon and theatrical interventions *Mucamas de hotel* (Hotel Maids) by Lola Arias and *Fábrica* (Factory) by Gerardo Neuman.

Key-words

documentary, identity, Argentina Film History

1

El “giro social” del arte contemporáneo en los años noventa y particularmente en la última década, se manifestó con un sesgo peculiar en Argentina a partir de la crisis económica e institucional de 2001 y 2002. El clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, generaron un gran activismo simbólico volcado través de una variedad de lenguajes y de mundos discursivos que buscaron dar expresión a “una trama sociopolítica históricamente lastimada” (Casullo, 2007: 251).

Las cámaras de cine atravesaron a menudo las fronteras hacia el país del pueblo, en donde rehabilitaron el documental social como herramienta idónea para el activismo político por su poder de visibilizar el territorio de los desheredados y de amplificar las voces de las víctimas sobre sus padecimientos. Ese tipo de registro de los excluidos buscaba, por un lado, obtener un facsímil de la realidad cuya crudeza denunciara por sí misma las consecuencias deshumanizantes del estado de excepción neoliberal implantado en los noventa, y a la vez garantizara algún efecto reivindicativo.

Con el cruce de la frontera hacia los márgenes de las ciudades, el espectáculo de otra humanidad aparecía bajo sus diversos rostros y la percepción de la escena contemplada podía describirse, con palabras de Rancière, ya sea como “llegada a la tierra prometida, retorno al origen o descenso a los infiernos” (1991, p. 42), según la impresión que las condiciones encontradas causaran en los visitantes distinguidos (distinguidos por su saber, o por su condición social).



La repentina visibilidad de la periferia amplió el abanico de miradas y ejercicios solidarios con sujetos que hasta ese momento sólo centralizaban las preocupaciones políticas del discurso progresista y numerosas iniciativas artísticas concentraron sus esfuerzos en transformar los rasgos más evidentes de la experiencia social objetiva, en dramas atravesados por la subjetividad de sus actores. En las numerosas producciones audiovisuales de la etapa de mayor furor de las consecuencias de la crisis, cuerpos y voces testimoniales expresaron y/o asimilaron valores espaciales y temporales desconocidos, ya sea en su singularidad o en el mapa de las vivencias solidarias recién aprendidas. La secuencia post traumática de esta operación en Argentina consistió casi siempre en el registro de los restos, de las ruinas que en términos humanos y materiales correspondieron a una realidad más promisoría en el pasado, aunque las mismas escenas y acontecimientos se tradujeron con estéticas y procedimientos muy diversos.²

El cine y el audiovisualismo local, al igual que la fotografía y algunas tendencias teatrales, no se apartaron del modelo del discurso cultural contemporáneo que frente a las diversas formas de padecimiento de los pueblos, busca dignificar al sujeto de la representación ensayando al menos dos tipos de movimiento para su gesto solidario. Uno de ellos, sólo en parte coincidente con el cine social que mencioné en primer termino, consiste en dar legitimidad a los excluidos elevándolos al terreno del arte, perspectiva que confía en la aparente funcionalidad de una estética de la solidaridad que toma a su cargo la responsabilidad de una “justicia” que supone reparadora. No apunto a cuestionar enteramente su validez ética, pero resulta innegable que este tipo de experiencias, vigorizadas por la cuota de exotismo adherida a la pobreza de los pueblos periféricos, alienta un paternalismo cultural creciente a nivel planetario. La extendida circulación de sus producciones (fotografías, videos, artes plásticas, performances teatrales, etc) por la vía de circuitos globales y de los *networks* de solidaridad activan un consumo de “afectos participatorios”, como sugiere Julio Ramos al aplicar estos argumentos en el análisis de la obra de fotográfica de Sebastiao Salgado.³

El otro movimiento o modelo del “giro social” en lo artístico remite al conjunto heterogéneo de prácticas que con el apoyo de instituciones variadas — y una inevitable intervención mediática

2. Si bien existían realizadores que trabajaban en el campo social de manera independiente hacia fines de los noventa (por ejemplo, el prolífico Grupo 1º de mayo recupera en el film documental *Matanza*, en su acepción más trágica, las imágenes de los piquetes ocurridos desde el '98 hasta fines del 2001), los grupos existentes se articularon con otros nuevos para fundar en diciembre de 2001 la Asociación de Documentalistas de Argentina. La producción de video documentales que registró las puebladas de diciembre, luego las movilizaciones y luchas piqueteras, y las tomas de fábricas cerradas integró, de lejos, el bloque más nutrido de las producciones de un cine hecho en los márgenes de los circuitos de producción de imágenes.

– tiende a la integración social y a la inclusión cultural de segmentos amplios de habitantes de los márgenes, apoyándose en procesos de subjetivación que siguen un trámite contradictorio. La contradicción consiste en espectacularizar la pobreza y de modo simultáneo criminalizarla por distintas vías, en tender densos mantos de sospecha sobre la conducta de los excluidos, mientras simultáneamente se subjetiviza su condición formulándola y profundizándola — para sí mismos y para otros — en tanto identidad colectiva. “Gestión del miedo del Otro”, llama Joao Camillo Penna a la aplicación de este mecanismo contradictorio en Brasil, donde — con mecanismos parecidos a los Argentina — en producciones de series televisivas, fílmicas, y de relatos de la vida real reforzados por la actual segmentación de imágenes, se establece con eficacia la doble escena por la que los marginales del Brasil pobre devinieron hoy sujetos/objetos de cultura, sin dejar de ser asociados con una criminalidad siempre latente (ver PENNA, 2009). La “hipertrofia del simulacro cultural como sustituto para la vida”, promete salvar del crimen a sujetos que entre otras variadas acciones, devienen integrantes de una población de artistas, ya sea “músicos, bailarines, actores o percusionistas” según la irónica contabilidad de Penna.

3. De “documentalismo lírico” califica Ramos el proyecto fotográfico de Sebastiao Salgado, dirigido a registrar dramas fronterizos de migrantes en sus trabajos o los campamentos que los albergan. Ramos lo describe así: un “lente gran angular abierto a esos monumentales paisajes que remiten, en el imaginario alegórico de Salgado, a la difusa frontera entre naturaleza y cultura en esos paisajes matutinos, de luz fría y neblina, en que la precariedad y el visible caos de los campamentos de refugiados son compensados y redimidos por el aura estética, el operativo del grano que refracta la luz y las imágenes” (RAMOS, 2003). Para Ramos la estetización homogénea de Salgado, además de suturar lo discontinuo, sustenta una “solidaridad abstracta, global, que deshace la especificidad de los contextos específicos de la explotación del sujeto”.

4. *Estrellas* recibió el Premio Especial del Jurado del Bafici 2007, entre otros galardones.

2

Existen sin embargo experiencias atentas a las derivaciones éticas y también estéticas de la alianza entre integración cultural y políticas de representación, o que suponen procedimientos menos atravesados por el inmediatez del discurso cultural contemporáneo y más decididamente orientados a encarar la práctica artística y social como tentativas críticas. Se acercan a esta condición algunas de las exploraciones recientes de la escena artística local que en segmentos significativos de su producción — el registro fílmico o audiovisual, la performance teatral o en la mezcla de estos lenguajes —, adhieren a la tendencia contemporánea de la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y a la exhibición.

Una de ellas es *Estrellas* (2005), provocativo ensayo fílmico realizado conjuntamente por el dramaturgo y director de teatro de vanguardia Federico León y el periodista y videasta experimental Marcos Martínez.⁴ La vanguardia y experimentación formal que ambos



ponen en juego en sus obras respectivamente teatrales o filmicas, en este caso procede a cancelar fronteras, fronteras de clase social, de género (de su anterior ficción filmica León pasa al documental, aunque hay un marcado cruce entre ambos registros en esta película), también al ensamble de disciplinas o lenguajes artísticos. Sin estetizar la miseria de la villa de emergencia donde transcurre pero exhibiendo abiertamente la pobreza de sus habitantes, *Estrellas* roza la paradoja de los proyectos artísticos que inspirados en el paisaje de la exclusión, generalmente buscan conmovir con la indigencia material o humana como decorado. A distancia de la intención sociológica de hacer visible una determinada situación social, el film se construye con las imágenes y sobre todo la voz de los habitantes de la villa, dispuestos a diagramar una ficción propia que los exprese en su situación de pobreza o desocupación, a la vez que reflexionan sobre el arte de asumir esa condición para mejor representarla.⁵

Retomaré más adelante las consideraciones sobre *Estrellas* para detenerme en un par de ejemplos que refieren también a la interpretación de parte de sujetos seleccionados para “actuar” según sus propias identidades subalternas, procedimiento que se vuelve ostensible por la condición de performances teatrales. *Mucamas de hotel*, es una obra de Lola Arias que se construye con la intervención protagónica de cinco mujeres que limpian las habitaciones de hotel y que relatan y/o muestran en fotos, audios y/o videos — a espectadores que van a este encuentro en forma individual-, pasajes de sus vidas privadas y su trabajo, todo ello en el espacio de los cuartos donde cumplen sus tareas cotidianamente. En *Fábrica*, de Gerardo Neumann, los obreros reproducen en el espacio de la fábrica, en vivo y en directo, los movimientos reglados que rigen cada día su relación con la producción y con las máquinas. En uno y otro caso, se asume el lugar de trabajo como escenario naturalizado: el hotel, la fábrica, sitios donde la vida privada los trabajadores son compelidos a dejar de lado sus vidas privadas para asumir cotidianamente la ficción de una identidad laboral: mucama, obrero. Ambos proyectos formaron parte del festival Ciudades Paralelas, integrado por ocho performances o intervenciones realizadas en Buenos Aires durante el mes de diciembre de 2010, como un capítulo específico de otras intervenciones similares que tuvieron lugar algunos meses antes en Berlín, y que se repetirán luego en Suiza.⁶ El montaje en diferentes contextos y culturas es conceptualmente el mismo, pero

5. En este sentido, creo que puede atribuirse a *Estrellas*, una intención similar a la que Rancière describe para los films de Pedro Costa que extrema su mirada poética sobre un grupo de marginales caboverdinos y lisboetas que sobreviven entre la droga y la desocupación en villas de chapas que finalmente son demolidas (*Ossos, No Quarto do Vanda y Juventude en Marcha*). Esta ‘estetización’, dice, “significa justamente que el territorio intelectual y visualmente banalizado de la miseria y de la marginalidad es devuelto a su potencialidad de riqueza sensible y compartible” (RANCIÈRE, 1991, p. 81).

6. En el festival Ciudades Paralelas, los dramaturgos y directores teatrales Lola Arias y Stefan Kaegi en su rol de curadores convocaron a otros seis artistas para apropiarse de diferentes espacios de cuatro ciudades (Berlín, Buenos Aires, Zurich, Varsovia) y transformarlos en escenarios temporarios. Las ocho intervenciones, que incluyen los proyectos *Mucamas* y *Fábrica* tienen en común la investigación sobre la subjetividad puesta en juego en los espacios públicos como las bibliotecas, el shopping, la fábrica, las estaciones de tren, los tribunales y en los espacios privados, como en los departamentos de edificios o las habitaciones de hotel.

con los ajustes o cambios que impone los participantes, sus lenguas, su historia, su cultura. La experiencia de Neumann en Berlín se ejecutó en la fábrica de Mercedes Benz, con 4000 empleados, mientras que en Buenos Aires, la de ceras Suiza que sirvió de espacio para su experiencia cuenta con 40 trabajadores. Y si bien la instalación de Arias contaba con una base edilicia común (diseños, colores, reglamento, etc) por tratarse de un hotel perteneciente a la misma cadena internacional con réplica en estas tres ciudades, las características del grupo de encargados de la limpieza variaba de ser un grupo mixto de hombres y mujeres que emigraron de Africa, Vietnam o China a uno compuesto solamente por mujeres, no extranjeras sino venidas del conurbano de Buenos Aires, o de lejanas provincias norteñas. En ambos casos, más allá del énfasis en las identidades de trabajo, en el relato y las acciones de los obreros y mucamas protagonistas, ocupa un lugar preponderante sus respectivas historias personales alternando con sus ocupaciones propiamente dichas, lo cual convierte a estas piezas en instalaciones biográficas, para asignarles un nombre o categoría.

Claire Bishop llama “delegaciones” al gesto de los artistas de convocar a no profesionales para ejecutar las acciones de su inspiración (BISHOP, 2010/2011). Entre las variantes y diferentes formatos de performances delegadas que analiza Bishop, se encuentran aquellos en los que se solicita a los participantes — como sucede en las obras de Arias y de Neumann — desempeñar acciones “según sus propias identidades”, en un espacio de exhibición determinado. Identidades a partir de la raza, la clase, el género, la sexualidad o la edad y en la última década, menos lúdica que las anteriores, centrada sobre todo en el mundo del trabajo o de la consecuencia de su crisis. Las experiencias más extrema son las obras — o intervenciones, o instalaciones en vivo — del madrileño Santiago Sierra, dedicadas en la última década al mundo del trabajo, sobre todo a la realidad de la miseria y de la desocupación en los países de centro y Sudamérica, y de las condiciones de explotación a las que invariablemente son sometidos los indocumentados tanto en este continente como en el primer mundo.⁷ La crítica a las obras de Serra se centra en el procedimiento mismo de sus obras, cuyo montaje repite la inequidades del capitalismo globalizado al subcontratar, como sucede en los países centrales, para distintos trabajos a obreros mal remunerados de países en desarrollo. Serra

7. En el Kwadrat Project Space de Berlín se exhibe hasta enero de 2011 una muestra colectiva con el título *World is work*, donde un grupo de artistas invita a reflexionar desde una distancia crítica acerca de los cometidos que ocupan la mayor parte de nuestro tiempo: el trabajo, o la falta del mismo. Santiago Sierra — quien rechazó recientemente el Premio Nacional de Bellas Artes 2010 de España — interviene en la muestra con una obra referida a la explotación documentando en imágenes un trabajo absurdo encargado a unos inmigrantes checos: la inviable construcción de cubos de arena de un metro de ancho.



hace de la contratación a los participantes, sin embargo, un punto clave de sus puestas: esta acción se cumple a través de agencias de empleo y la transacción financiera se convierte en un dato central, al exhibir los detalles de cada pago en cada función y convertir de este modo el sistema económico de la obra — y por extensión, el general — en el principal punto de referencia.

En los casos de *Mucamas* o *Fábrica*, este tipo de pactos no se hacen ostensibles, ya que su objetivo es poner de manifiesto las identidades de los participantes como trabajadores y a éstas en relación con sus biografías. En *Mucamas*, la intervención de cada una de ellas se cumple en una habitación con una puesta en la que su presencia está siempre mediada por algún tipo de imagen: fotografías, videos en los que interactúa desde el la pantalla de TV convertido en monitor interactivo con cada espectador, voces grabadas contando pasaje de sus vidas. Según el énfasis, estas situaciones indeterminan el origen documental o la disposición ficcional de las descargas de un relato donde se mezclan la vida privada y la laboral, en medio de decorados que en cada cuarto asume el sesgo de cada historia.⁸ Sólo al final del recorrido (diez minutos muy reglados en cada uno de los cinco cuartos) alguna de las mucamas con cuya historia se estableció un lazo de cierta intimidad y hasta simpatía, sale al encuentro del espectador y tras guiarlo por dependencias del hotel — que se atraviesan como bambalinas de la puesta principal —, lo deposita en la salida. Allí es donde tratará de reaccionar o procesar los retazos de la vida real que se desplegaron ante su presencia casi como en una función privada.

En *Fábrica*, en cambio, no hay privacidad, tampoco mediaciones, porque aquí se reproducen las reglas del trabajo, no se las relata. La obra se despliega durante el tiempo de trabajo y con la fábrica funcionando. Obra y trabajo real se superponen. Obreros que hacen autos o fabrican y empaquetan cera, y que en el proceso reiterado de exhibición para un grupo de espectadores, devienen actores. Actores y a la vez guías de los espectadores, que se desliza por el espacio de la fábrica sin saber en cuál de las “dos obras” se encuentra. El film *Estrellas*, de León, a semejanza de las performances teatrales de Arias o de Neumann, permite a su protagonista testimoniar sobre su condición e identidad, aunque a través de ese mismo discurso subraya la falta de límites entre lo real y lo ficcional de esa condición y de esa identidad cuando se elige representarlas.

8. El énfasis autobiográfico es una marca de las obras teatrales más recientes de Lola Arias, entre ellas *Mi vida después* (2009-2010), en la que tres actores y tres actrices se interpretan sus propias biografías, como descendientes de padres desaparecidos o comprometidos políticamente durante la dictadura de los 70s y relatan sus experiencias en un límite impreciso entre lo documental y la ficción escenográfica.

3

Estrellas establece un recorrido por las ideas de Julio Arrieta, habitante de la Villa 21, una de las más abigarradas villas de emergencia del sur de Buenos Aires, donde se desempeña como manager de actores de la villa y dirige una productora que arma decorados y sets de filmación. A través de su discurso Arrieta revela una clara autoconciencia acerca de la vigencia estética y cultural de los signos de la marginalidad y de los estereotipos construidos sobre la pobreza, para la cual propone distintas maneras de representarla, plantea la discusión entre la elección de actores profesionales y los que no lo son y defiende el valor de la autogestión en ese trabajo, entre una amplia serie de cuestiones. Se plantea también el cruce entre realidad y ficción, en diálogo con el género de ciencia ficción a través de un film imaginado e interpretado por Arrieta, cuyas imágenes registradas previamente por otro director son parcialmente integradas.

El trabajo de León en *Estrellas* consistió en instalar como territorio específico “la ciudad de los pobres”, la villa de emergencia transformada en un gran set de filmación por sus mismos habitantes y en encuadrar a los pobres y el discurso de los pobres para hablar no de pobreza como precariedad de existencia, sino de la pobreza como actuación, como representación. Registrar no las manifestaciones visuales más evidentes de la desocupación, de la carencia de trabajo, de la nueva pobreza con la potencia significativa de los pormenores que la constituyen, sino la inscripción de sus huellas en los cuerpos y rostros, las maneras posibles de construir una visión sobre la superficie de una apariencia y las formas de devolución del Otro desde esa apariencia autopercebida. Si los parámetros de percepción o autopercepción de los individuos de clases sociales carenciadas mudaron junto con la identidad de los sujetos registrados, el acierto de León fue vincular al propio cine con esas mudanzas y de asimilar a sus imágenes la renovación de formatos de representación y por lo tanto, la necesidad de alterar o invertir el emplazamiento de los dispositivos de registro.

Es pertinente recordar aquí que el cine estrenó sus cámaras emplazándolas frente a una fábrica, para el caso, la fábrica de los inventores y dueños de las cámaras, los Hermanos Lumière, desde donde filmó a un centenar de trabajadores saliendo por sus portones al cabo de un día de trabajo. El film proyectado muestra la misma escena captada en tres ocasiones diferentes desde la misma posición



de la cámara, dando la impresión de un flujo ininterrumpido de trabajadores, más allá de que cada jornada esté enmarcada por la apertura y el cierre de los grandes portones de la fábrica Lumière. Así, puede decirse que desde el inicio la fuerza omnisciente de la cámara, buscando cómo exhibirlos con el ritmo y la regularidad de una “verdadera” salida, transformó a los obreros en un ejército de extras. Por encima de la distancia — de tiempos de lenguajes —, es precisamente la repetición el elemento que convierte en ficción una ocurrencia documental, como sucede con los trabajadores de *Fábrica* de Gerardo Neumann, y de *Mucamas de hotel*, de Lola Arias.

A lo largo del siglo XX, las cámaras enfocaron una y otra vez hacia la fábrica en busca del proletario, del obrero, del trabajador, cuyas alternativas ocuparon las narrativas más politizadas en diversas cinematografías durante los años sesenta y setenta. Refiriéndose a la película de los Lumière, Harum Farocki observa que antes que la dirección cinematográfica interviniera para condensar al sujeto en un personaje, fue “el orden industrial el que sincronizó la vida de muchos individuos” (FAROCKI, 2003). Esto en el sentido de que tal orden les permitía por ejemplo, salir en un instante determinado (por la indicación de quien los filmaba, en ese caso), ya que a hasta ese momento estaba contenidos por los portones de salida de la fábrica, que constituían una suerte de marco. El orden del trabajo, para Farocki, sincroniza a obreras y obreros, el portal de la fábrica los estructura y de esta compresión surge la imagen de una fuerza laboral. Quienes trasponen las puertas de esa fábrica, por lo tanto comparten esa imagen, la de trabajadores, como algo fundamental. “La imagen se acerca al concepto y, por ese motivo, pudo transformarse en una figura retórica”, figura que se encuentra en tantas películas sobre las fábricas, el trabajo y los proletarios durante los años sesenta y setenta.⁹

De manera oblicua toma posición ante esa tradición para invertir su signo. Alude entonces a la pobreza, a la desocupación, al trabajo inexistente, a la representación como trabajo y al trabajo de la representación, desde el mismo inicio con una imagen que puede interpretarse como el reverso puntual de las registradas por Lumière. En ese plano, evitando toda definición visual o auditiva, declinando la mostración neta que procuraba la filmación en exteriores del frente de la fábrica y sus trabajadores, y antes aún de los créditos de presentación del film, la cámara de *Estrellas* comparte

9. Partiendo de las imágenes de los hermanos Lumière, Harum Farocki hace un montaje recopilando escenas de 100 años de la historia del cine que tratan el tema del trabajo. En su *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995) Farocki extrae de las imágenes las reflexiones sobre la iconografía y la economía de la sociedad de trabajo, y a la vez sobre el cine mismo, cuya función fue, desde sus comienzos, convocar a los espectadores “a la salida de la fábrica” y transportarlos a la esfera privada de sus ficciones.

la oscuridad, la indeterminación de un espacio interior con un grupo anónimo de personas del que sólo se perciben voces inciertas y exaltadas. Finalmente se abren abruptamente los portones y la cámara acompaña, confundida entre los cuerpos, detrás de ellos, la estampida hacia el exterior, sin recurrir (al menos en este punto del film) a un contracampo que agregue una visión más explícita sobre esa muchedumbre de dimensiones módicas. La escena anticipada reingresará más tarde en el interior de una secuencia que dejará en claro su pertenencia a un film de ciencia-ficción imaginado por Arrieta y rodado en la villa. Tras ese inicio opaco en su significación, Julio Arrieta informa que se trataba de un grupo de trabajadores desocupados que aspiran a salir de esa situación deviniendo actores y actrices dispuestos a representar en cine o televisión papeles adecuados a su condición de pobres. Es decir, roles en los que la pobreza y la desocupación terminan por imponerse visualmente por vía de la apariencia como sello físico, corporal. En un pasaje de su intervención Arrieta define a sus representados — y a él mismo — como “portadores de cara”, e ideales para “hacer de lo que son”. Ser “portador de cara” consiste en exhibir una apariencia que presenta rasgos previamente definidos por la jerga policial, es la policía quien condena a sospechosos por “portar cara” de ladrón, de proxeneta, de prostituta, etc. Ser portador de cara implicaría la aceptación tácita de un destino virtual de prontuario y en este sentido asumir, por lo tanto los papeles asignados dentro del programa de exclusión constitutivo de nuestras sociedades.¹⁰ El documental de León incorpora las imágenes de los protagónicos evocados, junto a otros ejemplos, como el de films publicitarios donde participan los actores villeros y en los que paradójicamente asumen roles tanto de ladrones como de policías, es decir su aspecto físico correspondería a personajes tipificados como pertenecientes a un lado y otro de la ley. De modo aún más complejo, si cabe, Arrieta y su gente expresan en su discurso los argumentos que la gestión cultural institucional aplica en su territorio para la incorporación estratégica de los excluidos — de los pobres, los desocupados, las víctimas —, y lo llevan a su propia práctica. Así, los habitantes de la Villa 21, transmutados en elenco artístico autogestionario, asumen la subjetivación penal/cultural a la que refiere Penna (2009) aunque en este caso culturalizan el crimen hasta disolverlo simbólicamente en sendas apariencias.

Si se piensa que toda película por diversos procedimientos

10. De hecho, Arrieta recuerda antecedentes de la participación de muchos de ellos en series de televisión sobre ambientes carcelarios y marginales, series que alcanzaron niveles altos de audiencia como *Tumberos* o *Disputas*, ambas dirigidas por el realizador cinematográfico Adrián Caetano y estrenadas poco después de la crisis de 2001.



inventa su propia lógica figurativa puede decirse que las figuraciones filmicas del cuerpo que ofrece *Estrellas* a través de la galería de personajes Tipo o Estereotipos clasificados por Arrieta, conlleva una suerte de tratamiento de la corporalidad como motivo u objeto hermenéutico. A invención de la lógica figurativa del film de León, o mejor dicho de aquella inventada por Arrieta para sí mismo y para sus “representados” y que León reconduce en *Estrellas* tiene precedentes que la remiten, no sin ambigüedad, a un linaje histórico y artístico. Por ejemplo, al de algunas obras de fines de los años sesenta y setenta, que situadas al margen de cierto fetichismo historicista en relación a las imágenes del trabajo, y específicamente a la “figura” canonizada del trabajador, introdujeron brechas significativas en el sistema dominante de representaciones ideológicas. Entre aquellos antecedentes que pueden ponerse en relación con *Estrellas* se encuentra centralmente “La familia obrera” de Oscar Bony, artista que en 1968 expuso, en el Instituto Di Tella y en vivo y en directo, una familia obrera integrada por un padre — el obrero, vestido con un flamante uniforme de trabajo —, su esposa y un niño que a su lado leía o realizaba tareas escolares. El grupo familiar, señalado por la marca laboral del jefe de familia, se exhibía en una pequeña tarima, a la altura de los ojos de los espectadores durante ocho horas por día. A su lado, un cartel explicaba: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”. Bony “alquiló” una familia obrera para exponerla, admitiendo que con ello asumía implícitamente el rol de torturador y explotador.¹¹ “La Familia Obrera” se convirtió en una referencia a nivel mundial del conceptualismo y el arte político en Latinoamérica, antecedente que se hizo explícito en la 29ª Bienal de Arte de Sao Paulo, dedicada a la relación entre Arte y política, que exhibió una reproducción fotográfica de grandes dimensiones de esta obra.¹² Los *happening* o performances de las décadas del sesenta y setenta, décadas preocupadas por la correcta politización del arte, tenían una vocación edificante, respondían al “modelo pedagógico de la eficacia del arte”, como señala Rancière, pedagogía que entonces se impartía en los espacios museísticos (RANCIÈRE, 2010, p. 55). Salir de allí al mundo real no soluciona las paradojas que acechan las intencionalidad política de este tipo de intervenciones, pero en ese afuera se anudan relaciones en torno a nuevos procesos

11. Para el curador y crítico de arte Marcelo Pacheco, esto impactó en la derecha, y también en la izquierda artística y provocó una verdadera fractura en un campo de batalla político ideológico que se abrió en el arte argentino de aquella etapa. De ahí que la obra de Bony resulta clave para entender determinados debates posteriores en la relación arte y política. Véase la presentación que Pacheco realiza en el Catálogo de la retrospectiva dedicada a la obra de Bony en el MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (PACHECO, 2008).

12. La 29ª Bienal de Sao Paulo tuvo lugar entre el 25 de septiembre y el 12 de diciembre de 2010. Esta versión de la Bienal contó con la dirección curatorial de Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias, y su equipo de curadores: Fernando Alvim, Rina Carvajal, Yuko Hasegawa, Sarat Maharaj, Chus Martínez.

y producciones subjetivas de los sujetos produciendo sus propias imágenes en un escenario que les pertenece.

En *Estrellas*, una secuencia reformula, es decir ficcionaliza sin proponérselo lo que puede leerse como versión actualizada de la familia obrera de Bony, recuperando las acciones previas que hoy conducen a una iconografía similar, pero rotundamente más precaria. En ese pasaje, Julio Arrieta realiza una demostración acerca de las destrezas constructivas de la gente de la villa, al levantar en un descampado y velocidad récord, una casilla similar a “aquellas que se buscan como locaciones de villas de emergencia en muchas películas”, según explica (y ejemplifica con el director Alan Parker quien decidió ignorar estas habilidades para construir las casillas de los pobres en el film *Evita* que rodó en la Argentina con Madonna). Al pie de la imagen el contador del video marca el lapso empleado en la edificación — 3 minutos, 26 segundos —, con ocupación del monoambiente de chapas por una trinidad familiar, padre, madre e hija, que la imagen detiene al final un instante, como quien subraya los atributos del grupo para la representación. Sucede lo mismo con los materiales: la fragilidad de la casilla enfatiza su semejanza con una de utilería, de manera que resulta indistinguible la real de la escenográfica, convirtiendo así la marca de una escasez en una realidad filmada. Así, las propias señales de la precariedad no se incluyen exactamente como rasgos estructurales de la pobreza — aunque sin duda lo son — sino como ademanes acentuados de la puesta en escena, como parte de la iconografía que arma el referente canónico de la clase social a la que pertenecen Arrieta y su familia. Significados similares pueden extraerse de la familia obrera exhibida por Bony en los sesenta, pero a diferencia de su exposición silenciosa, en *Estrellas* el discurso verbal de Arrieta resalta la contradicción de los estereotipos que reunidos, configuran una identidad y junto con ella una adjudicación territorial, un cuerpo, una apariencia.

La propuesta de León abre así una serie de cuestiones encajadas referidas al vínculo entre trabajo y sociedad, entre exclusión e integración, entre representación y realidad, también a la explotación y manipulación de los pobres y la aceptación de parte de ellos, aparentemente acrítica o resignada, de esa condición. También a la distancia entre la experiencia de vida (ellos *son* pobres) y la representación estética (deben *hacer* de pobres? Y sobre todo, de pobres que responden al imaginario extendido sobre la apariencia del pobre?).



Estas lógicas heterogéneas movilizan una serie de cuestiones, de algún modo consideradas por Federico León que junto con Martín Rejtman elaboró una peculiar película de ficción que de manera oblicua se refiere a la coincidencia, en una obra teatral, entre identidad del actor y personaje. “Hacer de otro no es cualquier cosa”, es la frase que abre *Entrenamiento elemental para actores* (Buenos Aires, 2009) que precisamente explora la relación entre actuación y formas “naturales” o realistas de la representación. Interpretada por niños que asisten a un taller de actuación teatral y sometidos a consignas muchas veces impracticables para su comprensión, o para su destrezas física, *Entrenamiento...* equipara a la niñez con una suerte de identidad radical o de estado intransferible — en lo generacional y en la apariencia —, ya que se apoya en la paradoja de enseñar reglas de actuación a niños quienes, se sabe, nunca interpretan otra cosa que su propia condición de niños.

Rozando lo real o lo ficcional, las obras mencionadas aquí buscan un efecto estético y además político, en el sentido de impactar de alguna forma en el ánimo del espectador, expuesto ante aquellos retazos de la vida real que recibió en su pasaje por los cuartos de hotel, recorriendo una fábrica o ante la imágenes que muestran el corazón de una villa de emergencia. “El espectador es invitado a vivir algo sin saber bien cuál es su rol, dónde termina lo ficcional y dónde empieza lo real, si se trata de un retrato de los otros o si se trata de nuestra forma de mirar a los demás”, describe con lucidez Lola Arias (BISHOP, 2010/2011, p. 58). Admitir que estas obras descolocan al espectador en su rol es pensar, con Rancière, que estas acciones frente a las obras comentadas no alteran sustancialmente su actitud de concurrente pasivo a la exposición sobre las vida miserables cuyo pormenor conoce en estas narraciones (RANCIÈRE, 2010, p. 78). La falta de mediación de actores como sucede en la escena tradicional, sería en cierto modo suficiente para gestar una instancia reflexiva: en lugar de una “pedagogía de la mediación representativa”, y una vez deshecha la distancia entre mundo y representación, las obras analizadas ofrecen una “pedagogía de la mediación ética”. Concebidos en tiempos de post autonomía del arte, del arte deviniendo vida estos ejemplos, son post brechtianos de algún modo, ya que junto con la mediación también cae el efecto de distancia con lo representado, cuestión que los años setenta juzgaban imperiosa para liberar una acción reflexiva.



Si antes, en un contexto que marcó profundamente el llamado Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesenta y setenta la noción que animaba la dramaturgia teatral o cinematográfica era la de síntesis, la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase, una época, hoy importa más pensar en personajes singulares que plantean una interrogación particular al mundo (*Estrellas*), o permiten interrogar al mundo y sus formas a través de sus experiencias (*Mucamas, Fábrica*) y que parten de la idea común de entender y vivir el mundo como representación. Referencias y perspectivas a la vez individuales y colectivas que responden a una determinada situación en el espacio, en el tiempo (una manera de habitar, de ocupar un lugar, una geografía, de responder a una locación), en un proceso que pone en evidencia los cuerpos, la apariencia, las figuras comunitarias de lo local y de lo regional organizando el acontecimiento sonoro en acuerdo o en colisión con lo visual en las formas de representación de la pobreza o la necesidad.



Bibliografía

- BISHOP, Claire. "Performance delegada: subcontratar la autenticidad". In: *Otraparte*. n. 22, Verano, 2010/2011.
- CASULLO, Nicolás. *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FAROCKI, Harun. *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Ediciones Bafici, 2003.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto, 2000.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- PACHECO, Marcelo. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965 / 2001*. Buenos Aires: Catálogo, MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008.
- PENNA, Joao Camillo. "Criminalización y culturalización de la pobreza". In: *Pensamiento de los Confines* 23/24, abril, 2009.
- RAMOS, Julio. "Coreografías del terror: justicia estética de Sebastião Salgado". In: FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia y SOSNOWSKI, Saúl. *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.







Falkenau:
a vida póstuma dos arquivos

Anita Leandro
ECO – UFRJ





Resumo Quarenta e três anos depois do fim da Segunda guerra mundial, Samuel Fuller vê as imagens que registrou durante a liberação do último campo de concentração. Em seu filme, *Falkenau, visão do impossível* (1988), Emil Weiss capta a emoção de Fuller na descoberta de marcas ainda vivas do passado, sedimentadas nos arquivos e nos lugares históricos.

Palavras-chave

montagem de arquivos, testemunho, cinema e história

Abstract

Forty-three years after the Second World War, Samuel Fuller regards the images that he filmed during the liberation of the last concentration camp. In *Falkenau, vision de l'impossible* (1988), Emil Weiss captures Fuller's emotion in front of the living marks of the past they find out at the archives and historic sites.

Key-words

assembly of archives, testimony, cinema and history

Ao clamor das imagens do passado por reconhecimento, o cinema responde, predominantemente, com a montagem, etapa privilegiada da realização em seu trabalho com os arquivos e com o tempo. O que sobressai de documentários históricos como *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker (1977), *Oh! Uomo* (2004), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi ou *História(s) do cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, inteiramente apoiados na retomada de imagens de arquivo, é a exploração de um potencial memorialista da montagem, ou seja, sua capacidade de atualizar o passado. O congelamento da imagem, a repetição de certos planos, a sobreposição de outros, a interrupção do fluxo narrativo, a substituição da imagem por uma tela preta ou branca, a variação de velocidade do movimento, são alguns dos inúmeros procedimentos de montagem utilizados nesses filmes no tratamento visual e sonoro de questões históricas. Com a montagem de arquivo, o cinema renovou a arte da citação, do fragmento e da ruptura narrativa. A superposição de imagens revelou o caráter stratigráfico do arquivo, Godard sendo, talvez, o grande ensaísta desse tipo de composição. O reenquadramento no interior do fotograma e o *slow motion*, como fazem hoje os Gianikian, trouxeram à superfície das imagens o gesto de nossos



antepassados, o detalhe até então imperceptível, fazendo brilhar o cristal de tempo histórico sobre o qual Deleuze tanto insistiu (Deleuze, 1985, p. 93). A montagem cinematográfica desdobrou os arquivos sonoros e visuais do século XX e organizou-os, numa verdadeira atividade historiadora, um pouco como Foucault o fez com os arquivos das instituições, se servindo, aliás, de uma terminologia corrente no cinema.¹

Mas o tratamento dos arquivos no cinema não se limita à montagem. Ele coloca também uma questão de *mise en scène*, que amplia a noção de arquivo e exige uma abordagem diferenciada do vestígio da História já no momento das filmagens. Ao retornar aos lugares históricos, como acontece, por exemplo, nos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, ou ao trazer as imagens de arquivo para a frente das câmeras, junto com o personagem, como em alguns retratos de cineastas de André Labarthe, a *mise en scène* se antecipa à montagem e atribui às marcas do passado — imagem, monumento, ruína, texto — um lugar privilegiado no presente, da mesma forma que a fala de uma testemunha. Define-se, assim, um compartilhamento do espaço que põe num mesmo patamar o discurso do arquivo e o relato da pessoa filmada. Graças a essa igualdade de tratamento, uma cumplicidade se estabelece entre imagem e som, entre documento e palavra viva, enfim, entre passado e presente. Abordados como contemporâneos um do outro, arquivo e testemunha, ambos sobreviventes da História, participam em igualdade de condições de um esforço comum de compreensão do passado. *Falkenau, visão do impossível* (EMIL WEISS, 1988) é um filme que trabalha nesse sentido, reunindo num mesmo destino histórico a fala de Samuel Fuller, as imagens rodadas por ele durante a liberação do campo de concentração de Falkenau em 1945 e imagens recentes dos lugares onde o cineasta americano combateu. O método de associação de uma palavra viva aos documentos da guerra dá uma nova chance ao passado e cria, no momento das filmagens, as condições para que as imagens de arquivo e os monumentos históricos tenham o direito à *vida póstuma, às sobrevivências* de que fala Aby Warburg (WARBURG, 2003a e 2003b).²

O documentário de Emil Weiss retoma, na íntegra, os 21 minutos de imagens rodadas por Fuller, quando ele ainda não imaginava que seria, alguns anos depois, um dos maiores cineastas de Hollywood. Fuller tinha cerca de 30 anos de idade e trabalhava

1. Entre as novas categorias históricas utilizadas por Foucault para compreender os arquivos estão a serialização, a descontinuidade e, principalmente, a *decupagem* (Foucault, 1969, p. 14.). Tanto no cinema quanto na História, a decupagem remete ao recorte espacial que determina a relação da *mise en scène* ou da montagem com o tempo. O método estratigráfico de Foucault *decupa* os arquivos, da mesma forma que o fazem os grandes ensaístas contemporâneos da montagem.

2. O historiador da arte alemão Aby Warburg viu no conjunto das imagens produzidas ao longo dos séculos uma real capacidade de conservação da memória, da mesma forma que a matéria orgânica. Sem ater-se a fronteiras geográficas ou a critérios cronológicos, como faz a história da arte tradicional, ele aproximou imagens de diferentes formatos, épocas e civilizações e pôde constatar que um mesmo gesto humano, um mesmo *Pathosformel* as percorria, como um abalo sísmico imperceptível, mas permanente, transmitido através dos tempos. A abordagem antropológica de Warburg descortina para o século XX uma verdadeira *história de fantasmas*, justapondo culturas tão distantes umas das outras como a da Renascença e a dos *pueblos* do Novo México (Warburg, 2003). Esse processo de transmissão, que ele chamou de *Nachleben*, é traduzido por Agamben como a *vida póstuma* das imagens (Agamben, 1998). Didi-Huberman, outro estudioso importante do método warburguiano, fala de *sobrevivência* (DIDI-HUBERMAN, 2002).

como repórter de polícia, quando foi convocado para servir como soldado na primeira divisão de infantaria norte-americana, a célebre Big Red One, à qual ele dedicaria, posteriormente, um filme histórico e autobiográfico (*The Big Red One*, 1980). Quando ainda estava na Tunísia, em 1942, Fuller recebera de sua mãe uma câmera Bell & Howell de 16 milímetros, que atravessaria os combates na África do Norte (1942), na Sicília (1943) e na Normandia (1944), sem nunca ser utilizada, apesar de sua leveza e praticidade. Em maio de 1945, ao chegar em Falkenau, na região dos Sudetos, fronteira tcheco-polononesa-alemã, de forte presença alemã, a Big Red One, já com muitas baixas, faz o seu último combate e liberta o campo de concentração que ficava na entrada da cidade. Os aliados enfrentam a resistência dos habitantes locais em reconhecer a existência do genocídio. É aí, então, que o comandante da tropa, capitão Kimbel Richmond, percebe a utilidade das imagens e pede a Fuller para filmar o ritual fúnebre dos milhares de mortos que apodreciam no necrotério do campo. Com essas imagens, Fuller produziria, sem saber, um documento histórico único para a posteridade, registrando um fato inusitado na abertura dos campos de concentração: a preparação, por parte de civis negacionistas, de um enterro para os prisioneiros mortos.

Diante das imagens

O filme de Emil Weiss dura 52 minutos e grande parte das sequências se passa dentro de uma sala de projeção com um único espectador, Samuel Fuller. Sentado numa cadeira de diretor, de frente para a tela e, em alguns momentos, de costas para a câmera, Fuller assiste às imagens que filmou em 1945. Ele comenta cada plano, buscando na memória elementos que lhe permitam restituir os fatos em sua complexidade. O face-à-face da testemunha da História com os arquivos vai suscitar um depoimento revelador sobre a persistência do passado no presente. Fuller relembra o que aconteceu e descobre nas imagens elementos que outrora escaparam a sua percepção, como as colinas que circundam o campo, por exemplo, e de onde os moradores de Falkenau podiam perfeitamente ver os prisioneiros.

Seu discurso é elaborado a partir do que as imagens revelam, da *visão do impossível* que elas proporcionam, como anuncia o sub-tí-



tulo do filme. Diretamente associada aos arquivos, a fala de Samuel Fuller oferecerá ao espectador uma visão daquilo cuja ressurreição é, por natureza, impossível, ou seja, o passado. E dado o caráter intolerável e inacreditável do horror que essas imagens revelam, o passado ressurge como algo duplamente impossível. Fuller parece espantado diante das imagens dos acontecimentos terríveis que sua câmera amadora registrou. A *mise en scène* justapõe o silêncio eloquente das cenas mudas, em preto e branco, ao murmúrio de uma palavra viva que, embora filmada no presente, a cores, transmite em sua formulação o sentimento de que pertence ao passado. A própria flexão da voz traduz uma intimidade com os mortos, um luto assimilado. Fuller é um sobrevivente da guerra, que lutou em todas as grandes batalhas da qual participou a Big Red One. Ele faz parte do grupo reduzido de seis soldados de sua divisão que chegaram vivos a Falkenau, último campo a ser liberado. É por isso que a mediação das imagens dispensa, aqui, o sistema tradicional de pergunta e resposta. A relação com os arquivos permite a Fuller vivenciar uma *experiência interior*, refratária ao discurso, ao saber adquirido (BATAILLE, 2009, p. 25). Em vez do enunciado sobre o passado, é o próprio passado que se apresenta nesse encontro com as imagens, o que dele sobrevive e que ainda é possível atualizar. Do diálogo de Fuller com os arquivos nasce um testemunho inesperado sobre a persistência da experiência da guerra no presente: ao mesmo tempo em que faz sua anamnese, ele religa as imagens de Falkenau a acontecimentos atuais, atribuindo aos documentos de arquivo uma contemporaneidade inquietante.

Enquanto a projeção avança, Fuller conta a Emil Weiss como tudo aconteceu. Os habitantes de Falkenau insistiam no desconhecimento das atrocidades cometidas dentro do campo de concentração, situado, no entanto, ao lado de suas casas. A paz tinha sido assinada no dia anterior, 8 de maio, e se os aliados matassem alguém, por maior que fosse sua participação no genocídio, isso seria considerado crime. O capitão Richmond se contenta, então, em dar uma lição aos que negavam a evidência e escolhe entre as elites locais uma dezena de homens — juízes, banqueiros, empresários —, aos quais ordena que retirem do necrotério todos os mortos que ali se encontravam, empilhados e nus. As imagens mostram as pessoas mais importantes da cidade vestindo os corpos esqueléticos e desfigurados dos prisioneiros. A câmera, no meio da cena, insiste nos

detalhes — rostos cadavéricos, mãos descarnadas, pés descalços —, como se o plano aproximado pudesse atribuir alguma identidade àqueles mortos de nacionalidade ignorada, vindos de mais de dez países diferentes e que agora iriam para uma vala comum. Em meio ao mau cheiro de carne gangrenada, como relembra Fuller, os representantes da alta sociedade de Falkenau realizam, sem protestar, a difícil tarefa. “A tensão era inimaginável”, diz Fuller. “Estávamos num barril de pólvora. Se um único homem tivesse se atrevido a contestar, teria sido um drama”.³

3. Todas as citações entre aspas sem referência bibliográfica são transcrições dos depoimentos de Samuel Fuller no filme.

Esse é o único filme conhecido até hoje de abertura dos campos de concentração em que se vê civis cumprindo rituais fúnebres de preparação dos mortos para o enterro. Eles pegam roupas, lençóis, toalhas, tudo o que encontram, e vestem os cadáveres cuidadosamente, “como uma mãe que veste um filho”, compara Fuller diante das imagens da preparação dos corpos. Imóveis e silenciosos, os sobreviventes do campo de concentração assistem ao trágico espetáculo. Sem tripé, uma panorâmica de 360° percorre o espaço em plano sequência, mostrando os prisioneiros, os soldados, a preparação do enterro e a cidade vizinha ao campo. Fuller explica o que queria exatamente com essa imagem: “É um plano sem cortes, uma única tomada, sem montagem. Eu apenas fiz uma panorâmica, para mostrar o quanto o campo era próximo. Eu não podia cortar.”⁴ Ao ver essas imagens pela primeira vez, depois de tanto tempo, ele se surpreende ainda com a revelação de um detalhe importante. “As crianças brincando, subindo e descendo as colinas, podiam ver todos os prisioneiros. Eu nunca tinha pensado nisso antes”. Fuller continua sua descrição do conteúdo das cenas. Um oficial russo, médico, reúne os prisioneiros e faz um pronunciamento macabro: alguns deles sofreram tanto de mal nutrição que lhes será impossível sobreviver; um segundo grupo, com doenças contagiosas, deve permanecer na prisão. “Foi uma provação para todos. Eu tinha a vantagem de estar ocupado com meu filme. Os outros tinham que olhar”.

4. Num artigo em que analisa *Shoah*, de Claude Lanzmann, Sánchez Biosca lembra que os fotógrafos e cineastas independentes que cobriram a abertura dos campos de concentração tinham todos esse cuidado de mostrar, sem nenhum corte, a contiguidade espacial dos visitantes e dos cadáveres amontoados, de forma que a imagem pudesse servir como um testemunho incontestável (Sánchez Biosca, 2001, p. 284).

Ao final dos preparativos para o enterro, o capitão obriga os civis a levarem os mortos ao cemitério local. “O cheiro piora. Agora começa a partida do campo e o início do último êxodo”. Talvez devido ao compartilhamento de um mesmo espaço com as imagens, Fuller descreve os fatos no presente, como se estivesse realmente revivendo a experiência. O cortejo fúnebre segue a pé e os homens de Falkenau empurram e puxam as pesadas carroças que



levam os mortos. Alguns moradores saem às ruas para ver a passagem do enterro e Fuller chama a atenção para a imagem do capitão Richmond solicitando a um deles que retire o chapéu. Era preciso que os prisioneiros deixassem o mundo com uma certa dignidade e que os habitantes de Falkenau sentissem vergonha pela convivência com a tragédia que acabara de acontecer ao lado de suas casas. O comentário de Fuller penetra nas imagens, traduzindo o conteúdo de cada cena, o sentido de cada gesto. Antes mudas, as imagens são agora habitadas pelo vigor de sua fala e do timbre de sua voz.

Na medida em que as imagens vão sendo projetadas, na ordem em que foram filmadas e sem supressão de planos, Fuller improvisa seu depoimento, comunicando uma memória do que ficou registrado nas imagens. No cemitério, um jovem louro de calças curtas, um alemão, aparentemente, arruma os cadáveres dentro da grande vala comum. Ele cruza as mãos de cada morto sobre o peito e cobre todos com um grande lençol branco. Esta imagem suscita em Fuller uma fala contundente sobre a persistência do racismo nos dias atuais, reflexão que pontuará todo o filme, como um alerta. “Hoje ainda tem gente para dizer, como Le Pen, que tudo isso foi apenas um detalhe”. Ele evoca o neonazismo francês, mas também norte-americano. “Nos Estados Unidos, alguns pretendem que o genocídio é um mito, que não houve nem mil judeus mortos, que ninguém foi torturado, assassinado, condenado a morrer de fome, gasificado ou cremado, morto ou vivo”. Diante do recrudescimento do racismo, ele vê na imagem uma importante aliada. “Espero que os nazistas de hoje pensarão duas vezes antes de negar o irrefutável. E quando eu digo *nazista*, é qualquer um que nega ou que perdoa os crimes nazistas ou esses americanos que negam a existência dos campos de concentração”. Assim como o racismo, a guerra também não acabou. Ela apenas se deslocou geograficamente. “Hoje é preciso ir à Nicarágua, ao Afeganistão. Estas coisas continuam acontecendo nos dias atuais. Civis são mortos cada vez que cai uma bomba”. As imagens são ouvidas, interpeladas e atualizadas por Fuller como um problema do presente, e não apenas do passado. Jacques Derrida, que havia diagnosticado um verdadeiro “mal de arquivo” em nossas sociedades, se referindo a situações de dissimulação, de destruição, de interdição, de manipulação e até mesmo de recalque de arquivos que marcaram os desastres do final do último milênio, diz que o arquivo, para escapar a esses sintomas contemporâneos, precisa de um

lugar exterior que o atualize (DERRIDA, 1995). No documentário, esse lugar exterior é a palavra, a experiência viva da fala, que nasce no presente das filmagens, dando aos arquivos uma nova chance.

E se, aqui, a pessoa filmada aparece como porta-voz solidária de um arquivo sem som, por outro lado as imagens também testemunham no lugar e a favor do próprio Fuller. Em sua carreira de produtor e diretor de cinema, iniciada depois da guerra, ele foi, às vezes, tachado de “anti-comunista”, devido ao conteúdo de alguns de seus filmes.⁵ As imagens de Falkenau resistem, de uma certa maneira, a essas acusações. O combate ao negacionismo assumido pela longa panorâmica que religa o interior do campo ao seu exterior, só é possível porque há uma postura ética do soldado Fuller diante dos horrores da guerra. Embora amadora, sua câmera adota um ponto de vista que invalida a afirmação dos moradores da cidade de que desconheciam o que se passava dentro da prisão. Num único plano, a geopolítica do espaço de Fuller inscreve o campo de concentração numa paisagem urbana que assistiu em silêncio ao genocídio. Bem perto dos muros da prisão, há ruas com igreja e casas, algumas com vista para o interior do campo. Seu plano revela essa proximidade incriminadora. Muito antes de se tornar cineasta, Fuller já abordava a panorâmica como uma questão de moral. Uma ética do movimento de câmera já remete, nessa tomada única, às bases do estilo clássico de uma obra que exercerá, quinze anos mais tarde, forte influência nos cineastas da Nouvelle vague, Godard particularmente. A ligação que a panorâmica de Fuller estabelece entre dois espaços pretensamente separados produz, em 1945, uma prova do crime para os historiadores do futuro. As imagens arquivaram esse gesto de resistência que, hoje, reconcilia Samuel Fuller com seus contemporâneos. Se, meio século depois da guerra, os arquivos ainda participam do julgamento dos crimes da História, alertando os tempos atuais quanto ao neonazismo, é porque as imagens de Fuller se posicionaram eticamente, elas *tomaram partido* (DIDI-HUBERMAN, 2009).

O dispositivo de filmagem adotado por Weiss transpõe a soleira do discurso objetivo, da informação eficaz e da fala científica do especialista em História, predominantes no documentário baseado em arquivos. Num artigo sobre o conjunto de imagens de abertura dos campos, Didi-Huberman comenta os 21 minutos rodados por Fuller em Falkenau e se refere ao dispositivo adotado mais tarde por Emil Weiss nos seguintes termos: “São as próprias imagens que,

5. No início da Nouvelle Vague, a revista *Cahiers du cinéma* busca reabilitar a imagem de Fuller. Em 1959, Luc Mullet sugere que a questão ética, na obra fullermana, já está prevista na própria forma: “a moral é um problema de *travelling*”, diz ele (Mullet, 1959). Em seguida, a fórmula é invertida por Jean-Luc Godard, que insiste na primazia da escolha ética em relação à escolha estética: “o *travelling* é um problema de moral” (Godard, 1959). A reflexão sobre a base moral da linguagem cinematográfica já se encontrava no centro das preocupações editoriais do Cahiers desde os seus primeiros números, com os artigos de Bazin. Antoine de Baecque, que refere-se, em seu último livro, a algumas passagens de *Falkenau, visão do impossível*, retoma aspectos do debate Mullet-Godard ao atualizar a discussão sobre a representação da Shoah no cinema (De Baecque, 2008, p. 100 e 143).



embora totalmente mudas, interrogam a testemunha. Tomando a palavra, ela lhes dará a possibilidade de serem verdadeiramente olhadas, lidas, ou mesmo, ouvidas” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 1035). As imagens do genocídio, visão do impossível, na definição de Fuller, compõem em sua materialidade, expondo o vestígio histórico em sua própria incompletude. A força do arquivo parece estar, justamente, no murmúrio que nele ecoa e que a fala do entrevistado potencializa, comunicando uma fragilidade no discurso da História. O arquivo é uma reminiscência, uma palavra distante que interpela o presente. “Esses mortos, eu os guardei dentro de mim. É um pesadelo impossível. Nunca esquecerei”, diz Fuller. A descoberta do horror inenarrável do genocídio será, como se sabe, determinante para ele, orientando os grandes temas que norteiam sua obra: violência, loucura, prisão, tortura, guerra. Há nas cenas de Falkenau uma série de quatro imagens de mortos, em *close*, que elucidam certos aspectos da estilística fulleriana, sua forma de filmar o rosto dos atores. Os rostos pálidos dos mortos de Falkenau resplandecem numa moldura de escuridão e seus olhos, ainda abertos, fixam o infinito, o extra-campo. Há uma súplica silenciosa nesse claro-escuro, que nos atinge em cheio graças ao olhar demorado do soldado Fuller, à compaixão e ao respeito de sua imagem amadora pelos mortos. A questão do ponto de vista histórico situa-se além e aquém da estética e da técnica. Com esses rostos iluminados pelo sol de maio, Fuller constrói, como diria Daney sobre os Straub, *um túmulo para o olho* (Daney, 1996, p. 78). Num texto fortemente inspirado pela antropologia da imagem warburguiana, Didi-Hubermann diz algo semelhante, ao abordar o tema da *abertura* na história das imagens: “uma imagem pode ser muito mais do que uma vista longínqua projetada numa tela ou controlada pelo enquadramento de uma janela. Ela pode ser a visão precipitada de um espaço aberto onde cai nosso olhar”. É a circunspeção de um ponto de vista demasiadamente humano, muito mais do que um desejo de pintura da parte de Fuller, que nos coloca em estado de contemplação diante desses quatro planos de rostos petrificados.

O arquivo é, por definição, o que sobrou do passado, *restos* que se situam entre *uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer* (Agamben, 2003, p. 156). Sua presença não é, então, suficiente para restituir o fato histórico. Mas ela desperta em Fuller sentimentos

adormecidos de experiências vividas. O pesadelo impossível de que ele fala é a perspectiva interior de uma imagem que já foi por ele introjetada. A questão é de fundamental importância para o cinema e suscita entre entrevistador e entrevistado uma discussão que ocupa os últimos dez minutos do filme. Numa atitude moral próxima da de Claude Lanzmann, Emil Weiss quer convencer Samuel Fuller de que, no caso particular do universo concentracional, a imagem tem um limite a não ser ultrapassado, que é o da representação. Weiss comenta a passagem do livro autobiográfico de Robert Antelme, *A espécie humana*, em que o autor, prisioneiro num campo de concentração, ao mirar-se no espelho vê outra imagem que não a sua. A imagem da condição de homem lhe escapa e sua representação, para Weiss, é impossível. Romancista e roteirista, além de diretor, Fuller discorda, sustentando que tudo é possível no cinema de ficção e que, com um bom ator, se o queremos, conseguimos. “O ator tem que levar o público ao inferno com ele”. O obstáculo está, ele acredita, em como encontrar dinheiro para produzir um filme sobre os campos de concentração sem fazer nenhuma concessão. “Os produtores seriam todos indiretamente cúmplices do que aconteceu. Os bancos, os distribuidores teriam exigências”.

Enquanto Fuller fala de seu processo de assimilação dos mortos, a montagem congela a imagem do primeiro punhado de terra caindo sobre os corpos envoltos em lençol branco, no fundo da vala. Há uma generosidade dos arquivos ao acolherem a fala da testemunha ou sua impossibilidade de testemunhar, ao se oferecerem como uma evidência dos fatos inenarráveis que ela tenta rememorar. Da mesma forma que há, também, no método de entrevista de Weiss, uma mão estendida aos arquivos, que ao final de contas, são apenas vestígios da História, nada mais que 21 minutos de imagens de um único campo de concentração, entre tantos outros. São os depoimentos de Fuller que apresentam esses arquivos como uma prova, como uma *evidência da história* (HARTOG, 2005). Aliás, Fuller retoma essa noção da historiografia ao responder a uma pergunta de seu entrevistador sobre como representar o impossível: “As imagens de arquivo ainda terão um valor daqui há mil anos, um valor de prova, como uma evidência. É por isso que eu amo o cinema. Ninguém mais pode mentir sobre o que acabou de ver”. Fuller acreditava que tudo era possível com uma câmera, a partir do momento em que se tem o controle da produção e da distribuição.



Nos lugares da História

A interpelação dos vestígios do passado, iniciada na sala de projeção, se prolonga nos lugares históricos que vão ser percorridos por Emil Weiss e Samuel Fuller. Além das ruínas de Falkenau, eles visitam o campo de Terezin, onde há documentos relativos ao genocídio, e vão também a Nuremberg. No grande portão de Terezin, debaixo da frase “o trabalho liberta”, Fuller explica como a escravidão concentracionista alimentou a indústria da guerra e sustentou economicamente o projeto de extermínio. No interior da biblioteca de Terezin, Fuller mostra um mapa dos campos de concentração e documentos de contabilidade da indústria da morte. À maneira de um repórter, ele guia o espectador. A diferença em relação à reportagem é que, aqui, os fatos são relatados a partir do ponto de vista subjetivo, por alguém que viveu os acontecimentos narrados, o que estabelece um vínculo entre passado e presente. Imagens de arquivo já conhecidas, feitas por cinegrafistas alemães, são utilizadas nas seqüências rodadas em Nuremberg. A visita à praça central da cidade autoriza a convocação de imagens de um desfile militar, em que Hitler se dirige à multidão. Fuller lembra que foi ali que nasceu a noção de “crime de guerra”, em 1946, e sua fala nos dá acesso a imagens do processo de Nuremberg. Mais uma vez, passado e presente se justapõem na montagem, quando Fuller aparece na sala do processo, mostrando o lugar em que, na época do julgamento dos criminosos, havia uma tela para a projeção de imagens de genocídio durante o depoimento dos acusados.

Em Falkenau, uma lenta panorâmica vertical sobre o monumento ao fim da guerra mostra Samuel Fuller lendo uma longa lista de nomes de soldados mortos, precedida de um epitáfio, em inglês: “Aqui terminou a marcha vitoriosa da infantaria americana”. Uma segunda panorâmica, igualmente calma, descortina as ruínas do campo, enquanto Fuller identifica os alicerces das antigas casas de pedras que beiravam a estrada. Mais adiante, numa construção com aberturas laterais, ficavam as metralhadoras alemãs que era preciso neutralizar. “Vou mostrar como foi”, diz Fuller descendo uma colina. Apesar de sua idade avançada no momento em que é filmado por Weiss, ele corre, salta um obstáculo e se abaixa para pegar uma granada invisível, como se buscasse na reprodução de cada gesto, uma memória física, corporal, daquilo que viveu. “Corríamos

beirando o muro, que ficava aqui, pulávamos, jogávamos a maldita granada e corríamos de novo”. No momento em que ele mostra como arremessava as granadas, ouve-se uma explosão. A montagem antecipa a banda sonora de uma imagem de ficção que aparecerá logo depois: num *raccord* perfeito no gesto, um soldado de *The Big Red One*, o filme autobiográfico de Samuel Fuller, arremessa uma granada contra os alemães. “Foi assim que tomamos Falkenau”. O *raccord* entre o documentário e a ficção, a necessidade de religar o passado ao presente, legitimam a participação de *The Big Red One* na restituição dos fatos.

Da mesma forma que sua *mise-en-scène* dos arquivos, a montagem de Weiss também mobiliza o potencial memorialista do cinema e, por meio do *raccord*, traz à superfície das imagens a solidariedade existente, mas nem sempre reconhecida, entre real e ficção. Embora sejam ficcionais e só apareçam *a posteriori*, na montagem, as imagens de *The Big Red One*, solicitadas pelo gesto de Samuel Fuller e pela própria paisagem, também testemunham. A precisão no gesto dos soldados e na reconstituição do cenário é o resultado de um roteiro escrito e encenado por um ex-combatente que viveu os fatos narrados. Já na abertura de *Falkenau, visão do impossível*, um prólogo sem comentários mostrava imagens de *The Big Red One*, no momento exato da tomada do campo de concentração pelos americanos. Vemos os soldados paralisados pela descoberta de sobreviventes esqueléticos e amedrontados, quando a voz de Fuller, no presente, vem romper o silêncio da cena de ficção. Ele evoca a *insanidade* da guerra e a impossibilidade, para quem não a tenha vivido, de compreender o que essa palavra quer dizer. Fuller conta que Falkenau superou em crueldade as coisas mais terríveis que tinha visto, os maiores pesadelos que vivenciara até então.

O *raccord* é a marca estilística das sequências rodadas nos lugares históricos. Após a imagem de arquivo dos sobreviventes de Falkenau, agachados, observando a retirada dos corpos do necrotério, a montagem corta para um plano atual de Fuller, no mesmo local: “Os prisioneiros estavam sentados no chão, assim”. Ele se abaixa, fica de cócoras e continua: “Quando o primeiro corpo saiu, todos se levantaram ao mesmo tempo. Não havia todo esse matado”. Weiss pensa sua *mise en scène* dos lugares históricos à luz das imagens de 45, cuja força ele busca potencializar em cada um de seus planos, reproduzindo os mesmos movimentos de câmera feitos



outrora por Fuller e procurando, nas ruínas, algum vestígio daquilo que as imagens de arquivos preservaram.

Os lugares da História são interlocutores de Samuel Fuller. Eles mediam sua fala, da mesma forma que as imagens de arquivo. Como em *S21, máquina de morte Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh, a paisagem do genocídio, a arquitetura e o documento são filmados como vestígios materiais do passado e testemunham ao lado do personagem. As paisagens abandonadas, com suas cercas cobertas de ervas, presenciaram tudo. As árvores arquivaram os gritos dos prisioneiros torturados e o que Weiss parece buscar com suas panorâmicas e *raccords* insistentes é o testemunho da natureza.

A participação do arquivo na filmagem, seja materialmente, como durante as projeções das imagens de 45, seja potencialmente, por meio do *raccord* entre documentário e ficção, entre passado e presente, cria para o cinema uma possibilidade de interferir nos processos de elaboração da memória e de exercer uma atividade historiadora. Fuller resgata suas lembranças da guerra e formula uma narrativa da História a partir de seu ponto de vista. Em sua análise do tratamento de arquivos nos filmes de Guy Debord, Agamben já havia localizado na montagem o desenvolvimento de, pelo menos, dois procedimentos estilísticos, a interrupção e a repetição, relacionados, segundo ele, à função memorialista da imagem e ao seu “caráter eminentemente histórico” (AGAMBEN, 1998, p. 66). Com efeito, essas duas grandes possibilidades da montagem já eram apontadas nas teses benjaminianas da História como condições de possibilidade para que, além da rememoração, o presente proceda à reparação dos sofrimentos inacabados do passado (Benjamin, 1991, p. 339). O método de leitura dos arquivos e de elaboração da palavra colocado em prática no filme de Weiss realiza, de certa forma, o desejo frustrado do anjo da História de Benjamin de parar o progresso, enterrar os mortos, cuidar dos feridos e clarear as trevas do presente com os ensinamentos do passado. Não é outro o procedimento de Fuller ao interromper a narrativa cronológica da história e religar as imagens de Falkeneau ao que se passa no mundo naquele exato momento. O vai-e-vem entre as imagens do passado e o presente das filmagens encoraja-o a fazer essa montagem associativa de idéias, aproximando, exatamente como no método de Warburg, acontecimentos distantes um do outro no tempo e no espaço, mas produzidos por um mesmo gesto humano que atravessa a História, no caso, o racismo. A inter-

rupção, no cinema e em qualquer outra forma de escrita, reeduca o olhar habituado aos fluxos contínuos e comunica uma tomada de posição das imagens na guerra. Através da interrupção, *mise en scène* e montagem oferecem uma visão dos fatos não-linear, em profundidade, que torna possível uma arqueologia do olhar.

Além da interrupção, o filme de Emil Weiss introduz também a repetição como método de construção da narrativa da História: ver de novo imagens esquecidas, compartilhando um ritual à memória dos mortos; voltar em peregrinação ao lugar histórico e percorrê-lo novamente, buscando, na própria topografia do terreno alguma marca que permita atualizar o passado. Repetição também na reencenação de gestos perdidos ou recalçados ou quando o *raccord* identifica a ficção ao documentário, o presente ao passado. A fotografia de Emil Weiss também procede por repetição, com panorâmicas das ruínas que prolongam as imagens do campo traçadas quarenta anos antes por Fuller. Através da repetição, *mise en scène* e montagem comunicam a atualidade do gesto histórico, sua sobrevivência. Ela dá uma nova chance ao passado e insiste no fato de que ele ainda não passou.

Vozes inaudíveis

Ao retomar todos esses arquivos de diferentes registros e épocas, Emil Weiss faz uma escolha formal, mas também ética, que consiste em considerar a imagem como matéria viva, autônoma e singular, detentora de um discurso próprio, mesmo quando silenciosa e trêmula, como as imagens do jovem Fuller. A atitude de Weiss em relação aos arquivos se assemelha à do historiador que, diante da efemeridade das marcas deixadas pelo passado, aceita o desafio de produzir um discurso que organiza, como diz Michel de Certeau, uma “presença ausente” (DE CERTEAU, 1973, p. 9). “São apenas 21 minutos”, insiste Fuller, “e dá para sentir o amorismo”. É nesse sentido que o filme de Weiss oferece ao arquivo a possibilidade de uma vida póstuma. Ele torna possível o impossível, mesmo que de maneira fugaz. Benjamin não dizia que a imagem do passado só nos aparece num lampejo?

Sem negar a importância do gesto de um cineasta como Claude Lanzmann, que em nome de impossibilidade de representar o ir-



representável, recusa a utilização de imagens da Shoah em seus filmes, fazendo disso uma questão de princípios, a convocação dos arquivos no cinema não parece, no entanto, restringir-se a um problema de representação. É muito mais a uma questão de presença, de apresentação do arquivo que nos remete o método de Weiss. E, ao contrário do que uma certa crítica da ontologia da imagem poderia argumentar, como tem feito, de maneira precipitada, com a obra de Bazin, por exemplo, a vida póstuma dos arquivos, sua encarnação na fala de Samuel Fuller, não tem nenhuma relação com a doutrina cristã. Da mesma forma que a *imagem aberta* de Didi-Hubermann, para além dos limites da representação, os arquivos são um *motivo*, um *motor* do filme, e funcionam como um *fantasma exploratório* (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 31). A materialidade do arquivo em *Falkenau, visão do impossível* produz, como vimos, um verdadeiro encontro entre o que resta dos campos de concentração e a fala de uma testemunha, criando, assim, a possibilidade de reconstituição de um “elo natural entre a palavra e a imagem” (Warburg, 2003b, p. 106). Abordada como um personagem que tem um discurso próprio, a imagem de arquivo reaparece como um problema atual: ela auxilia a pessoa filmada na elaboração de seu testemunho e, graças à memória armazenada que carrega, o presente pode ser compreendido à luz dos acontecimentos passados. É dessa forma que os arquivos interferem na qualidade da narrativa histórica singular que o cinema é capaz de organizar. Ao se colocar à escuta dos arquivos, Weiss restitui, como diria Warburg, o timbre das *vozes inaudíveis do passado*, as vozes dos mortos, vozes que ainda ecoam em milhares de documentos decifrados e ainda por decifrar.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. L'archive et le témoin. Homo Sacer III. Traduit de l'italien par Pierre Alferi. Paris: Editions Payot & Rivages, 2003.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2009 (1943 e 1954).
- BENJAMIN, Walter. "Sur le concept d'histoire". In: *Ecrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- DANEY, Serge. *La Rampe*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.
- DE BAECQUE, Antoine. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.
- DE CERTEAU, Michel. *L'absent de l'histoire*. Paris: Mame, 1973.
- DELEUZE, Gilles. *Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. "Ouvrir les camps, fermer les yeux". In: *Annales HSS*, septembre-octobre, n° 5, pp. 1011-1049, 2006.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. Paris: Les Editions de Minuit, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- HARTOG, François. *Evidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*. Paris: Editions de l'EHESS & Gallimard.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. "Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 21, n° 42, 2001, p. 283-302.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris: Macula, 2003a.
- WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris: Klincksieck, 2003b.





La representación de heroínas en el tiempo narrado y en el espacio construido del cine



Anna Maria Balogh
Universidade Paulista



Resumo

A autora analisa as diferentes representações das heroínas de obras filmicas e de séries televisuais com o intuito de estabelecer alguns padrões sobretudo na relação de personagem-tempo-espaço e gêneros narrativos.

Palavras-chave

Heroínas, cinema, televisão, tempo e espaço

Abstract

The aim of the analysis is to set certain patterns in the representation of female heroines in films and television series analyzed in their relationships with time-space-and narrative genders.

Key-words

Heroines, cinema, televisión, cinema, time and space

Cada cultura define su paradigma de qué debe recordar (esto es conservar) y qué se ha de olvidar. (...) Los textos que forman la memoria común de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos.

(Iuri Lotman)

En artículo sobre arquitectura y narratividad, Paul Ricoeur se refiere a una operación configuradora que implica un paralelismo entre el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y el acto de narrar, es decir, disponer la trama en el tiempo. (2002, p. 9-29) En el presente trabajo se hace un intento de transponer esa relación al cine para observar su funcionalidad en la representación de personajes femeninos. En algunos casos se extiende el análisis a algunas miniserias, puesto que se las considera como la *crème de la crème* de la producción de la dramaturgia televisual, sobretudo la brasileña. Se trata de formatos de un gran cuidado estético, caracterizados por una clausura poética del texto y, tal como ocurre con en el cine, sólo se presentan al público después de terminados, al contrario de las telenovelas, a *work in progress*.

Ambos, tiempo y espacio, ya están previstos en el relato de presentación greimasiano en el cual está implicada la idea que allí se expresa de que el acto de enunciar crea la realidad en el arte; tal cual el acto de construir crea la realidad en la vida cotidiana, según Ricoeur. Esas dimensiones gemelas, tiempo y espacio, (Számosi, 1986) también han sido objeto de estudios de otros autores que se mencionan a lo largo del texto. Naturalmente, el mundo creado



en el arte se sitúa, en primera instancia, en el nivel cognitivo, y se actualiza en enunciados que son un simulacro de lo que se ha mentado. Cada discurso funda la realidad de que pretende hablar; tiene que discurrir sobre lo que ha fundado y tiene que producir una interpretación de la realidad que se ha propuesto ofrecernos. Nos interesa saber cómo se manifiesta esa realidad simulada por el discurso audiovisual.

El efecto de realidad del film, en términos del espacio, se construye a partir de locaciones o escenarios, modificados por encuadres, movimientos de camera, edición y otros recursos técnico-estilísticos del séptimo arte. El flujo temporal del cine, a su vez, contiene en sí tiempos históricos, psicológicos y otros, contexto micro-narrativo de las trayectorias de las heroínas que aquí se estudian. Desde el punto de vista de las teorías del lenguaje se enfatiza, pues, el relato de presentación greimasiano con actores, tiempo y espacio que articulan el paradigma temático relacionado con el programa narrativo del sujeto, o sea, lo que el sujeto se propone hacer. ¿Cuál sería la concepción de lo femenino resultante de los modos singulares de representación fílmica?

Como casi todo que denominamos se puede actorializar, el discurso puede representar seres vivos, animales, personas, conceptos abstractos, entre otros. Los espacios representados se designan a través de topónimos (sitios, como el bosque, la casa, la metrópolis...) y los tiempos a través de cronónimos (fechas, como el verano de 1942, en la primavera...). Espacio y tiempo se articulan con los personajes femeninos que nos ocupan en desarrollos narrativos cuyos desdoblamientos discursivos suelen abarcar cursos que van desde los conceptos más tradicionales de la mujer y de sus papeles en el micro-cosmos del relato, tales como sumisión y sacrificio, una mimesis del mundo pretérito, hasta las formas de ser más alternativas o subversivas mismo, con trayectorias de rebeldía, y reto. Cada uno de ellos presupone la convocación de campos semánticos y figurativos peculiares.

En reciente investigación sobre heroínas del cine, así como de algunos miniseriales televisivos, a través del filtro de las dicotomías quietud/movimiento, tiempo/espacio, se ha delineado, como diría Octavio Paz, todo un 'tejido de relaciones' revelador de una capacidad singular de lo fílmico para construir elaboradas representaciones de heroínas.

Mujer – Casa – Tierra y Quietud

Para algunos estudiosos del arte, del cine, y del erotismo, un número ponderable de obras artísticas ofrece una representación tradicional de la mujer inextricablemente asociada a la imagen de la casa. No por casualidad, en el pasado se denominaba las actividades de una ama de casa en los documentos legales como “prendas domésticas” en portugués, del latín *domus*, casa.

Un pensador francés hizo sensibles reflexiones sobre las cuestiones del reposo, de la búsqueda humana de protección y de abrigo y de la concepción de una casa onírica como síntesis imaginaria de las cualidades del hogar de la infancia en su obra *La Terre et les Rêveries du Repos*: “Quand on cherche dans ces lointains oniriques on trouve des impressions cosmiques. La maison est un refuge, une retraite, un centre.” (Bachelard, 1969, p. 102) El teórico francés se detuvo también en el cuento de Jonas y la ballena, y lo interpretó, así como a la casa onírica, como una vuelta al vientre materno: “L’intimité de la maison, bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l’intimité du giron maternelle, en suite du sein maternelle.” (p.122)

De una forma un poco distinta, en el ámbito de las diferencias de género entre lo masculino y lo femenino en el erotismo, también el analista italiano Francesco Alberoni asocia la casa a la mujer en las siguientes afirmaciones: “A mulher é artífice de uma contínua transfiguração de si mesma e da casa. (...) A casa, o ninho, é, verdadeiramente uma extensão de si mesma, de seu corpo.” (1988, p.37)

La visión de los autores citados parece bien sintetizada en la frase de Ricoeur en el artículo ya mencionado:

Ciertos autores marcados por el psicoanálisis ven en el ‘entorno’ el origen del acto arquitectural y en la acción de ‘englobar’ la función original del espacio arquitectónico: el paraíso perdido, el útero materno ofrece, de hecho, su refugio al deseo humano, pero precisamente como paraíso perdido. (2002, p. 159)

Posibilidad de retorno a la paradisíaca matriz se hace precisamente a través del imaginario, se actualiza a través de los amplios recursos de que dispone el cine para ofrecer al espectador la ilusión la más perfecta posible de la realidad. Cabe aún recordar que el



espacio del cine clásico suele ser representado por edificaciones y espacios previamente existentes, las locaciones, aún en estos casos se considera que hay una fuerte intervención del lenguaje cinematográfico a través de los encuadres, de las angulaciones, de los movimientos de cámara, así como de la organización de los focos de luz y otros, lo cual equivale a decir, que aún en el caso de la elección de locaciones hay una intervención *langagière* en el espacio fílmico siempre un constructo.

En la investigación mencionada se constató que los retratos de mujeres del pretérito desdoblados en un *ella-llá-entonces* de la narrativa fílmica valoran sobremodo esa íntima conexión mujer-casa, y en muchos casos mujer-tierra, como se puede deprender de los ejemplos ilustrativos que siguen.

Una de las historias más exitosas de todos los tiempos *Gone with the Wind*, ha encantado primeramente a generaciones de lectoras de la novela original de Margaret Mitchell y después se transformó en una de las mejores y más rentables películas de Hollywood, celosamente vigilada por el productor David O. Selznick durante toda su realización, y que, por supuesto, ha encantado a generaciones de espectadoras románticas de todos los tiempos.

La obra puede ser considerada como un ejemplo emblemático de este vínculo mujer-hogar, mujer-tierra, ese último muy presente también en obras del *boom* de la literatura hispano-americana de los años sesenta. En el pasado, la mayoría de las familias se agregaban en torno a la tierra, al cultivo y la propiedad. Es ese el mundo representado en esta y muchas otras películas y seriales de televisión. Gran parte de las escenas de abertura de la película nos muestra una serie de planes generales y planes de conjunto de la tierra, de la hacienda de los O'Hara, con plantaciones de algodón cultivadas por los esclavos. Sólo después la cámara encuentra Scarlet, la protagonista, en toda su belleza, vestida de blanco, involucrada por los dos pilares de la casa de frontón neoclásico, también blancos, y teniendo a su lado dos guapos jóvenes que le hacen la corte. Todas las proporciones exactas y agradables a la vista, signo un mundo en perfecta armonía.

En una escena subsecuente, llega el padre de la joven con noticias de los vecinos de Twelve Oaks, sobre el compromiso de Ashley con su prima, Melanie, momento en que Scarlet reacciona celosa. El padre, indignado, le dice que ella puede elegir al hombre

que quiera, es la futura dueña de Tara, la hacienda de la familia. El padre resume en palabras vehementes lo que eso representa para él, y seguramente representará en el futuro, también para Scarlet:

Padre: — *And when I'm gone, I'll give Tara to you...*

Scarlet: — *I don't want Tara. Plantations don't mean anything to me...*

Padre: — *You mean to tell me, Kate Scarlet O'Hara that land doesn't mean anything to you? Why, land is the only thing in the world worth working for, worth fighting for, worth dying for, because it's the only thing that lasts.*

Al parecer, el gran éxito de la película se debe, entre muchos otros atributos, a una perfecta síntesis de las creencias y las costumbres de toda una tradición económica basada en la tierra y la posesión del espacio significando riqueza, bienestar, poder, estabilidad y permanencia.

Los tiempos de placidez y de armonía de la citación inicial de la película se rompen cuando el Sur pierde la guerra para el Norte, en los Estados Unidos. Cuando Scarlet vuelve a su casa, la ve toda rota y depauperada. La mansión refleja isomórficamente su propio espíritu: su dolor por la muerte de su madre, su perplejidad ante la demencia de su padre, su miedo delante de la pobreza en que ahora se encuentran. Su humillación al ir buscar a Reth para obtener favores es simbólica de la humillación del Sur ante el Norte en el país. Desde un punto de vista más amplio, de la diacronía de lo filmico y de las cosmovisiones que refleja, *Gone with the Wind*. Plural, la película simboliza también el gradual desaparecimiento de esos valores y denuncia muchos los cambios en la cosmovisión que caracterizará el mundo contemporáneo.

En famosos miniseriales brasileños se nota todavía esta tendencia pretérita a veces en los mismos títulos como *La Casa de las Siete Mujeres* (Globo), una saga también del Sur, de esta vez del Brasil, de la época de la Revolución Farroupilha. El relato de las muchas dificultades y de la agobiadota espera de una década de las mujeres de la familia por la vuelta los líderes revolucionarios, los jefes de sus familias en una región de haciendas de ganado. Asociaciones presentes también en Ana Tierra, heroína emblemática en la saga de Érico Veríssimo, transmutada en la serie homónima *O Tempo e o Vento* (Globo).



Se trata de una relación modelar que persiste aún en obras sobre épocas más recientes, como la miniserie brasileña *Um Só Coração*, en la que se ficcionaliza la vida de Yolanda Penteadó, rica dueña de la hacienda Empyreó e importante *patronesse* de las artes. Su trayectoria se entreteje con la evolución de la ciudad de São Paulo, para cuyo desarrollo cultural ha hecho importantes contribuciones. Una vez más, se manifiesta la intimidad profunda de la mujer con la casa y con la tierra, Yolanda exige que la entierren cerca de la casa de su hacienda bajo su árbol predilecto. Por otro lado, sus actividades legan a São Paulo museos y obras de arte valiosas y perennes, y, tenemos de este modo la trayectoria de una protagonista asociada a los valores más contemporáneos, como el desarrollo del arte, de la ciudad, pero que aún así remiten a la permanencia y a la estabilidad, valores asociados a los valores pretéritos.

Tanto las series mencionadas, como *Gone with the Wind* nos traen la representación de ese mundo que hoy parece ser efectivamente la pintura del paraíso perdido a que alude Ricoeur, como bien demuestra el tono nostálgico de los letreros de abertura de la película americana y de las canciones de la miniserie brasileña, *A Casa das Sete Mulheres*, además de los argumentos y del desarrollo narrativo de las mismas. Se trata de un mundo en el cual los papeles de los diferentes géneros tenían fronteras bien delimitadas y convocaban campos semánticos distintos, la más de las veces, opositivos. Las mujeres se asociaban a los verbos ser y estar, a la quietud, a la espera, al ámbito de lo privado, de la intimidad del hogar. O sea, las mujeres así representadas se asimilan más bien a los sujetos de estado narrativo, permaneciendo como sujetos operadores los hombres, en una división típica del universo patriarcal. En términos estéticos, las representaciones de las heroínas se asociaban sobretudo al melodrama y a las obras románticas y aún persisten muchos de esos rasgos en las actuales novelas rosa, magníficamente parodiadas por Almodóvar en *La Flor de mi Secreto*.

Hasta en películas más recientes como es el caso de *Madison Bridges*, de los años ochenta, pero cuya narrativa se desarrolla en los años 60, vemos la persistencia de algunos de los rasgos mencionados en la breve historia de amor entre el ama de casa Francesca y el fotógrafo Robert, los protagonistas.

Desde los momentos iniciales de la película, a la hora del almuerzo, se ve que Francesca, como muchas amas de casa, parece

ser casi un mueble más en la vivienda, sus hijos y su marido entran siempre golpeando la puerta, desrespetando sus ruegos para que no lo hagan, los chicos cambian las emisoras de radio que ella está oyendo en la cocina, etc. No por casualidad ella mira nostálgicamente por la ventana hacia fuera, como si estuviera en búsqueda de mundos más amenos. La poca consideración que tienen los familiares por la madre se refleja en el espacio isomórfico de su interior: su casa.

La inesperada visita de un forastero, el fotógrafo de *National Geographic*, Robert Kinkaid, va a traer hacia Francesca ese mundo que buscaba con los ojos a través de la ventana. Para empezar, Robert cierra con delicadeza la puerta de la cocina cuando va a buscar cervezas en su coche: al parecer tendremos buenas novedades en el *front*. La familia de Francesca está ausente en una feria de ganado y el fotógrafo va a traer una nueva visión para los espacios conocidos, va a crear con Francesca, aquello que Alberoni denomina una 'geografía sagrada' del amor, y también un nuevo tiempo: ellos pasan juntos cuatro días de enamoramiento en los cuales el tiempo se condensa y los sentimientos adquieren una intensidad pasional única instigados por el mandamiento renacentista: *carpe diem*.

Pero después de tantos amores, llega la hora de partir para Robert. Él ruega a Francesca que se vaya con él: dilema. Como madre y ama de casa, ella está en duda entre todo un recorrido de vida que ya se ha recorrido y un nuevo mundo de aventuras, hasta que llega a unas conclusiones emblemáticas sobre su situación de mujer en un diálogo con Robert. Como personaje emblemático de tantas otras mujeres en su situación ella decide quedarse, es la mujer-casa, la mujer-tierra, de que se hablaba definidora de los valores de estabilidad y de permanencia y que nos remite al significativo y bastante utilizado nombre español Pilar. En consonancia con este nombre tan simbólico de las trayectorias de muchas mujeres Francesca queda en su casa con los suyos y no parte con Robert, a pesar del sentimiento profundo que los une. Se manifiesta ahí otra de las grandes claves de un género asociado a esas representaciones del femenino, el tema del sacrificio uno de los ejes del melodrama.

En resumen, la representación de la mujer en las narrativas analizadas, situadas en un pasado histórico, sea ese ficcional por completo, o basado en mayor o menor escala en biografías reales, nos muestra de forma preferencial la estaticidad, la inmovilidad del mundo, mujeres asociadas de forma entrañable la interioridad,



la intimidad y lo privado. Por muchos siglos, ese fue el espacio construido para habitar: la casa, la finca, la hacienda, y también el campo de actuación por excelencia de la mujer. El análisis de las películas y miniseriales de épocas históricas del pasado representa de forma clara la persistencia de ese *imago mundi* en muchas obras.

Quietud... ma non troppo, la donna è mobile

Claro está que bajo la aparente inmovilidad espacial, en el sentido proxemico, muchas veces se ocultaba un verdadero turbión emocional. Es lo que pasa en la escena de *Gone with the Wind* en la cual las mujeres de la familia disimulan serenidad bordando en torno a una mesa delante del policía que pregunta del paradero de los hombres de la familia. Ellos están en una pelea para vengar el honor de Scarlet a la que han atacado en una barriada, hecho que redundará en la muerte de su marido. Pero mientras el policía las vigila, ellas no traicionan su secreto, que, sin embargo, se desvela al espectador a través de los planes próximos de las miradas fulminantes que las demás echan a Scarlet, cuyo paseo imprudente puso a todos en peligro. No por casualidad llamaba Gilles Deleuze a los planes próximos de imágenes-afección, pues son los que revelan nuestro mundo pasional. La aparente serenidad de las mujeres se transforma en indignación cuándo los hombres llegan a casa borrachos, como si hubieran estado de juerga, estrategia para disimular las heridas de Ashley delante del policía que los mira con aires inquisidores.

La escena en cuestión, como otras de los miniseriales analizados, confirma la afirmación de Alberoni, conocido analista italiano sobre los modos de ser de las mujeres y su relación peculiar con el espacio y los hombres:

Durante os milénios em que ficou confinada em casa e foi esmagada pelo poder masculino... Para realizar seus desejos, para defender-se do poder masculino, a mulher precisou observar por muito tempo cada gesto do homem padrão, cada movimento involuntário seu sem se trair na vigilância continua. (1988, p.187)

Bajo la engañosa quietud del espacio, en muchas obras se oculta un universo pasional muy denso, propio del melodrama, género

preferencial, además, para la representación de las trayectorias femeninas en los audiovisuales, mientras que las películas de vaqueros y de aventuras son las que más se estilan en las representaciones de héroes.

Naturalmente, las heroínas en mejor situación económica, tenían, por veces, un campo de actuación más amplio, como es el caso de Yolanda Penteadó, en la miniserie *Um Só Coração*, pero, como se ha observado, aún así las actividades desarrolladas durante su trayectoria, muy activa en la cultura se insertan en el campo semántico de la permanencia y de la estabilidad.

El análisis nos remite, por otro lado, a las observaciones del célebre semiótico de la cultura, Iuri Lotman, para quien la cultura es una inteligencia colectiva, y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supra-individual de conservación de ciertos comunicados que se valoran, o no, en distintos momentos de la diacronía. De hecho, si las obras analizadas vuelven iterativamente a ese pasado en que se representa a la casa onírica de la infancia, a la mujer como un símbolo de un mundo estable y de la continuidad es porque seguramente se trata de paradigmas a los cuales apetece a las sociedades volver de tiempos en tiempos. La memoria hace un retorno periódico a través del imaginario cultural a esos paraísos perdidos de Ricoeur.

En *Gone with the Wind*, Reth declara su amor a Scarlet en un puente bajo el rojizo cielo crepuscular. De hecho, se tiene ahí el momento de pasaje, simbolizado por ese mismo puente, entre una vida pretérita de bien estar y riqueza del Sur y la amenaza del futuro de decadencia y pobreza. Esa miseria es la que llevará Scarlett a la promesa tan célebre de que hará cualquier cosa, mentir, robar, matar, pero más nunca pasará hambre en su vida.

La mujer en acción – subversiones

De hecho, como lo anuncia la escena del puente, Scarlet hace un corte tajante con el pasado: miente para el novio de la hermana y se casa con él, mata a un soldado del Norte que invade su mansión, y, por fin, ella y Melanie roban lo que el muerto tenía en su cartera. Scarlet ha cruzado el puente del pasado al presente. Con eso y muchas aventuras más, su trayectoria anticipa una nueva serie de heroínas



que saldrán de la redoma de sus casas y se transformarán en mujeres activas, por veces hasta guerreras. Lo cuál no significa que las mujeres del pasado no se caracterizaran en muchos momentos por actos de gran coraje, quiere decir que su coraje tenía un ámbito de influencia mucho menos amplio en el contexto del universo patriarcal.

Para llegar a ese salto, las heroínas más modernas cuyos rasgos ya se delinear de forma parcial en Scarlet O'Hara y Yolanda Penteadó, adquieren algunas de las características antes reservadas con exclusividad a los héroes y prenuncian un nuevo tiempo. Las antiguas amas de casa dejarán para tras la quietud y la espera y partirán para la acción, para el movimiento, para el transado, y, en muchas ocasiones, para la lucha, incluso física.

Las heroínas más contemporáneas dejan gradualmente el universo del melodrama y del romanticismo y entran en el universo de la aventura, de los policíacos, de las ficciones científicas, antes privilegio por excelencia, de protagonistas masculinos. Octavio Paz nos recuerda en su ensayística que el hombre es cambio. Cambio anticipado en Scarlet y Yolanda, típicas de heroínas de transición. Al final de la película, no le queda a Scarlet sino la tierra: Tara y a Yolanda la serenidad bajo el árbol de la hacienda Emypreo, dejando como herencia a la ciudad de São Paulo, museos con perennes obras de arte. Heroínas que anuncian una nueva estirpe de guerreras, de mujeres activas que toman las decisiones ellas mismas y actúan en consonancia con lo que se ha decidido y eso implica, casi siempre, el salir de la redoma de la casa y ganar el mundo con todos los riesgos que esta actitud implica.

La mujer-casa simboliza un mundo cuyas principales coordinadas se daban a través del espacio. Hoy día, prevalece una nueva dimensión: la del tiempo, en muchos casos, de la aceleración del tiempo y del movimiento, propias de la contemporaneidad. (Paz, 1974, p.21) Cambios en la cosmovisión suelen reflejarse en el arte, como ya se ve en las heroínas de transición, pero que se observará aún mejor en heroínas de hoy como *Thelma y Louise*.

En las películas contemporáneas podemos observar personajes femeninos con trayectorias de mucha acción, como destemidas piratas, como Genna Davis en *La Isla de las Cabezas Cortadas*, con una electrizante escena de huída y persecución de la mujer pirata, digna de un Indiana Jones y Kyra Knightley en las versiones de los *Piratas del Caribe*. Hasta en el *western*, sacrosanto terreno

de hombres y héroes indomables, consiguen adentrar las nuevas heroínas, como Sharon Stone en *Rápida y Mortal*. Se trata, en estos casos, de películas más comerciales. Estas y otras variables las distinguen de las heroínas del pasado.

Las nuevas trayectorias de protagonistas femeninas implican una distancia gradual de los verbos ser y estar del pretérito, para asumir el verbo hacer, y, como consecuencia, el pasaje gradual de sujetos de estado a sujetos operadores, la incorporación de características y papeles antes reservados de preferencia a los hombres, así como la entrada en géneros fílmicos y televisuales antes siempre protagonizados por héroes, sobretudo en el género aventura y el género policíaco. Eso significa traslado, movimiento, acción, dominio del espacio y un tiempo psicológico mucho menos denso puesto que la acción cuenta más. Lo que se gana en acción, se pierde muchas veces en profundidad, en interioridad y con esto se pierden también muchas de las modulaciones pasionales tragadas por las nuevas trayectorias de acción y velocidad.

Hasta en películas más intimistas, como *Chocolate*, vemos al personaje vivido por Juliette Binoche, Vianne, más bien caracterizado por el nomadismo que por la permanencia: va con su hija adónde le lleve el viento, un símbolo del tiempo. Ella nunca tiene propiamente una casa, lo que sí tiene es una chocolatería, que traslada adónde vaya. Un espacio de trabajo y de comercio, pero que, aún así, guarda un aspecto muy importante del hogar al estilo antiguo: el acogimiento, el calor humano; todos los que ahí entran se sienten bien, comen, charlan, están a gusto. El exceso de estabilidad y tradición puede traer consigo también los prejuicios con los cuáles algunos de los habitantes de la ciudad parecen bien contemplados, sobretudo el alcalde, enemigo del placer y de la libertad. La chocolatera, es todo lo contrario, ciudadana del mundo, se caracteriza por la tolerancia y la convivencia pacífica con el placer simbolizado por el delicioso chocolate.

Poco a poco la chocolatería se vuelve también un espacio de acogida para personas que viven al margen en la ciudad: la mujer maltratada por el marido, los viejos que no tienen coraje de revelarse enamorados, la abuela rebelde puede ver ahí, al nieto que la hija ha alejado de ella. La chocolatería no es una casa dónde la mujer tiene que permanecer porque la sociedad así lo exige, es un local de trabajo, de acogida, que está allí porque Vianne lo quiere y



mientras ella quiera quedarse. Ella es una mujer independiente, la única cosa que la hace permanecer es el amor: el ruego de su hija, la vuelta de su amor gitano, Roux. Es una visión más amena de una nueva mujer que hace del local de trabajo su hogar, al mismo tiempo que un local de fuertes intercambios sociales.

La libertad tiene un precio que, en películas como *Thelma y Louise*, puede revelarse muy alto. Las protagonistas salen de sus casas en búsqueda de un tiempo y un espacio propios, lejos de aquellos ya conocidos y que representan las opresiones de la mujer moderna: un trabajo anodino en el caso de Louise, un marido machista en el caso de Telma. Se van ambas muy felices de vacaciones en coche. En muchos aspectos se trata de una nueva versión femenina de *Easy Rider*, una tradición muy americana los *road movies* otro género de héroes masculinos que ahora se extiende a las protagonistas femeninas, aunque, en este caso, con un fin trágico para la aventura.

La inmensidad de países como Estados Unidos y Brasil, invitan al viaje. Al viaje concreto en el espacio del film, corresponde el principio del viaje en la narrativa, que, como demostró la tradición picaresca, es siempre simbólico de un aprendizaje. En términos espaciales, muchas regiones del interior americano son casi un desierto, evocan la absoluta soledad que se ve en los cuadros de Hopper, reiterada en esas películas y que simboliza, además, la soledad de todos aquellos que hicieron una opción por caminos no recorridos por la mayoría, como las protagonistas de la película, Telma e Louise. Están muy lejos del paraíso perdido y del vientre materno, están en el desierto.

De las películas contemporáneas, tal vez sea *Thelma y Louise* la que esté más en consonancia con una tradición americana como se ha observado, además de situar las dos protagonistas dentro de una era actual de la velocidad y de la violencia, al mismo tiempo que mantiene algunas claves de los cuentos más antiguos. *Thelma y Louise* se alejan del hogar en su viaje de vacaciones que corresponde a la función narrativa proppiana 'alejamiento' que propicia a los niños y jóvenes de los cuentos maravillosos iniciar su ritual de aprendizaje. Pero la inexperiencia y el alejamiento del hogar representan riesgos enormes para el aprendiz y constituyen pruebas difíciles que cabe al héroe vencer. Las dos mujeres en cuestión tampoco son muy expertas en los juegos de la vida.

En su largo viaje son asediadas, robadas, ninguneadas, reñidas, amenazadas, y, por fin, resuelven los retos al modo de en un gran número de películas americanas protagonizadas por hombres: en velocidad, utilizando la fuerza y violencia llegando hasta a infringir a la ley de muchos modos. La trayectoria de las dos mujeres sale de control después que una de ellas sufre una violación: la violencia genera una serie de reacciones violentas por parte de las heroínas y las conduce a actos de ilegalidad.

Perseguidas por un enorme aparato policial, bien al estilo americano, no les queda sino huir en el coche en máxima velocidad. Su única compañía: el increíble paisaje del desierto americano que se también se ofrece al espectador; la dromoscopia, tal como la concibe Paul Virilio:

O mundo toma-se um cinema. É esse efeito da velocidade na paisagem que eu chamei de 'dromoscopia', em sentido estrito. (...) O que ocorre na janela do trem, no quebrantamento do carro, na tela da televisão é o mesmo 'cinematismo'. Passamos da estética das formas estáveis, para a estética do desaparecimento, das formas instáveis. (...) Existem porque são instáveis, porque escapam. (1984, pp.82-83)

En términos del espacio, el desierto es simbólico de la intensa soledad de *Thelma y Louise*, las cuáles fueron tan lejos que no hay posibilidad de volver: en términos temporales sus trayectorias se acercan al desenlace. Las dos miran los numerosos coches de la policía perfilados entre las montañas, se miran una a la otra en el coche y deciden en complicidad: Louise acelera en máxima velocidad en dirección al abismo que las va a tragar. Las últimas imágenes de una trágica dromoscopia pasan en celeridad delante de los ojos de las dos heroínas y de los nuestros. Como en los cuentos maravillosos, hay puniciones severas para aquellos que tienen el coraje de experimentar, de romper con las reglas establecidas. En este caso la más drástica de todas, la muerte.

Todavía hay un largo camino por delante en la representación de la mujer, entre ejemplos de trayectorias más amenas como la de la chocolatera Vianne, agobiantes como las de las mujeres fatales del cine negro y trayectorias intensamente trágicas como la de *Thelma y Louise*, un nuevo concepto de mujer se va formando. La representación del tiempo y del espacio a través de las fascinantes



imágenes móviles del cine, ejercen un papel fundamental en estos cambios. Sólo en este breve trabajo hemos pasado de las sólidas formas estables del hogar, a las formas inestables de un desierto aprehendido en ritmo de dromoscopia. Todas las transformaciones profundas implican cosmovisiones distintas que mimetizan las búsquedas y las expectativas femeninas presentes en la propia realidad, por veces la anticipan, las rememoran, las critican. Para confirmar o contrarrestar lo que hasta el momento se ha observado con base en la concepción de cultura de Lotman, nos quedamos en espera de las próximas atracciones...

Bibliografía

- ALBERONI, F. *O Erotismo*. S. Paulo, O Clube do Livro, 1988.
- BACHELARD, G. *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BACHELARD, G. *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris, Corti, 1969.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1996.
- LOTMAN, I. "Memoria y Culturología". *Criterios*. La Habana, no. 31, Enero-Julio, 1994.
- PAZ, O. *Los Hijos del Limo: Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona. Seix Barral, 1974.
- RICOEUR, P. "Arquitectura y narratividad." *Arquitectonics*. *Mind, Land & Society*. Barcelona, Ediciones UPC, 2002.
- SZAMOSI, G. *Tempo & Espaço. As Dimensões Gêmeas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- VIRILIO, P. *A Guerra Pura: A Militarização do Cotidiano*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Filmografía

GONE WITH THE WIND. (Lo que el Viento se Llevó).

Dir.: Victor Fleming. EUA. Warner Brothers. Elenco: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, y otros. Colorido, sonoro, 1939.

A CASA DAS SETE MULHERES. Globo. Libre adaptación

por Maria Adelaide Amaral y Walter Negrão, de la obra homónima de Leticia Wierchowski. Dirección General Jaime Monjardim. Elenco: Nívea Maria, Eliane Giardini, Werner Schünemann, Thiago Lacerda, Camila Morgado y otros. 58 capítulos, Miniserie, 2003.

THE BRIDGES OF MADISON COUNTY. (Los puentes de Madison). Dir.: Clint Eastwood. EUA. Cor. Son.

Elenco: Clint Eastwood (Robert Kincaid) e Meryl Streep (Francesca). Colorido, Sonoro, 1996.

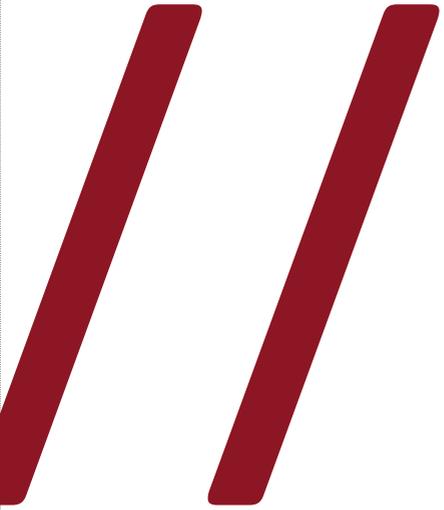
UM SÓ CORAÇÃO. Globo. Dir.: Carlos Araújo. Guión. Maria Adelaide Amaral y Alcides Nogueira. Elenco: Ana Paula

Arósio, Cássia Kiss, Antonio Calloni, Edson Cellulari y otros. Miniserie, 2004.

THELMA Y LOUISE. EUA. Dirección de Ridley Scott. Cor.

Elenco: Gena Davis, Susan Sarandon, Harvey Keitel y otros. Colorido, Sonoro, 1995.





Pai e filha, Não por acaso: *cotidiano, lugar e deslugar* ¹



Sandra Fischer

Universidade Tuiuti do Paraná

1. Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no XIII Encontro Internacional Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), realizado na escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em 2009.



Resumo O trabalho explora a dimensão poética das configurações imagéticas que delineiam, nos filmes *Pai e filha* (Japão, 1949, Yasujiro Ozu) e *Não por acaso* (Brasil, 2007, Philippe Barcinski), o lugar do *deslugar* no cotidiano. A partir dos lugares que se estabelecem no bojo dos nós que regulam as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia-a-dia, examinaremos, considerando os dois universos fílmicos, os *deslugares* que se instalam nas brechas que perfazem essas mesmas teias.

Palavras-chave

cinema, cotidiano, *deslugar*, *Pai e filha*, *Não por acaso*

Abstract

The article explores the poetic dimension *Late Spring* (Japan, 1949, Yasujiro Ozu) and *Não por acaso* (Brazil, 2007, Philippe Barcinski) focusing on everyday life images presented in both films and emphasizing, considering the matter of the established places and positions settled in the course of ordinary social relationships, the installation of a dimension that we are calling *deslugar*.

Key-words

cinema, daily routine, *deslugar*, *Late Spring*, *Não por acaso*

Cinema, cotidiano, (des) lugar

2. Fundado na problemática da dimensão estética do cinema, o projeto a que me refiro encontra-se alicerçado em preceitos teóricos advindos de estudos contemporâneos de cinema e de estudos estético-culturais. Desenvolve-se na esteira de pesquisadores como, entre outros, Michel de Certeau (com suas teses e discussões a respeito do que denomina a *invenção do cotidiano* pelo homem ordinário e anônimo), Gilles Deleuze e Félix Guattari (rizoma, desterritorialização), Michel Maffesoli (experiência individual e experiência coletiva), Marc Augé (o conceito de *não lugar* e seus desdobramentos), Gaston Bachelard (questões relativas à poética do espaço), Jean-Marie Floch (noções a respeito das relações semi-simbólicas e suas correlações), Jacques Lacan (naquilo que se refere a tópicos como linguagem, Real, desejo), e Zygmunt Bauman (fluxos, vida líquida, sociedade líquido-moderna).

As reflexões e as proposições que apresento neste artigo fazem parte de uma série de estudos inserida no âmbito de um projeto de pesquisa no qual venho investigando no cenário do cinema brasileiro dos últimos anos os modos de presença de produções que se ocupam da trivialidade cotidiana e tratam de universos atinentes ao que se entende como o homem sem qualidades.²

O trabalho *Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e deslugar* consiste em um fragmento dos diversos estudos nos quais tenho buscado aproximar e, em certa extensão, comparar o cinema do cotidiano e da banalidade realizado pelo cineasta japonês Yasujiro Ozu do cinema de alguns dos diretores brasileiros contemporâneos que também focam suas lentes na miudeza rotineira de cada dia; a despeito da diversidade das especificidades contextuais de ordem cultural e cronotópica, tal tentativa de análise comparativa justifica-se, entendido, tanto no sentido de orientar a definição de percursos investigativos, quanto no intuito de definir categorias iniciais que viabilizem e facilitem a detecção e a identificação dos traços estéticos e temáticos que caracterizam, em termos fílmicos e cinematográficos, a emergência desse discurso do cotidiano e da intimidade e o entendimento a respeito de suas articulações com a dita realidade social.

O objeto *cotidiano*, no âmbito das pesquisas que venho desenvolvendo, está entendido e tomado enquanto o espaço em que privilegiadamente se manifesta o banal, o trivial, o repetitivo – ou aquilo



que aparentemente se apresenta como banal, trivial e repetitivo. Dentro desse universo, busco detectar e destacar, nas obras fílmicas selecionadas, também as camadas do despercebido, do invisível, do estranho – à procura daquilo que, por entre silêncios e lacunas, resta inédito e germina como invenção nas imagens do dia a dia. Trato, predominantemente, de filmes que, tais como *Pai e filha*³ (1949, Yasujiro Ozu), e *Não por acaso* (2007, Philippe Barcinski), abordados no presente estudo, são ambientados em cenários urbanos e ocupam-se da rotina de personagens inseridas no contexto daquilo que, contemporaneamente, ainda permanece da família nuclear freudiana e que se situam, em termos socioeconômicos, nas graduações do que se entende hoje pela classe média (distribuída em faixas que vão da média baixa à média alta).

Na esteira da questão cinema e cotidiano, trato neste texto de uma dimensão das imagens do dia a dia que muito me interessa e tem afetado de modo cada vez mais decisivo o percurso das investigações que venho desenvolvendo, uma dimensão que me parece ter estreita relação com a contemporaneidade: a noção de *deslugar* – ou, melhor, daquilo que estou chamando *deslugar* –, e que diz respeito à significativa condição de personagens que se encontram e se movimentam em *deslugar*, colocadas em situação de *deslugar*. A partir daí, penso, começa a se configurar e a se estabelecer, em certa extensão, uma poética, uma estética do *deslugar* no cinema do cotidiano.

As tentativas de apreensão, circunscrição e descrição daquilo que entendo como *deslugar*, com vistas a um primeiro esboço de conceituação, têm sido paulatinamente alargadas e intensificadas no decorrer de minhas pesquisas. A temática será abordada, aqui, a título de experimento e especulação, com o objetivo de introduzir e colocar em discussão aspectos de uma proposição que ainda está engatinhando, buscando apoio para se colocar de pé – longe ainda, portanto, de se encontrar no ponto de se colocar plenamente a caminho e bem distante das vias de elaboração que almeja alcançar. Aprofundamentos, espero, serão apresentados em textos futuros.

Ainda que me tenha sido relativamente fácil divisar no âmbito dos filmes que venho estudando as manifestações da situação de *deslugar*, parece-me particularmente difícil precisar as condições de emergência desse fenômeno e a dimensão específica de sua caracterização na perspectiva dos conceitos de *não lugar* e *entre-lugar*.

3. O título original – *Banshun* – traduz-se literalmente por Primavera tardia; filme baseado na novela *Chichi to musume (Pai e filha)*, de Kazuo Hirotsu.

Assim, ainda que não caiba neste artigo apresentar uma reflexão linear e totalizadora a respeito desses dois termos, tampouco traçar e demonstrar seus percursos evolutivos, perseguindo e indicando pontos em que se tangenciam ou se afastam, remeto ligeira e resumidamente às características básicas de cada um deles e a alguns de seus desdobramentos principais – para tentar, pela diferença, clarear o que estou tentando dizer sobre *deslugar* e para situar, ainda que precariamente, *de onde* estou falando. Avisada, naturalmente, da possibilidade de talvez estar mesmo, em última análise, já falando *a partir* de um *deslugar*, de uma posição de instabilidade.

Quando o antropólogo Marc Augé discute a noção de lugar, o faz a partir da noção de “lugar antropológico”:

Reservamos o termo “lugar antropológico” àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. É porque toda antropologia é antropologia da antropologia dos outros, além disso, que o lugar, o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. (...) Esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos. (AUGÉ, 2010, p.51-2)

Denomina-se lugar antropológico ao espaço 1) identitário “*nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual*” (AUGÉ, p.52); 2) relacional, articulado em uma teia de relações e configurado em acordo com determinada identidade – definida pelos acontecimentos de seu passado e de seu momento presente e, em certa extensão, parece-me, também por suas perspectivas de futuro “*num mesmo lugar podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum*” (p.53); e 3) histórico, detentor de uma história “*o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima (...) é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência.*

(...) O habitante do lugar antropológico não faz história, ele vive na história” (p.53).

Origina-se desses pressupostos o conceito de *não lugar* – desenvolvido por Augé e empregado como forma de identificar lugares que não permitem criar identidade, que se constituem como espaços de anonimato no cotidiano. Não lugares são espaços que não detêm história; não articulam teias de relações; e não desenvolvem processos identitários próprios.⁴ Espaços de trânsito, de nomadismo. Lugares não-fechados, não-imanentes, não-hierarquizados, sem princípios fixos, ao contrário: campos abertos a movimentações de preenchimentos/esvaziamentos, concentrações/dispersões, continuidades/descontinuidades.

Já a discussão a respeito daquilo que se pode definir como *entre-lugar* vincula-se a sistemas de dispersão, à articulação de teias de relações esgotáveis e perecíveis, estabelecidas a partir de agenciamentos, à noção de espaços estriados e espaços lisos, a intersecções e avizinhamentos e contempla o *entre-lugar* como não fixidez, como possibilidade estratégica que permite a ativação de temas incompatíveis, a introdução de um mesmo tema em conjuntos e situações diferentes.⁵

Entre-lugares configuram-se como espaços de negociação e afirmam-se como movimento e enquanto produtores de figuras complexas, ambíguas e multifacetadas de diferença e de identidade; são sítios onde se articulam elementos do passado e do presente, do interior e do exterior, da inclusão e da exclusão: caracterizam-se pelo interstício, pela fenda, pela brecha.

Na contemporaneidade os lugares, entre-lugares e não lugares se estabelecem tanto física quanto virtualmente. A conectividade e os efeitos de globalização – virtuais ou não – propiciados pelas tecnologias, digamos, tradicionais (rádio, televisão, telefone fixo), e principalmente pelas consideradas como novas ou relativamente recentes (telefonia móvel, *internet*, cinema IMAX, etc.) estabelecem múltiplas e inusitadas redes de lugares – de forma que é também possível que a movimentação resultante, em alguns casos, crie e estabeleça (provisoriamente ou não) espaços que são não lugares a partir dos quais se originam nós ou feixes de nós; em virtude das topologias de compartilhamentos e vizinhanças instauradas por essas redes, os espaços intrincados desses nós constituem-se em *entre-lugares*. Eventualmente, esses tais *entre-lugares* se transmudam em

4. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados (...)”

(AUGÉ, 2010, p. 73-4)

5. A ideia de *entre-lugar*, presente na obra de diversos pesquisadores, nos termos aqui colocados vincula-se a Michel Foucault e a Deleuze e Guattari. Já o *entre-lugar* na cultura é longamente discutido por Homi Bhabha; no âmbito da imagem cinematográfica, a noção do *entre-lugar* – a dimensão atinente ao *entre-imagens* – é abordada por Raymond Bellour.

lugares e não lugares que vão, por seu turno, originar nova gama de nós – e assim sucessivamente.

Bem diversa das noções topológicas de entrelugar e não lugar é, parece-me, a tipologia, a estruturação e a configuração da noção de deslugar no cotidiano dos tempos que correm. Características da contemporaneidade e de natureza física ou virtual, as duas primeiras podem, penso, ser *transportadas* para o âmbito psíquico-intelecto-emocional das relações humanas em seus desdobramentos sócio-afetivo-amorosos e examinadas a partir dessa perspectiva. Já o deslugar, objeto de interesse desse artigo, seria de *natureza* exclusivamente psíquico-intelecto-emocional; e, não obstante me pareça um fenômeno preponderantemente característico da contemporaneidade, seria atemporal.

O estar em deslugar define-se, basicamente, pelo *nem/nem*. Trata-se de uma situação, de uma posição psíquica e emocional definida pelo *não estar dentro* e o *não estar fora*, simultaneamente. Enquanto a noção de não lugar relaciona-se ao estar de passagem, ao não pertencer e a de entre-lugar contempla o pertencer a dois ou mais lugares, o estar posicionado entre duas ou mais situações, a ideia de des-lugar implica um estar des-acertado, des-encaixado: um alojamento parcial, um descompasso entre um espaço situacional e seu ocupante.

O estar em deslugar é da ordem do desconforto, do estranho. Do indizível, do inominável. É a indeterminação perturbadora, desestabilizadora: não é estar dentro, não é estar fora, não é estar entre dentro e fora. É *o é mas não é*, é *o ser sem ser*. Achar-se em deslugar é estar colocado em determinada condição – e marcadamente *bem* colocado, diga-se – sem estar adequadamente nela situado: tipo *não pertencer pertencendo e pertencer sem pertencer*.

Encontrar-se em deslugar, em situação de deslugar seria estar simultaneamente ocupando de direito e de fato algum lugar/posição e não estar pertencendo a esse lugar: ocupando-o sem preenchê-lo, talvez, não à vontade ali, não efetivamente acolhido ou acomodado nesse tal espaço. O sujeito *pode*, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se integra: à moda de um desejo que tem existência, mas, cuja movimentação em termos de deslizamentos e deslocamentos não flui ou, ao menos, quando acontece essa movimentação ela não se dá de maneira fluída.

Talvez seja a *não-pertença na pertença*, o *não pertencimento no*



pertencimento. É daí que vem o desconforto, a presença de ambi-
güidades desconcertantes e desestabilizadoras e a confusão de flu-
xos no *deslugar* – além da permanente tensão resultante do atrito
entre linhas de força que se alternam em correntes de impossibili-
dade/possibilidade/despossibilidade.

Na esteira das relações familiares, particularmente, nos tempos
em que vivemos o advento do *deslugar* é, senão predominante, ao
menos bastante comum e de fácil detecção. Vejamos então, na se-
quência, os lugares do cotidiano e do *deslugar* nos filmes em tela.

Pai e filha não por acaso?

Pai e filha (Japão, 1949, Yasujiro Ozu), cidade de Kamakura nos idos
do pós-guerra: imagens do cotidiano de pai e filha desconcertados
ante a probabilidade da separação anunciada, ponto que interrom-
pe fluxos de convivência e rotina em curso desde sempre: o pai
quer que a filha deixe a casa paterna para se casar e a filha relu-
ta. *Não por acaso* (Brasil, 2007, Philippe Barcinski), cidade de São
Paulo na contemporaneidade: imagens do cotidiano de pai e filha
unidos – e reunidos – pelo acaso e desorientados pelo advento do
encontro inesperado, ponto de convergência que deflagra fluxos de
convivência e rotina que nunca antes aconteceram: a filha quer se
estabelecer na casa paterna e o pai reluta.

Distintos e distantes geográfica e cronologicamente, dois direto-
res focando as lentes na rotina das relações familiares, na casa, no
homem comum. Banalidade, repetição, topicalizações: dois pais,
duas filhas, dois lugares. Dúvidas, hesitações, perplexidades, lugares
em trânsito. Sutil tensão, leve desconforto – camuflados, que seja,
em algum estágio entre o volátil e o palpável, mas sensíveis e perma-
nentemente atualizados.

Na tela de cada um destes dois filmes as configurações imagéti-
cas delineiam, poeticamente, o lugar do *deslugar* no cotidiano – ou,
como já frisei, daquilo que estou, provisoriamente e na falta de um
significante mais apropriado, denominando *deslugar*. É da estrutura
do *deslugar* a dificuldade – senão a impossibilidade, mesmo – do
nomear, a ausência de significante, o estado de quase-*evanescência*.
Trata-se, aqui, do *deslugar* como sintoma e do sintoma como *des-
lugar* – na medida em que o sintoma, emergência do real, sinaliza

que há algo, digamos, “fora de lugar”, fora do campo simbólico. *Deslugar* entendido em uma acepção diversa da mencionada noção do *não-lugar*, que designa espaços de passagens, lugares de idas e vindas incapazes de dar forma a qualquer tipo de identidade e que pressupõem o transeunte, o viajante; próximo, mas também distinto, da idéia de *entre-lugar*, que designa, por sua vez, espaços intermediários entre dois ou mais lugares, estados ou situações e que pressupõe certo ajustamento, uma forma de acolhida na intermitência, o alojar-se no entremeio da justaposição. *Deslugar* que pressupõe não-acolhimentos, desalojamentos, desajustamentos – e uma espécie de permanente inadequação, de não-descanso: um desapaziguamento latente ou manifesto – desdramatizado, plácido até, por vezes, mas sempre presente.

Atravessado pelo desconforto, pela constante sensação de estranhamento, inadequação e impertinência (ou ex-pertinência), o indivíduo em estado de *deslugar* movimenta-se pouco à vontade no cotidiano, por entre “trancos e barrancos”. Um cotidiano que se lhe apresenta embaçado, em fluxos sempre embaraçados e congestionados por hesitações e dúvidas, por deslocamentos superpostos e condensações empedradas. *Deslugar* cujo rosto distópico e desterritorializado surge no “real” de esquizofrenias⁶ de toda sorte: anorexias e bulimias tardias, infâncias abreviadas e adolescências eternizadas, corpos martirizados; mas também no devir e no gozo inesperado da invenção e da criação, do percurso por caminhos que desvelam paisagens outras.

Metaforicamente, a partir dos lugares que se estabelecem, vertical e horizontalmente, no bojo dos nós que regulam as teias dos relacionamentos sociais que se estendem no dia a dia dos universos filmicos de *Pai e filha* e de *Não por acaso*, nas brechas que perfazem estas mesmas teias instalam-se, transversalmente, os *deslugares* a que me refiro. *Deslugares* que se manifestam e se apresentam formalmente, nos dois filmes em questão, de diversas maneiras – mas particular e especialmente por meio de lacunas e descontinuidades, da visibilidade conferida ao silêncio, ao átimo, às inversões. *Deslugares* que acabam por se definir tanto como espaços de desconforto e estranhamento, instabilidade e provisoriade em oposição ao conforto e familiaridade, estabilidade e permanência dos lugares pré-dimensionados, quanto como possibilidades efetivas de movimento e abertura em contraposição à estagnação e à clausura

6. *Esquizofrenias* não no sentido restritivo do termo, que tende a privilegiar a ideia de patologia, mas no sentido amplo, que entende a ideia de *esquize* como o desvio do olhar. O termo *esquizofrenia*, aqui, está sendo tomado enquanto processo de descodificação e desterritorialização, que favorece/impulsiona a atividade revolucionária – no sentido em que o empregam Deleuze e Guattari (DELEUZE, 2000, p.35-6).



– e, talvez, como possibilidades de articulações de um discurso que não seja semblante.

Acontecimentos típicos do desenrolar corriqueiro da vida (encontros e desencontros, casamentos e descasamentos, interrupções, retomadas, encerramento e início de relacionamentos familiares ou amorosos, mortes, mudanças domiciliares, etc.) modificam, por entre deslocamentos e condensações, o curso e o escoamento de uma diversidade de fluxos cotidianos que se entrecruzam e se interpenetram na narrativa fílmica de *Pai e filha* e na de *Não por acaso*. As coisas saem do lugar habitual, promovendo e desencadeando alterações significativas na rotina, no dia a dia de determinadas personagens – alterações que contaminam e causam desacerto e desconforto na vida não apenas das personagens diretamente afetadas e envolvidas, mas também na de toda uma série de personagens outras. Relações afetivo-familiares e domésticas, entrelaçadas ao mundo do trabalho, são enfocadas em primeiro plano, intensificando o jogo interiores/exteriores ao ponto de as figuras da casa e da rua serem alçadas quase à condição de personagens.

No caso de *Pai e filha*, imagens em claro/escuro desvelam interiores domésticos alternando-se com espaços de céu riscados por fios de luz, estações ferroviárias, trens em movimento, interiores de vagões repletos de pessoas penduradas em argolas a balançar-se na cadência do movimento ritmado do comboio. No universo de *Não por acaso*, as ruas da cidade de São Paulo invadem as telas de computadores espalhadas e amplificadas por toda a tela do filme, alternando-se com imagens de locais de trabalho que se misturam a imagens de interiores domésticos em processo de transição e mudança: residências sendo desocupadas ou prestes a serem re-ocupadas, casas e apartamentos vazios ou desordenados, bagunçados por objetos e pertences fora de lugar, peças de mobília abandonadas e armários deixados para trás, janelas envidraçadas descortinando espaços de céu azul.

O sintomático, aqui, consiste não apenas nos *deslugares* que se delineiam na tela dos dois filmes, mas também na inversão de ritmo e direção que se instala poeticamente nas e por entre as imagens de ambos: enquanto no “ontem” do cotidiano do Japão do pós-guerra tematizado e figurativizado por Ozu em *Pai e filha* o “estranho” (o inusitado, o diferente) consiste na velocidade assolando o espaço da contemplação, no “hoje” (no “agora”) do cotidiano do Brasil con-

temporâneo tematizado e figurativizado por Barcinski em *Não por acaso* o “estranho” (o inusitado, o diferente, a mudança) consiste, por seu turno, na emergência do intervalo, da lacuna – da lentidão – assolando o espaço da velocidade. Neste último caso, a premência da brecha que faz furo na tubulação comprimida e saturada dos fluxos que se articulam em redes interrompe o curso frenético da velocidade cotidiana – congestionando e instalando o caos, mas também promovendo afrouxamentos e lacunas que ao mesmo tempo e na medida em que desaceleram o ritmo acabam justamente por criar espaços de reconfigurações que permitem o descongestionamento, a retomada da fluidez, o escoamento dos fluídos.

Ao final do filme de Ozu, pai e filha restam apartados, prestes a iniciar cada qual uma nova viagem; a última sequência do filme de Barcinski encontra filha e pai pedalando lado a lado, cada qual montado em sua bicicleta. O lugar da mãe, em ambos os filmes, é vago, rarefeito; também nos dois universos fílmicos a casa, o espaço doméstico se transmuda e reconfigura – enquanto a rua, o local de trabalho, o espaço público, enfim, renegociado, ganha feições e prioridades inusitadas. Um ar de nomadismo impregna, fortemente, as cenas derradeiras. *Não por acaso*, parece-me.

Já o *deslugar*, prenúncio e potência, lá segue com eles e cá segue conosco. Desterritorializado, devir, cotidiano. Sintoma da contemporaneidade, talvez.



Bibliografia

- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Campinas: Papirus, 2010.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: M. Fontes, 2000.
- BALLÓ, J. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMANN, Z. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BLANCHOT, M. “A fala cotidiana”. (In: *A conversa infinita – 2. A experiência limite*.) São Paulo: Escuta, 2007.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FISCHER, S. “Azuis de Ozu e de Aïnouz.” (In: MOURÃO, D. et all. (Orgs) *X Estudos de cinema Socine*.) São Paulo: Socine, 2010.
- FLOCH, J. M. “Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral”. (In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, 1) São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FLOCH, J. M. *Identités visuelles*. Paris: P.U.F, 2001, 1995.
- FRANÇA, V.; GUIMARÃES, C. (Orgs) *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FREUD, S. “O estranho” (In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LACAN, J. “As formações do inconsciente” (In: *O Seminário*, Livro 5). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LACAN, J. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- LOPES, D. “Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano”. (In: CATANI, A. et al. [Orgs] *Estudos Socine de cinema*, VI). São Paulo: Nojosa Edições, 2005.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- NAGIB, L. e PARENTE, A. (Orgs) *Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.
- ROUDINESCO, E. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SANTOS, A. *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, I. (Org.) *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- YOSHIDA, K. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.





**A remissão histórica
do figurino e a construção
da idéia de Brasil:**

*a lógica do vestuário na obra
de Caramuru de Guel Arraes*



Solange Wajnman

Universidade Paulista



Resumo

Neste trabalho buscamos identificar o traje dos personagens do filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2000), de Guel Arraes, e demonstrar que o figurino histórico é, várias vezes, colocado de modo remissivo e sem qualquer ordem para outros espaços e tempos distantes do período tratado. Observamos a expressão visual de um Brasil cujo dado histórico é desconstruído. Algumas possibilidades teórico-metodológicas são apontadas como contribuição ao estudo do figurino de produtos midiáticos.

Palavras-chave

figurino, produtos midiáticos, filme histórico

Abstract

In this work we searched for identifying the characters' outfit of the film *Caramuru, the invention of Brazil* (2000), by Guel Arraes, and demonstrating that the historical costume is, many times, exhibited in a remissive way and without any order indicating to other distant spaces and times of the period dealt. We observe then the visual expression of a Brazil which historical data is deconstructed. Some theoretical-methodological possibilities are appointed as a contribution to the study of media's products costume.

Key-words

costume, media's products, historical film

1. A história de Caramuru já foi contada diversas vezes, ora com mito, ora como relato científico, mas populariza-se na versão de Frei Santa Rita Durão, de 1791, da qual nasce a adaptação do filme. Ambientada em 1500, o relato do filme é simples e é uma adaptação livre desta visão mais popular e estruturada de Santa Rita.

Tomando a História do poema do Frei Santa Rita Durão, “Caramuru”, escrito em 1781, Guel Arraes e Jorge Furtado escrevem *Caramuru, a invenção do Brasil* (2000) como uma invenção livre e paródica das origens do Brasil.¹ Nesse contexto, temos como pressuposto a ideia de que como invenção, isto é, uma ficção sobre o nascimento da nação, Caramuru tem nos elementos materiais atuações fundamentais para a construção da trama. Assim, uma série de condições de materialidade (o suporte em dvd, cenários e, sobretudo figurinos – como queremos demonstrar) permite a execução de inovações e recriações do dado histórico.

Já Fechine (2004) em seu trabalho analítico sobre o filme relacionava narrativa e suporte de modo especial. Ela nos levou ao entendimento de que na transformação da minissérie em filme, o processo de intertextualidade e paródia amplifica-se em razão das condições materiais que lhe são intrínsecas. O filme, muito mais compacto e transposto da câmera digital para o modo película, recebe no suporte dvd um conjunto de módulos extras oriundos da minissérie, que ficam à disposição do espectador de maneira opcional e que não impedem a linearidade do texto. Os autores trabalham no sentido de demonstrar o vínculo entre as condições materiais estruturadas em diferentes suportes, que se articulam formando módulos intercambiáveis, e a narrativa que trabalha com a paródia e a intertextualidade. Assim, observamos uma coincidência entre a lógica de organização dos produtos e a organização do processo narrativo e discursivo. É dessa maneira que elementos da esté-



tica *pop* e da linguagem de documentário se articulam à minissérie em uma lógica narrativa de remissão contínua. A estrutura é retro-alimentada pelas condições materiais que lhe servem de suporte, isto é, tais elementos, quando transpostos para o filme, podem ser “desencaixados” a serviço da narrativa principal, retornando para o dvd em módulos auxiliares.

De fato, o figurino de *Caramuru* é repleto de intertextualidades e efetua trânsitos que ultrapassam demarcações históricas rígidas, pois se reporta aos diversos momentos e conexões possíveis. A direção de arte do filme explicita sua opção pela “recriação” das perspectivas e dos “olhares” – português ou modernista – em torno do vestuário de época. Nessa direção, o traje das índias pode ter a forma de frutos e flores, assim como uma “alta cortesã de Portugal” pode carregar uma caravela na cabeça. Como anuncia o título, uma grande liberdade criativa percorre a obra: trata-se efetivamente de uma “recriação”, como sugere sua denominação “a invenção do Brasil” (WAJNMAN & MARINHO, 2008). A partir deste contexto é que sugerimos acompanhar o modo de funcionamento do figurino dentro de uma lógica remissiva e sugerir possibilidades para a identificação da rede de conexões dentro da qual é veiculada a ideia de Brasil ou de brasilidade.

Para orientar o leitor para nosso exercício de identificação da remissão dos figurinos é preciso observar, em primeiro lugar, que enquanto um conjunto de recursos expressivos, o figurino engloba trajes, acessórios, adereços e maquiagem, portanto, tudo que compreenda a caracterização da personagem que provenha de elementos exteriores ao corpo do ator, enfim os elementos que o caracterizam. Em segundo lugar, é preciso observar que o figurino será investigado sob alguns pontos de vista: do seu contexto, do diálogo que estabelece em termos remissivos e das possibilidades de extensão do texto ou construção de mundos ou universos (JENKINS, 2009, p. 161). Este último aspecto é também uma das características da *transmídia storytelling*, lógica de uma narrativa transmídia, conforme apontaremos ao final do trabalho. Será, pois, dentro de um contexto de exploração de contextos, diálogo e possibilidades de recriação que consideramos o convite feito pelo figurino.

Pretende-se, assim, investigar a partir da conexão das formas vestimentares intertextuais, referenciadas em pinturas, desenhos, crônicas e documentos de época, a rede de configurações para a

interpretação das origens do Brasil que a obra realiza. Será, portanto, por uma recriação intertextual e pela ordenação da serialidade de conexões que o figurino estabelece que uma ideia de Brasil poderá ser percebida. O conceito de “rede de conexões”, proposto por Weber (1993), é relevante neste ponto da argumentação, pois o autor observa que não se trata de saber a que fórmula se deve subordinar o fenômeno a título de exemplar, mas sim a qual constelação deve ser imputado como resultado. Assim, trata-se de conhecer a concepção de Brasil veiculada pelo filme não a partir de uma idéia pré-concebida, mas a partir do acompanhamento do jogo remissivo do vestuário histórico realizado pelos figurinistas.

Será dentro desse princípio de busca de contextos, portanto, dentro de uma condição não interpretativa, que também buscaremos referências nas quais os figurinistas se apoiaram. Assim, não se trata de buscar a interpretação simbólica do figurino, mas verificar em qual acervo de imagens cada figurinista vai buscar seu figurino histórico. Trata-se de reconstruir o processo dos figurinistas a partir dos dados dispersos nas pinturas, artes etc., que compõem o universo de referência destes profissionais. Para tanto buscamos percorrer os dados dispersos na história, isto é reconstituir o contexto, a serialidade dos figurinos e identificá-los. Não é descabido indicar uma semelhança entre este método que reúne dados dispersos e a arqueologia de Foucault (cf. BILLOUET, 2003). E tampouco não é indiferente a concepção dialógica da história de Bakhtin quando ele propõe que o sentido desta é interior à prática mesma do discurso, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos etc. (cf. FIORIN, 2008, p. 59).

Enfim, vamos pontuar o que permanece ou se altera dentro de uma rede de conexões vestimentares ao longo da história de modo a veicular uma ideia de Brasil e de brasilidade. Colocamos os detalhes históricos nas notas de rodapé para não tornar a leitura exaustiva. No entanto, estas notas refletem um trabalho de remissão importante constitutivo deste método de investigação.



O figurino, o vestuário e a história de Portugal

Importa aqui, antes de efetuar o exercício das remissões, trazer o contexto histórico do vestuário a partir de referências tomadas, sobretudo, por estudiosos da época. Assim, segundo Eneida Bomfim, a moda em Portugal no século XVI acompanhou de perto as transformações econômicas e o advento da burguesia. Para ela, a concentração da população nas cidades contribuiu para o desenvolvimento do comércio e se refletiu no vestuário porque todos queriam parecer bem, competir com os concidadãos, e ascender socialmente. A autora observa que apesar da indústria têxtil ter se desenvolvido, os materiais passaram a valer também pela procedência. Tecidos, peles, materiais diversos e até peças já confeccionadas eram importados (Bomfim, 2002, p. 38). Fernando Oliveira observa que “da cidade italiana Lucca chegavam as sedas, os chamalotes e os damascos. De Genova vinham os veludos e de Florença os brocados”. A variedade era grande: “De Aragão importavam-se os sombreros e de Valência os chapins” (s/d, p. 11). Lisboa tornara-se uma cidade cosmopolita. O autor observa, a propósito da feira do Rossio, zona junto ao Paço, que “toda multiplicidade de artigos sumptuários e artigos de indumentária” estavam expostos.

Neste contexto é que apresentamos, em primeiro lugar, as caracterizações dos personagens urbanos do filme e em seguida aquelas relativas aos índios. No caso dos personagens urbanos, veremos que as remissões históricas se fazem mais especificamente com os personagens Vasco e, especialmente, Isabelle. No caso dos índios, estas remissões são uma constante.

O figurino de Diogo Álvares|Caramuru

O personagem principal, Caramuru, “em seus tempos de Diogo”, apresenta uma caracterização relativamente coerente com o seu tempo, ainda que com algumas estilizações. Na primeira parte do filme o figurino se resume às roupas mais simples. Camisa² tipo túnica com amarração no decote,³ comprida, chegando quase até os joelhos. Com detalhes em crochê, ou renda (bilro) nas laterais, nos ombros e nas costas. As mangas compridas, bem maiores que os braços e muito largas, sendo assim, amarradas com cadarços no punho, como um saco.

2. Segundo Fernando Oliveira (s/d, p. 23), a camisa masculina que era usada desde os tempos medievais passa a ser usada como veste interior. Ele ilustra essa definição a partir das iluminuras do Livro de Horas de D. Manoel, que trajam camisas de linho branco, arregaçadas, que descobrem os braços e as pernas.

3. A remissão de Eneida Bomfim aos *Autos* de Gil Vicente também nos é útil. Ela explica que a camisa é um traje interior, masculino e feminino, geralmente em linho ou bragal. As masculinas podiam também ser em seda e bordadas mesmo a ouro (Inês Pereira, COMP. II, 430/GV. V, 224, 19: *Eu vos trago um bom marido, rico, honrado, conhecido; diz que em camisa vos quer*).

4. “Próximo ao final do século XIV os alfaiates começavam a fazer meias de tecidos elásticos, costurados de tal modo que cobrissem não apenas as pernas, mas toda a parte inferior do corpo. Quando se utilizava tecido não elástico, as abas laterais que prendiam as meias ao cinto eram feitas tão largas quanto permitisse o tecido, de modo a cobrir inteiramente o corpo, na frente e atrás.(...) Os pés eram cortados separadamente e só depois ligados ao restante da peça” (Kohler, 2001, p. 219).

5. Fernando Oliveira explica em *O vestuário português ao tempo da expansão que os chapins*, muito comuns, especialmente no século XVI, eram sapatos arredondados e apertados no calcanhar. Tratava-se de sapatos curtos. Diz o Regimento dos →

→ Sapateiros de 1572 o seguinte:
(...) três pares de *chapins*, a saber, uns de altura de sete dedos e outros de cinco, e outros de três, ao feitiço português (...) (cf. citação do *Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572)*, cap. XXIII, apud Fernando Oliveira, s/d, p. 30).

6. Conforme Eneida Bonfim havia dois tipos de manto: para proteger do frio e para ocasiões de cerimônia, usado pelos reis e pelos nobres. Podiam ser forrado de peles ou outro tipo de material (p. 75). O manto de Diogo não é necessariamente luxuoso.

É interessante a remissão ao auto *Triunfo do inverno*, de Gil Vicente (Comp. II, IV, 301, 9: *Empara-nos de tanto vento c'ó teu precioso manto*, para qual aponta a autora, p. 76).

7. Segundo Fernando Oliveira, os calções foram a grande inovação do século XVI. Ele observa que os calções podiam ser justos, abaloados na rótula e logo ajustados abaixo do joelho com laços pendentes. Ou então golpeados com tamanhos desproporcionais (Oliveira, s/d, p. 27).

8. “No século XVI, o gibão tende a ajustar-se ao corpo, semelhante a um corpete alongado em bico sobre o corpo e muito cintado. Tratava-se assim da peça ideal para vestir com calções. Os gibões mais sofisticados eram talhados em tecidos forrados com várias aplicações no peito e nas mangas. (...) Os documentos apontam-nos gibões de brocado de prata, de veludo, seda, damasco, tafeté e linho” (idem, p. 25).

Para pintar, Diogo Álvares usa uma sobreveste (como um jaleco), a qual tem o corte semelhante à camisa, também de tecido simples, provavelmente algodão, mas esta tem as mangas mais curtas e sem cadarços e fechando nas costas com cordões. O *look* levava cinto em couro, com fivela em metais, meias longas⁴, como as meias calças de malha usadas atualmente pelas mulheres e sapatos de couro baixos. O estilizado ou moderno na composição deste figurino está por conta destas meias, que ficavam aparentes. Atribuindo verossimilhança ao resultado final da composição do figurino de Diogo, as meias usadas são de *nylon* “tipo fio 40” usadas atualmente. O calçado é um *chapin*⁵ de couro, bastante usado nesse período em Portugal, por todas as classes. Feito de couro, era baixo e amarrado por cordões ao tornozelo. Largo e arredondado, estes *chapins* contrapunham-se à moda anterior, que valorizava os bicos finos e grandes. Quando Diogo não está em ambientes fechados utiliza uma sobreveste, um manto⁶ ou sobretudo sem mangas com uma cava para os braços e abas que são ligadas por uma gota de couro que chegava, em pontas, até as costas. É ornamentado com fita de veludo em outra cor. O chapéu é um gorro de veludo, ou chapéu de duas abas, como na figura. Apesar de na primeira parte do filme haver referências ao traje do século XVI, há uma remissão para os trajes usados pelos pintores italianos no século XV. Túnica compridas, meias, capas e boinas.

Já quando está sendo deportado usa calções compridos, isto é, calças que vão abaixo dos joelhos e como são largas, quando amarrados na altura dos joelhos, ficam bufantes. Como era moda na época o calção é golpeado⁷ na vertical, na frente e nos traseiros da perna, mostrando a meia que está por baixo. No Brasil o seu figurino é o mesmo, porém abandona as meias e usa a calça já sem cinto, apenas amarrada com cordões na cintura e solta nas pernas. A camisa é a mesma da primeira parte, mas já sem as mangas. Os acessórios entram aí contextualizando a situação de Diogo no Brasil. Um colar de corda natural amarrando dois dentes e braceletes de cipó ou raízes presos ao braço. Também já não usa calçado.

Na França e no seu retorno ao Brasil, os figurinos de Caramuru já são os vigentes na moda da época, isto é gibão⁸, ou jaqueta, curta com mangas bufantes e golpeadas deixando a camisa branca debaixo aparecer. Tem ornamentos em fitas e veludos. Porém, as cores agora são fortes e quentes. Vermelho, vinho e recebe bordado. Os



calções ainda são bufantes, mas o chapéu agora perde o aspecto de gorro e parece mais uma boina armada e com abas. Como observamos ainda não há neste figurino, praticamente, remissões e saltos históricos que descaracterizariam o traje histórico.

O figurino de Heitor

Esse figurino também mantém uma relativa coerência com a época histórica. Não há saltos e remissões importantes. Vejamos a seguir. O personagem Heitor usa uma camisa, com gola em babado, amarrado no pescoço por cordão. Normalmente a manga e o peito sendo golpeados, as roupas interiores apareciam, mas nesse caso tratava-se de um homem do povo.⁹ Sem posses e sem ter o que ostentar, os golpeados deixaram o peito e os braços nus de Heitor aparecerem. Podemos dizer que este vestuário tinha somente um significado utilitário. Era simples, rústico e afastado dos figurinos da Corte. Cores escuras, tecidos vulgares e remendados ajudavam a comunicar também uma situação de desleixo. Por cima Heitor usa uma sobreveste: um gibão¹⁰ sem mangas, com golas altas e fechadas à frente por botões. O gibão é de couro flexível e tem suas abas¹¹ que chegam até os quadris. Estas são confeccionadas separadamente, costuradas à parte inferior do casaco. As suas costas tinham golpeados verticais que corriam do ombro até a cintura.

Os calções são balonados nas pernas, os quais são presos por um cinto grosso de couro. Na abertura frontal do calção, cobrindo-o, há um *Codpiece*, isto é, um saco ornamental de couro. Como acessório, usa pulseiras em couro presas por fivela em metal que serve para fechar a manga da camisa no punho. A manga grande e larga na camisa fecha-se no punho como um saco.

O figurino de Vasco de Athaíde

O figurino de Vasco de Athaíde apresenta elementos históricos da época retratada, como calções bufantes e botas, caracterização com barbas bem desenhadas tendo em seu resultado final semelhanças visuais usados pelos nobres da época. Sua composição é bastante rica e pomposa. Esse figurino, embora mantenha coerência de ma-

9. Segundo Fernando Oliveira, “pequenos lavradores, pescadores, transportadores, marinheiros, criados, assalariados de ma maneira geral, constituíam o grupo-base de gente com uma vida modesta e apagada que formava a esmagadora maioria dos portugueses” (ibidem, p. 41).

10. Em contraste a este gibão popular apresentamos a descrição extraída da *História do traje em Portugal*. Vejamos: “O gibão usava-se desgolado, vendo-se a camisa arrendada ou folhada, e era todo entretalhado de setins, veludos e tafetás, com as mangas tufadas e golpeadas deixando ver, artificiosamente, os forros de tecidos caros. Não descia mais abaixo do que dos quadris” (Lello & Imão, 1983, p. 31).

11. (...) “o comprimento da aba variava conforme as preferências individuais e a moda do momento. Até meados do século XV o comprimento normal era de 8 a 15 centímetros, e, na segunda metade, 12 a 30 centímetros. O gibão espanhol sempre abotoava na frente. Por volta de meados do século XVI, deixou de ter mangas, ou então tinha mangas falsas, que pendiam na parte de trás. As mangas verdadeiras pertenciam a uma jaqueta curta que se usava por baixo do gibão” (...) (Kohler, 2001, p. 272).

neira geral, traz uma mistura de estilos e remissões de tempos e espaços. Trazemos aqui algumas possibilidades. Podemos dizer que Vasco tem figurino baseado nos cavaleiros, nos soldados medievais, na nobreza da época e nos mercenários. Seu figurino é composto por elementos estilizados da época como o rufo de metal além de ombreiras, cotoveleiras e o gibão de placas. Elementos feitos do mesmo material que faz alusão aos antigos mercenários. O figurino de Vasco ainda tem como detalhe no punho uma malha feita de metal fazendo remissão às cotas, que eram, segundo Kohler (1993), “uma espécie de macacão de malha de metal usado sob o gibão de placas de metais pelos soldados medievais, mercenários e cruzados”.

Vasco encarna no filme a figura do mercenário, presente, evidentemente em várias épocas. De maneira geral sabe-se que os mercenários são soldados que lutam por dinheiro, independente de ideologias, causas e nacionalidades. Na época da expansão européia marítima muitos se tornaram piratas, os mercenários dos mares. A França não detinha tecnologia para a navegação e a pirataria era, portanto uma alternativa incentivada pela monarquia francesa. Assim, Vasco passa a trabalhar para a França, seu traje de mercenário ganha o ornamento da mão do gancho como de um pirata. A armadura e a mão de gancho são alguns elementos que chamaram a atenção dentro das possibilidades de remissão da cadeia de significantes.

Vasco de Atháide era um mercador sem nenhum escrúpulo e servia a nação que lhe rendesse mais. É provável que como representação desta ideia, o figurino apresente uma combinação estilizada, embora com coerência de elementos distintos no tempo e no espaço. Assim, seu figurino pode remeter à influência, embora estilizada, dos soldados medievais, bem como aos trajes dos cruzados ou aos trajes dos guerreiros romanos. Nesse último caso, a sugestão nos é confirmada quando o próprio figurinista, Cao Albuquerque, em um depoimento¹², revela a inspiração de motivos, cores e texturas do filme Roma de Fellini. No que diz respeito à mão de gancho há aí uma referência divertida do conhecido personagem de ficção, o pirata Mão de Gancho. Ela surge quando, de volta para o Brasil, Vasco tem, numa das mãos ferida por uma flecha, uma mão de gancho. Outra remissão divertida é o guarda-sol com inspiração oriental. O figurino de Vasco com um guarda-sol faz a remissão para o exótico e o estrangeiro.

12. Conforme depoimento no livro *Entre tramas, rendas e fuxicos* organizado pela Rede Globo, 2008, p.268

O figurino de Isabelle

O figurino de Isabelle apresenta uma série de remissões distintas no tempo e no espaço. Estas remissões apresentam-se a partir de uma base de verossimilhança com o século XVI, mas depois de estabelecido este vínculo com o dado histórico, o figurino faz remissões disparatadas. Embora ainda seja necessário debruçar-se nos detalhes, apresentamos alguns dados que podem indicar as mudanças da cadeia de significantes do figurino da personagem. Como base, o figurino de Isabelle é do final do século XVI¹³ com algumas adaptações. Basicamente, consiste em crinolina, saia, sobre saia e espartilho. Inicialmente é interessante percebermos o estilo de penteado e acessório da época. As mulheres dedicavam especial atenção ao toucado¹⁴. Eles eram luxuosos e complexos. As donzelas podiam usar cabelos soltos, mas era mais respeitoso arrumá-los em tranças e “crenchas” por volta da cabeça, cobrindo as orelhas. No caso de Isabelle este toucado expressa claramente sua distinção social¹⁵, assim como sua condição de civilidade. Para Maria José Palla (1992, pp. 157-158), a oposição penteado/não penteado traduz não somente distância entre a cidade e o campo, mas uma hierarquia de condições que vão do civilizado ao não civilizado. Esta distinção, segundo a autora, caracteriza uma oposição mais geral que é aquela que separa o “civilizado”, o cristão, do “não civilizado”, o não cristão.

A partir deste ponto, é importante assinalar que a remissão de tempos e espaços nos orienta para a fugacidade das modas civilizadas. É provável que este chapéu faça remissões ao chapéu de Marie Antoniette, de 1779, período distante da época da colonização em que se passa a história. Eles são parecidos e Isabelle já o utilizava de maneira cômica, pelo pequeno tamanho das proporções. No que diz respeito ao penteado, constatamos uma base para que este corresponda à época. Mas há desvios ou excessos que poderiam muito bem ser relacionado às épocas posteriores. Um especialista do vestuário, como Kohler, pode nos ajudar a esclarecer essa pista. Ele observa:

Por volta de 1760, as escavações na Grécia haviam levado à introdução das modas gregas – à la Grècque; foram porém os penteados que sofreram as mudanças mais significativas (...). Por volta de 1772, os penteados começaram a ficar cada vez mais altos (...). Por cima dessa massa de cabelos colocavam-se três penas de avestruz e um laço que

13. *O traje feminino da classe nobre modificou-se mais lentamente e por graus menos sensíveis. Continuaram os vestidos de corpete justo, de cintura um pouco mais curta, barrados de arminhos e de outras pelles, e os decotes em quadrado, arqueados, cintos de pedrarias, gorgeiras de aljófar e de pérolas e uma grande profusão de anéis, collares e braceletes. As mangas usavam-se tufadas e golpeadas no hombro, guarnecidas a meio por enfeites estofados e ornados de fitas e alamares, ou refegados, por onde passavam tiras de tecidos caros, com passamantarias, suspensas do tufo do hombro. (LELLO & IRMÃO, 1983, p.32).*

14. Toucado segundo Eneida Bonfim é tudo aquilo que se relaciona com a maneira de Trazer os cabelos. (2002. p.85)

15. Extraímos um trecho da pesquisa de Eneida Bonfim sobre os autos de Gil Vicente onde a marca de distinção social aparece a partir da maneira de compor o toucado. Ela observa que em *Cortes de Júpter* há uma citação sobre o desalinho das criadas, exatamente o contrário que a ambiciosa personagem Isabelle quer transparecer: *e irão suas criadas num lugar d’azeite todas, sem crenchas, descabeladas, como selvagens pasmadas de tão altíssimas bodas.* (*Cortes de Júpter*, COMP. II, 216/GV. IV, 250, 17 Apud Bomfim 2002, p.87).

era preso por algum tipo de adorno. Usavam-se ainda pérolas, flores e penachos (KOHLENER, 1993, p. 441).

Em termos de estereótipos de imagens encontramos novamente a figura de Marie Antoniette, de 1779, à qual a imagem de Isabelle pode muito bem corresponder. Assim, é possível que o penteado de Isabelle faça remissão a um período histórico distinto, o século XVIII e à corte francesa. No que diz respeito ao vestuário propriamente dito, outras remissões são possíveis. Elas apontam para a complexidade da cadeia de significantes deste figurino. Quando Isabelle vai até o ateliê de Diogo Álvares, para criar-lhe uma emboscada, por exemplo, ela usa uma capa por cima do vestido. O uso da capa ou aguaceiro no final do século XVI era comum, como função de se esconder. Para Eneida Bomfim (2002, p. 64) a função de proteger, desvirtuada, passou ser aquela de encobrir, esconder, disfarçar. A expressão “debaixo do manto” equivale “às escondidas”. Porém, logo que despe a capa vimos um vestido formado de *corset* e um vestido com anquinhas, mais curto na frente deixando aparentes os joelhos. Obviamente não é uma veste da época, o *corset* como em Caramuru só foi ser usado no século XVII, com o advento das barbatanas flexíveis.

O comprimento das saias também está equivocado com relação ao seu tempo. No filme, muitos figurinos de Isabelle deixam o tornozelo à mostra. Ora, só foram vistos os tornozelos das cortesãs e dançarinas dos *salons* de Paris. Seria, pois possível, constatar remissões às mulheres representadas por Toulouse Lautrec que, assim como Isabelle, mostravam os tornozelos, eram ruivas, usavam colares, gargantilhas e penas em volta do pescoço. Tudo isso distante do período em que se passa a colonização do Brasil, evidentemente.



As remissões nos figurinos dos índios

O índio encontrado pelos portugueses em sua chegada e especificamente o índio Tupinambá, personagem da trama, andava nu com pinturas sobre o seu corpo e usava apenas adornos. Existe verossimilhança nos índios do filme já que os índios do filme também possuem cocar, penas, arcos e flechas e que seus corpos são pintados. No entanto, embora os figurantes apareçam com a pele pintada usando penas e flechas nas mãos nos remetendo à imagem de uma tribo, esses possuem diversas estilizações, como o uso de tintura de cor branca e ornamentos estilizados. De acordo com alguns estudiosos, entre os Tupinambás de Olivença, tribo que manteria uma continuidade atual com os Tupinambás, não há utilização de pigmentos brancos¹⁶. Há, pois, nesses corpos pintados do filme a possibilidade de uma cadeia de remissões. Assim, a pintura corporal do corpo com tintas brancas, bem como as circunferências pelo corpo, podem, por exemplo, se remeter às pinturas corporais na Etiópia. Ou ainda remeter à obra de Debret que retrata os corpos ricamente pintados.

Outra questão é o escudo. Segundo as fontes, o índio Tupinambá não possuía o escudo como instrumento de luta, mas basicamente o arco e a flecha. O que seria então este escudo? É possível que seja uma máscara indígena estilizada e usada como escudo. São questões que criam possibilidades. As personagens Paraguaçu e Moema têm nos figurinos a maior liberdade de criação. Seus figurinos foram confeccionados com cascas, folhas, fibras naturais e outros elementos que remetem à natureza¹⁷. O figurino é de tal maneira aberto às possibilidades que não é sem fundamento detectar prováveis referências à ornamentação dos gregos, das bailarinas clássicas e das melindrosas. Há várias similaridades com estes elementos e são mostras dos “passeios” pela cadeia dos significantes. Apenas, indico aqui esta pista de trabalho¹⁸.

O figurino móvel entre o selvagem e o civilizado

No filme temos um encontro entre a índia Paraguaçu e a condessa Isabelle Davesaq em que questões relativas ao mundo civilizado e ao mundo selvagem se colocam. Mas colocam-se como forma de alegoria da civilização e de inversão entre os papéis entre o selvagem e o civilizado. Assim, no filme, a civilização é colocada de

16. Conforme o trabalho de Anderson Paiva Santos, *Arte gráfica e pintura corporal Tupinambá de Olivença* (III Enecult, Bahia, Faculdade de Comunicação/UFBVA, 2007). O autor observa: “(...) os Tupinambás utilizam em suas ornamentações do corpo as tintas naturais como as de Genipapo (Genipapo Americana) e Urucum (bixa Orefana), muito comum a outras sociedades indígenas brasileiras. Notam-se ainda entre eles a ausência de tintas minerais como o pigmento branco denominado Tabatinga ou óxidos denominados tauá (...)”.

17. Em notas sobre a produção do filme, o figurinista Cao Albuquerque observa: fizemos os corpos das “meninas” em gesso e depois em fibra, e fomos moldando e testando modelos e materiais sobre estes moldes.

18. Trata-se da ideia de que o figurino carrega uma informação visual, ultrapassando muitas vezes o texto e nem sempre sendo o resultado de uma atitude de referências conscientes por parte do figurinista.

maneira alegórica. Por meio de uma operação de inventário, os objetos materiais que constituem o universo europeu civilizado são ridicularizados. O figurino e o cenário se apresentam, em vários momentos, com uma série de objetos materiais e uma série de detalhes que constituem esse mundo. Trata-se de uma operação de desconstrução. Em uma das sequências do filme Isabelle atira as peças do vestuário uma a uma no leito perante o olhar perplexo da índia Paraguaçu. Ela começa o inventário:

Calçolão, crinolina, anágua, saia, sobre-saia, espartilho...

Paraguaçu exclama: para que este tanto de pano?

Isabelle sarcástica: para tirar...

Em seguida, Paraguaçu e Isabelle trocam de figurinos. A personagem Isabelle com os materiais de fantasia é praticamente uma personagem de escola de samba contemporânea. Passado e presente se misturam aqui em remissões de tempo e espaço. É interessante ainda perceber nos objetos de cenário e figurino um caráter de inventário que compõe o processo alegórico. Trata-se do inventário de um mundo civilizado que se quer satirizar.

Considerações finais

As remissões do figurino aliadas às intertextualidades do texto narrativo favorecem a desconstrução do dado histórico. As continuidades históricas são fragmentadas e expostas como quisemos demonstrar através do estudo dos figurinos. Nesse contexto, citamos aqui uma passagem de Harvey:

A ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentimento de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo que nela classifica como aspecto do presente (Harvey, 1989. pp. 57-58).

Se não há mais o sentimento de continuidade e memória histórica observado por Harvey, podemos argumentar que o recurso episte-



mológico da perlaboração ou da reconexão das serialidades pelas quais os dados históricos são reconduzidos, mostra-se eficaz. Nesse contexto, encontramos uma filiação possível a outra produção artística e cultural. Trata-se da conexão com o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e com a vertente oswaldiana dos procedimentos modernistas tropicalistas; pelas estratégias remissivas utilizadas no filme percebemos que não se trata somente de uma crítica ideológica ao imperialismo europeu, mas de uma intercambialidade entre opressor e oprimido levada ao paroxismo. As inúmeras remissões do figurino, aliadas às intertextualidades do texto narrativo, enfatizaram não somente a desconstrução do dado histórico como assinalamos, mas também a ausência da primazia hegemônica. E *Macunaíma* pode abrigá-las porque também dispõe da mesma lógica.

Contudo, é interessante insistir sobre o próprio exercício de remissão para outros contextos que fomos encadeando ao longo deste texto, acentuando pertinências e alternâncias. São caminhos que podem constituir novas histórias. E embora estejamos finalizando nesse momento o artigo, abrimos uma possibilidade teórico-metodológica convergente com o produto midiático *Caramuru* e com a perspectiva que adotamos. Trata-se de outro autor interessante, que inspira atualmente Ivana Fechine e Alexandre Figuerôa (2009) – a primeira já citada no início deste texto – e também a nós: Henry Jenkins (2009). O conceito de *transmedia storytelling*, enquanto não somente adaptação, mas extensão da história em diversas plataformas – considerado como tendência da indústria cultural ocidental – também pode ser aplicado às obras de Guel Arraes, com destaque para *Caramuru*. É nesse contexto que nosso trabalho sobre figurinos se insere e a partir do qual pode ser articulada a proposta de Jenkins. Tomamos a própria fala de autor¹⁹ para entender que a lógica transmídia de uma narrativa requer basicamente uma série de condições: adaptação e extensão, dissolubilidade e permeabilidade, continuidade e multiplicidade, imersão e extratibilidade, capacidade de compor mundos (*world building*), serialidade, subjetividade, possibilidades de “performance” e fragmentação.

Acreditamos que a lógica da organização do figurino de *Caramuru* entendida como arranjos de remissão e de intertextualidade seguiria a lógica *transmedia storytelling*. Assim, alguns dos elementos acima podem todos ser observados de maneira aproximativa na investigação da lógica da composição e desempenho dos figurinos. Vejamos como:

19. Estas características foram proferidas pelo próprio Jenkins por ocasião da reunião do Obitel (Observatório de Ficção Televisiva Ibero-Americana, realizada pelo Centro de Telenovela da USP em agosto de 2010).

a) Extensibilidade: os figurinos não funcionam somente como figurinos, eles funcionam como vestuário oriundo da História, isto é, eles são extensivos ao vestuário de épocas distintas.

b) Permeabilidade e Dissolubilidade: os figurinos são plásticos, mutáveis, se recolocam em momentos diferentes e são dissecados analiticamente tanto pelo narrador (no acesso via *link* opcional) quanto, algumas vezes, pelos personagens, o que traz uma idéia de dissolução.

c) Multiplicidade: os figurinos são organizados de maneira a compor um jogo com várias peças à maneira do *bricoleur* (cf. LEVI-STRAUSS).

d) E eles são serializados; isto é, não se deixam contextualizar totalmente ao momento da narrativa, mas se interconectam à história do mundo, impondo-nos, necessariamente, uma história do vestuário com estrutura dispersa e fragmentada.

e) Mas o que talvez mais importa ressaltar é a capacidade de compor mundos (*world building*), construir histórias com sentido a partir de elementos dispersos. Parece acertado o depoimento de um roteirista que Jenkins reproduz em seu livro quando este diz que “hoje, é preciso elaborar um universo, porque um universo pode sustentar múltiplos personagens e múltiplas histórias, em diferentes mídias”. Ora, o figurino de Caramuru, pode, de fato, sustentar várias histórias. Histórias estas que se intercambiam entre opressor e oprimido, tempos e espaços diferentes e que possibilitam ao espectador e ao pesquisador a construção de mundos em torno de brasilidades.



Bibliografia

BILLOUET, Pierre. *Foucault*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BOMFIM, Eneida. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*.

Rio de Janeiro: PUC Rio, Loyola, 2002.

CORTESÃO, Jaime et al. (orgs.). *O Caramuru: aventuras*

prodigiosas dum português colonizador do Brasil,

adaptação em prosa do poema do Frei José de Santa Rita

Durão por João de Barros. Lisboa: Livraria Sá da Costa

Editora, 1993.

FECHINE, Yvana. “Montagem e remontagem na produção

audiovisual de Guel Arraes”. In: XXVII Congresso

Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).

Porto Alegre, 2004.

FECHINE, Yvana & FIGUERÔA, Alexandre. “Produção ficcional

brasileira no ambiente de convergência: experiências

senalizadoras a partir do Núcleo Guel Arraes”. In: LOPES,

Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Ficção televisiva no*

Brasil: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro:

Forense Universitária, 2004.

ENCYCLOPEDIA PELA IMAGEM. *História do Traje em Portugal*.

Lisboa: Livraria Chardon e Lelo & Irmão Editores, 1983.

FIORIN, José Luis. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*.

São Paulo: Ática, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica*

não hermenêutica. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1989.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KOHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OLIVEIRA, Fernando. s/d. *O vestuário português no tempo*

da expansão: séculos XV e XVI. Lisboa: Grupo

de Trabalho do Ministério da Educação para as

comemorações dos descobrimentos portugueses.

Editorial do Ministério da Educação.

PALLA, Maria José. *Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*.

Lisboa: Estampa, 1999.

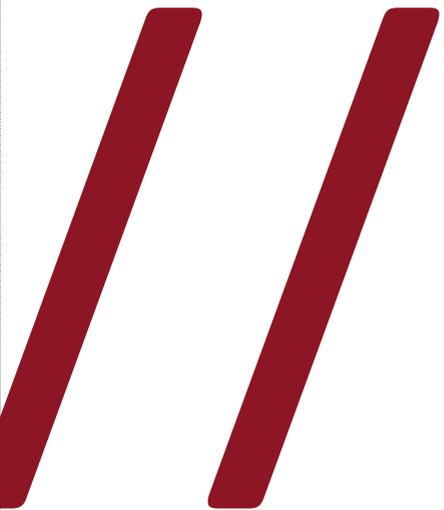
_____. *Do essencial e do supérfluo*. Lisboa: Imprensa

Universitária/Estampa, 1992.



- SANTOS, Anderson Paiva. *Arte gráfica e pintura corporal Tupinambá de Olivença*. III Enecult. Bahia: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007.
- WAJZMAN, Solange; MARINHO, Maria Gabriela S. M. C. “A produção do traje audiovisual e configurações de brasilidade: subsídios para o estudo do figurino de cinema e espetáculos de moda no Brasil do final do século XX”. In: XVII Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). São Paulo, 2008.
- WEBER, Max. *Metodologia das ciências sociais*. Parte 1. Campinas: Cortez, 1993.





“O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”



Entrevista com Jacques Aumont ¹, por Lisandro Nogueira

FACOMB – UFG / Tradução: Lourival Belém Neto

1. Paris 3 – Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais –
EHESS (França)



Os livros do professor Jacques Aumont começaram a ser publicados com frequência no Brasil a partir dos anos 90. “*A imagem*” (Papyrus) é um dos livros mais indicados pelos professores das áreas de artes e comunicação, além da “*Estética do filme*” (Papyrus) e “*O olho interminável*” (Cosac & Naify). Escreveu sobre Glauber Rocha em “Teoria dos cineastas” (Papyrus) e se considera um *rochista* – estudioso da obra do cineasta brasileiro. Leciona atualmente na Universidade de Paris 3 (Nova Sorbonne) e na EHESS (Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais). Escreve regularmente na revista *Cinéma* (Editora Léo Scheer) e dirige o Centro de História do Cinema da *Cinemateca Francesa*.

Em novembro de 2010, Lisandro Nogueira, professor de cinema na Universidade Federal de Goiás, foi até o Instituto de Artes, em Paris, e entrevistou o prof. Aumont. Na entrevista ele comenta a atualidade do marxismo, da psicanálise e da semiótica para as pesquisas em cinema e imagens, ressaltando as limitações dessas teorias em função do novo contexto político no início do século 21; não se compromete com a ideia de um espectador totalmente modificado com as possibilidades de interação; avalia com otimismo o futuro do cinema reafirmando o conhecido conceito de *sociabilidade*; dá continuidade [iniciada na entrevista publicada na revista da FAMECOS, Porto Alegre – junho 2010] a longa abordagem sobre as mudanças na *análise fílmica*, a partir dos trabalhos de Gilles Deleuze, Hans Belting e George Didi-Huberman; aborda o conceito de *figuralidade* como central para os novos estudos de cinema; comenta as novas tecnologias da imagem e declara que o cinema é o último dispositivo que nos diz: “olhe!”. Ou seja, é para sala de cinema que vamos para “olhar algo, e para escutar, olhar e escutar”.

Os caminhos do cinema no século 21

Entrevista com Jacques Aumont²

2. Entrevista realizada em Paris (França), em 2011, por Lisandro Nogueira.

Seu livro *L'analyse de film* foi traduzido agora para a língua portuguesa – ele já era utilizado no Brasil em língua espanhola. Qual é a importância desse livro hoje? Temos hoje várias escolas de cinema e há um interesse enorme pela análise do filme. Então, agora, temos seu livro publicado em português. Qual a atualidade dele?

AUMONT: É uma verdadeira questão. Trata-se de um livro escrito em 1989, se não me engano. Ele tem mais de vinte anos e, conseqüentemente, é muito fácil de compreender que é um livro “fora de moda”. Ele é do fim dos anos 1980, ou seja, é o fim da época da semiologia, ela havia acabado – claro que não acabou completamente, mas a grande *onda* da semiologia já havia passado. Começávamos a nos preocupar um pouco com a história do cinema, havia um pouco de narratologia no ar. Ou seja, era uma época que não havia uma teoria dominante, um *approach* teórico dominante. Foi um livro feito, deliberadamente, por Michel-Marie e eu, para *faire le point*³. Para dizer “voilà, o que se passou nos últimos vinte anos e quais as visadas que nos parecem interessantes?”. Acho que é hoje um livro que deveria ser atualizado, sem dúvida. Há mais ou menos cinco ou dez anos o editor nos pergunta quando iremos fazer a nova versão de “análise do filme”. E a cada vez nós dizemos: “Sim, faremos no ano que vem”. É um trabalho duro (refazer o livro).

3. Aumont utiliza a expressão, própria ao cinema, *faire le point*. Essa expressão se refere ao ato de focar, fazer o foco antes de uma tomada.



Por que é um trabalho “duro”? O que se passou desde 1990 que tenha mudado a questão da análise do filme?

AUMONT: Muitas coisas, do meu ponto de vista, ou ao menos duas. A primeira foi nos anos 1980: a aparição – pelo menos na França – de textos importantes dos quais não nos ocupamos no livro por razões complexas, ao menos o texto de Jean-Louis Schefer e o de Gilles Deleuze⁴. O livro, em dois volumes, de Deleuze, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, traduzido em português pela editora Brasiliense, é muito importante, mas é um livro difícil, um livro filosófico, que não podemos compreender se não conhecemos um pouco, ou mesmo muito, do sistema de pensamento de Deleuze. É um livro que na França desencadeou paixões e que foi lido por gerações de estudantes que não entenderam nada, pois não eram filósofos. Evitamos tal obra em nosso livro. Porém, hoje, 25 anos mais tarde, podemos compreender muito bem os efeitos de Deleuze. E seria realmente necessário levar isso em conta, pois foi algo muito importante, libertou certo modo de se falar de filmes.

Deleuze foi muito *anti-semiótica*, você sabe, ele utilizou Peirce⁵, mas colocou-se contra a semiótica estrutural, contra Metz⁶ etc. Algo pouco esperado foi a redescoberta de Pasolini teórico, algo que teve efeitos não de ordem maior, mas na análise fílmica no sentido da busca de um discurso analítico: um discurso analítico que eu chamaria de mimético em relação ao filme. Ou seja, uma forma de se colar ao filme na tentativa de adotar seu movimento. Outro movimento, este tão evidente e tão importante que não nos demos conta, pois ele não estava ainda tão visível na época, é tudo que se passou em torno do figurado e do figural⁷. Ou seja, os efeitos posteriores do livro de Lyotard⁸, *Discourse, figure*, de 1971; do livro de Deleuze sobre Francis Bacon, penso que de 1981; e, em seguida, dos trabalhos de Georges Didi-Huberman, em particular *Devant l'image, Fra Angelico*, entre outros.

Há uma linha crítica filosófica sobre a pintura que, a partir dos anos 1990, vai influenciar os estudos sobre o cinema. Isso mudou muito a análise de filmes, particularmente para mim, mas para muitos outros também, pois vimos a chegada de muitas análises da imagem propriamente dita. É a análise do que Deleuze chama de “poder da imagem”, a força da imagem. Todos esses temas tratam, no fundo, do tema do *figural*, ou seja, daquilo que a imagem, ela própria, pode fazer. E isso é completamente ausente em nosso livro: Deleuze, a análise mimética ou a análise figural. E evidentemente tal abordagem faz falta.

4. Gilles Deleuze, filósofo.

5. Charles Sanders Peirce, filósofo, matemático e físico criador da semiótica.

6. Christian Metz, teórico francês criador da semiologia do cinema.

7. No original, *figuré et figural*.

8. Jean-François Lyotard, filósofo.

Ainda podemos, entretanto, utilizar esse livro hoje?

AUMONT: Sim, com precauções. Seria preciso reescrevê-lo. Ou que alguém o reescreva, não necessariamente nós. Mas tal qual ele é hoje, é incompleto. Sobre os anos 1970 e 1980 ele ainda deve estar correto, mas evidentemente não é atual. Isso é um problema.

Em sua última entrevista, o senhor afirma que é impossível ignorar, hoje, para pensar as imagens, o livro *Antropologia da imagem*, de Hans Belting, os livros de Gilles Deleuze e de Georges Didi-Huberman. Ao mesmo tempo o senhor afirma que tudo que se origina da semiologia de inspiração linguística, da psicanálise e da crítica de teor marxista não desperta mais tanto interesse como antigamente. Então quer dizer que os limites para o diálogo do cinema com essas áreas do conhecimento foram esgotados? Nas universidades brasileiras, em geral, esses diálogos continuam fortes.

AUMONT: Primeiramente, lamento um pouco a resposta cortante, dogmática, que dei a você. Em entrevistas desse tipo tendemos a simplificar demais. Segundo, respondi do ponto de vista de um europeu, evidentemente. O que você acaba de dizer sobre a situação das universidades brasileiras prova bem que entre os continentes há uma diferença bastante normal. Eu faço parte de uma geração que teve um momento, entre vinte a trinta anos, de negar a tríade sacrossanta Marx, Freud e Saussure [*isso era impossível, ou difícil*]. Então é claro que eu conheço bem isso. Eu conheci muito e pratiquei um pouco Saussure e Freud.

O movimento das ideias intelectuais na Europa nos conduziu a descartar essas três perspectivas, uma após a outra. Digamos que Saussure – a linguística estrutural, a semiótica estrutural – foi o primeiro a desaparecer por razões compreensíveis, pois na análise do filme a semiótica estrutural dá resultados monótonos – diz-se sempre a mesma coisa. Ou seja, nós pensávamos, em detrimento ou com razão (talvez em detrimento) que uma vez que tivéssemos analisado quinze filmes, decupando-os e vendo suas articulações finas, no fundo não aprenderíamos grandes coisas. É uma interpretação, talvez não seja exatamente o que se passou. É provável que tenha tido fatores sociais exteriores ao pensamento que foram determinantes. Mas, em grosso modo, tivemos o sentimento de que tal pensamento estava esgotado. Com isso eu excluo a linguística.



Para Max e Freud foi diferente?

AUMONT: Claro, isso foi um movimento social geral. O marxismo, na Europa, teve um papel ideológico extremamente importante depois da guerra, sobretudo em países como França e Itália. Não falo da Europa do leste, mas de países como França e Itália, onde o marxismo era no fundo uma filosofia, uma crença. Na época dizia-se que era uma ciência. Em todo caso, foi uma doutrina para muitos intelectuais, independentemente de suas especialidades. Penso que é pelo marxismo ter tido esse papel entre os intelectuais da literatura, do cinema, da política, que persistiu por tanto tempo, mas no fundo ele não poderia persistir eternamente quando seu papel político mudou. No momento em que o marxismo não podia mais representar um ideal político credível, ou seja, na França, quando a esquerda chegou ao poder, em 1981, era fatal que o marxismo deixasse de ter esse papel intelectual mínimo e universal. Também acredito que podemos dizer que grande parte dos intelectuais eram falsos marxistas. Eram sinceros, mas conheciam mal Marx, por razões variadas. Desse modo, acredito que a desaparecimento do marxismo na Europa seja realmente ligada a uma evolução política: o fim da guerra fria. E depois de 1989 isso se tornou ainda mais evidente. Depois da queda do muro de Berlin, e da *perestroika*, era o fim.

A psicanálise também conheceu esse declínio?

AUMONT: A ascensão da psicanálise é ainda mais ambígua, mesmo nos dias de hoje. Enfim, é uma anedota, mas tenho uma filha ainda jovem que faz seus estudos de psicologia numa universidade parisiense e ela lê bastante Freud, enormemente. Ainda ensinamos psicanálise, mesmo na universidade; os psicanalistas são um grupo bastante poderoso na sociedade francesa, eu diria. Enfim, é outra anedota, mas houve recentemente na França leis feitas para regular a profissão do psicoterapeuta, em particular pensando no psicanalista. Pois são pessoas que quase sempre não têm diplomas. E a solução dada pela lei francesa é bastante interessante, porque ela autoriza que se seja psicanalista sem diploma. A lei francesa diz que podemos ser psicanalistas sem ter um diploma, fato que na França é muito extraordinário, pois a França é um país onde não se pode fazer nada sem diploma. As leis são muito rígidas, não podemos ser médicos sem diplomas etc., como em quase todo lugar. Mas aqui há uma exceção muito interessante: podemos ser psicanalistas se for-

mos reconhecidos por outros psicanalistas, o que indica que se trata de um grupo social forte o bastante para impor sua lógica própria, no fundo, *fora da lei*.

Então a ascensão da psicanálise é algo muito diferente. Eu diria que, finalmente, os estudos de inspiração psicanalítica continuam presentes. Mas não são mais dominantes como nos anos 1960 e 1970, é verdade. Isso se deve a questões que não posso analisar, pois não sou sociólogo das ideias. Há uma sociologia da universidade que seria interessante para se fazer, que deve ter em conta um fenômeno incontornável que é a moda intelectual. E na França Deleuze foi uma moda intelectual, o que é terrível.

Deleuze nesse momento, no Brasil, ainda é muito forte.

AUMONT: Sim, sim, houve uma moda intelectual de Deleuze nos Estados Unidos também, ainda que menor. Há modas como essas. Quando estive nos Estados Unidos, nos anos 1980, eu conheci a moda da escola de Frankfurt. Eu perguntava às pessoas "você faz o que? – *I'm Frankfurt school*". E depois acabou. Isso é evidentemente terrível, quer seja marxista, freudiano ou deleuziano, essa não é uma boa maneira de pensar, pois significa que queremos ser discípulos de alguém. Quando eu citei Belting, Deleuze e Didi-Huberman, esses nomes não tinham de forma alguma o mesmo valor que o grande status de Marx, Freud e Saussure. São direções de reflexão que citei por serem, em minha opinião, ainda vivas em meu meio: a Europa, a França, a Alemanha, que eu conheço um pouco, a Itália, onde conheço o que se faz, a Inglaterra, um pouco menos. Sei que esses são nomes que circulam nesses países.

O que isso representa?

AUMONT: Belting é um historiador da arte, mas que teve a inteligência de inventar a ideia da "antropologia das imagens", ou seja, no fundo ele é o representante mais visível, hoje, na Europa, de um movimento que consiste em dizer: para analisar as imagens é necessário sair da história da arte. É preciso tomar as imagens antes da arte, em todas as suas utilizações sociais. Creio que a primeira pessoa a dizer isso, honestamente, não foi Belting, mas um americano chamado David Frebourg, que fez em 1989 um grande livro sobre as imagens. Um livro importante porque foi um tradicional historiador da arte que disse "é preciso parar de falar das imagens a partir da



arte, ela tem um papel social muito mais vasto”. Isso para o cinema, evidentemente, é muito importante, é capital. Citei Belting por ele ter trabalhado sistematicamente sobre a pintura, sobre a fotografia, um pouco sobre o cinema; é alguém bem informado sobre a forma atual da imagem. Ele trabalha de uma forma que imagino utilizável pelos estudantes de cinema. A forma de Belting, e por isso gosto dele, consiste em dizer que tudo é interessante porque tudo tem um poder. Então ele retorna às imagens antigas, sua associação com a morte etc. Ele faz coisas bastante tradicionais de um historiador da arte, mas sempre com a perspectiva de que todas as imagens têm realmente um grande poder.

E as imagens produzidas por novas tecnologias?

AUMONT: Evidentemente, hoje isso é importante, numa época em que perguntamos, nós que estudamos o cinema, sobre a questão da *internet*. Em que as imagens se transformam quando estão não somente nas salas de cinema ou na televisão, mas neste *iPhone*? Nele temos a televisão, mas também um fluxo de imagens incontrollável. Como pensar essas imagens? Vamos dizer que não há mais imagens importantes? Todas as imagens são uma espécie de magma de imagens incompreensíveis? Ou diremos “não, de forma alguma, as imagens guardam um poder de imagem independente de onde elas estiverem e da forma que estiverem”. É essa sua posição [de Belting], e por isso me interessa, por ser uma posição positiva.

Na França, ainda há a influência da *nouvelle vague*? Em sua opinião, o cinema de Glauber Rocha ainda tem alguma atualidade? Por que me parece que o professor Aumont gosta do Glauber Rocha.

AUMONT: Sim, sim. Eu sou um grande “rochista”. A *nouvelle vague* por si mesma é um movimento muito simples e muito complicado. Complicado porque os diferentes cineastas que colocamos na *nouvelle vague* não são semelhantes, nela colocamos juntos uma carpa e um coelho; Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. O que não faz o menor sentido, já que eles fazem coisas nas quais não há praticamente nada em comum. *Nouvelle vague* foi uma etiqueta muito útil, muito cômoda para promover uma geração de jovens cineastas ambiciosos, fervilhantes, espertos e que estremeceram o cinema francês, mas entre os quais não havia uma estética de *movimento*. Não é um movimento artístico, não é como o surrealismo, o

futurismo, pois não havia uma estética comum. Foi um movimento no sentido em que eles trouxeram muitos novos cineastas, mas não uma estética. Então, a *nouvelle vague* é uma operação, eu diria, quase publicitária e de muito sucesso, pois continuamos a falar dela. Mas, claro, sempre de forma muito imprecisa.

Para responder sua questão sobre a *nouvelle vague* seria preciso distinguir o nível de análise. Para um historiador do cinema, creio que qualquer um deles diria mais ou menos isso que acabo de te dizer: a *nouvelle vague* é um movimento de agitação, mas não é um movimento estético coerente. Se você perguntar a um crítico de cinema, ele terá uma resposta absolutamente diferente porque para ele a *nouvelle vague* é François Truffaut. Ou digamos, Truffaut e Éric Rohmer. De um lado um cinema comercial, inteligente e amável como Truffaut, porque Truffaut é um cinema francês bastante banal, mas bem feito e com grandes atores. E do outro lado, um cinema um pouco intelectual *à la Rohmer*. Acho que seria mais ou menos isso a imagem atual da *nouvelle vague*.

Isso teve uma influência?

AUMONT: Creio que sim. Visto desse ângulo, penso que muitos cineastas dos anos 1990 e 2000 pensam ser o novo Truffaut, misturado com um pouco de Rohmer. Alguém como Christophe Honoré, por exemplo, que faz coisas muito diferentes [*de Truffaut e Rohmer*]. Em minha opinião, ele pensa trabalhar mais ou menos no mesmo sentido, numa espécie de liberdade de tom, de inventividade. Nesse sentido se parece bastante com Truffaut no desejo de fazer filmes diferentes a cada vez, de mostrar que estão confortáveis em todos os gêneros, com todo tipo de ator. Então há uma espécie de tradição imprecisa da *nouvelle vague* que creio estar ainda presente. Um movimento que não tem uma estética não pode influenciar profundamente outros, mas do ponto de vista crítico sim, isso é possível. Eu mencionei Christophe Honoré, que tem uma obra que não conheço muito. Alguém como François Ozon, por exemplo, trabalha nesse espírito também. É um cineasta inteligente, que mistura todas as coisas.

Ozon é mais Rohmer, mais Chabrol?

AUMONT: Ele mistura um pouco deles, claro. Tem um o pouco de Chabrol na sua obra, um pouquinho de Rohmer, um pouquinho



de Truffaut, e mesmo um pouquinho de Jacques Rivette. Creio que grande parte desses jovens cineastas, que têm entre 30 e 40 anos, tem a impressão de serem os herdeiros da *nouvelle vague*. Não é falso. Mas uma vez mais, isso não pode ser muito profundo, pois a *nouvelle vague* não foi um movimento muito unido e não tinha realmente uma doutrina estética.

E Glauber Rocha?

AUMONT: Já o caso de Glauber é algo completamente diferente. Primeiramente, é um cineasta muito importante, aos meus olhos. Pois era um cineasta que tinha muitas idiossincrasias. Tem um estilo muito pessoal; teve uma vida bastante fervilhante, o que faz dele, de certa forma, um mito; e finalmente, ele escreveu sobre o cinema, e coisas muito originais também. Veja, eu diria que na *nouvelle vague* tem poucos cineastas importantes. Há Godard, que é bastante importante, além de um grande artista. E eu diria Rohmer, afinal ele também escreveu sobre o cinema, mas menos. Rocha é um caso realmente importante porque é alguém com filmes extremamente originais e muito inventivos, ele inventa formas. Ele inventou formas de narração, de imagens, e foi capaz de teorizar o que fazia, de forma um pouco estranha, um pouco selvagem, mas bastante apaixonada. Então para mim, na história do cinema mundial é certamente um dos grandes nomes, sem dúvida. Se ele teve uma influência no Brasil, isso eu não sei. Na França, zero. Zero porque Rocha não é assistido hoje, seus filmes não são mais vistos. É quase uma das pequenas catástrofes culturais. Rocha não é editado em dvd, então ele não existe. De tempos em tempos, vemos um filme ou outro⁹.

Nem na cinemateca?

AUMONT: Um pouco, mas não muito. Há mais ou menos cinco ou seis anos teve uma grande retrospectiva, na Casa de Cultura de Bobigny, que é uma boa instituição que organiza eventos sobre cineastas negligenciados. Eles fizeram há dois ou três anos uma retrospectiva Carmelo Bene¹⁰ e há bastante tempo uma retrospectiva bem completa de Glauber. É tudo. Eu diria que, infelizmente, Glauber não está na memória cinéfila. É quase um escândalo, pois é um dos grandes nomes da história do cinema, ao menos para mim. Acho que [Glauber] é alguém que não poderia influenciar realmente o cinema francês, ele é demasiado tropical. Os cineastas franceses não

9. Na França, é possível encontrar *Antônio das Mortes e Terra em Transe*, mas com muita dificuldade, e graças a edições recentes. Talvez outros filmes do cineasta Glauber Rocha também, mas com ainda mais dificuldade.

10. Carmelo Bene, ator, dramaturgo, diretor, escritor e poeta italiano.

têm nem mesmo um átomo do barroco, zero. O barroco na França não existe. Na Itália, talvez, e na Espanha. Mas na França eu mal vejo um cineasta que pudesse tirar alguma lição de Rocha.

As formas populares na França são enfadonhas e realmente banais. Enquanto num país como o Brasil, ao menos no Brasil de Rocha, temos a impressão de uma cultura popular extremamente efervescente, e de súbito, seu cinema se apegava a essa cultura popular. É algo que não pode ser imitado na França. Em todo caso, eu lamento muito que ele não esteja no espírito dos cinéfilos, dos especialistas, dos estudantes de cinema, isso é realmente uma pena. Existem alguns casos como esse, de cineastas esquecidos.

Atualmente fala-se muito num espectador que interage com as imagens. Houve e ainda há o espectador regular do cinema, aquele que entra numa sala escura e vê um filme, mas hoje temos o espectador que interage com as imagens. O senhor acha que essa nova maneira de interagir com as imagens pode ofuscar, ou diminuir, esse antigo espectador? Ele agora é interativo.

AUMONT: Vou começar pulverizando a questão. Não creio inteiramente nessa história de espectador *antigo* e *novo*. Compreendo o que você diz, afinal sou mais velho. Então entendo que o comportamento do espectador mudou, que a relação entre espectador e filme não é mais a mesma, e o que nós vemos hoje – e que é algo que deveríamos ter sabido há quarenta ou cinquenta anos, é que o espectador não é passivo diante do filme, não é inerte, não é subjugado pelo filme. Vemos isso muito bem hoje, algumas vezes de forma dolorosa, quando vemos jovens que telefonam assistindo um filme. Ou que jogam ao mesmo tempo em que olham para a tela. Isso parece um pouco estranho, mas ao mesmo tempo não é fundamentalmente diferente do que sempre se passou nas salas de cinema popular, onde as pessoas assistiam a um filme falando com o vizinho.

De um ponto de vista sociológico, creio que sempre superestimamos, ao menos na tradição teórica francesa, a passividade do espectador. O espectador nunca foi passivo. Insisto sobre isso porque existem, na tradição francesa e também anglo-saxônica, modelos de espectador que fazem dele um pobre ser que está sentado, que não tem o direito de se mexer, que deve assistir algo estando absolutamente confuso. Isso não existe, na realidade nunca existiu. O espectador, mesmo você ou eu, quando vamos ao cinema, olhamos



para a tela, mas pensamos, refletimos, lembramos de outras coisas. Em certos momentos, dizemos “já vi isso em outro lugar” e nos separamos do filme, depois retornamos, então temos uma atitude jogadora, lúdica, ativa. Logo, acredito que sempre superestimamos a passividade do espectador.

O que é novo então na relação do espectador atual com as imagens?

AUMONT: O que é novo, hoje, não é realmente a posição do espectador diante do filme. Tendo a pensar que o mais notável é a não novidade, é justamente o fato que o espectador do filme não seja novo. Ele continua indo ao cinema, pagando, senta-se durante duas horas. Afinal, a tentativa é dizer “eu pego isso [um dvd sobre a mesa], vou para minha casa, assisto, acelero se for preciso, vejo a cena doze, pois as outras me aborrecem. E apesar disso, apesar da possibilidade técnica de fazer isso da forma que quisermos, muitas pessoas ainda vão ao cinema se sentar durante duas horas. Isso é absolutamente notável, penso eu.

Significa que existe algo de forte no dispositivo do cinema?

AUMONT: Existem várias razões para isso. Há uma razão puramente social: vamos com os amigos, é uma forma de socialização; mas mesmo se vamos sozinhos, significa também que há no dispositivo cinematográfico algo verdadeiramente forte. E, na minha opinião, o que pode ser? O exercício do olhar¹¹. É o último dispositivo aonde vamos para olhar algo e para escutar. Se vou assistir um jogo de futebol, não vou nem para olhar nem para escutar, mas para vibrar, participar etc. Se vou ao museu de arte contemporânea, não vou para olhar, mas para passear, ver coisas de arte. Então o dispositivo *cinema* é o último que nos diz: olhe. No fundo, ficamos contentes em exercitar o olhar, pois é uma capacidade humana. Eu continuo na antropologia! Enfim, creio que o que você chama de “espectador tradicional” é esse espectador passivo, que é um modelo, um ideal teórico, acho que nunca o vimos, não temos esse espectador. Sempre fomos o espectador interativo, antes da interatividade.

É que esse espectador que hoje interage entra na história do filme (ou videogame) e interage com o programa, previamente feito, e muda a narrativa, envolve-se, o que não é possível para o espectador tradicional.

11. Aumont utiliza a expressão *l'exercice du regard*, no sentido de olhar, observar ou assistir.

AUMONT: Sim, sim, eu compreendi. Mas eu acho você muito otimista, acho que é uma descrição otimista. Meu sentimento não é este, tenho a impressão de que existem alguns filmes, hoje, feitos para o espectador de videogame. Um exemplo recente é *Inception* (*A origem*, Christopher Nolan, 2010). *Inception* é um filme feito exatamente para os amantes do videogame. É um universo onde não existe nenhuma realidade, é totalmente antirreal, o que não faz sentido algum, na minha opinião. E é feito para que o espectador acostumado ao videogame reconheça o tipo de investimento que é o seu e, como consequência, ache isso agradável, essa possibilidade de circular no filme. Isso começou com *Matrix* (*Matrix*, Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999). Esse tipo de filme é feito para que, durante o filme, joguemos com isso, mas é um jogo limitado porque – você diz interativo – é apenas o filme que é ativo. O espectador continua a ver o filme, ele não pode mudar nada, mas temos um filme que dá a sensação de que estamos num jogo de videogame.

Em minha opinião, nos filmes em geral, nos melodramas, nos filmes pseudo *nouvelle vague* dos jovens cineastas franceses, o espectador fica em uma posição na qual ele pode jogar, nós podemos jogar com tudo. Mesmo com um melodrama. Porém, podemos jogar sabendo que não podemos de fato mudar o que está na tela. Pessoalmente, resisto a essa ideia de interatividade, resisto a aplicar isso ao cinema. Precisamente, o cinema é uma experiência na qual a interatividade é limitada ao exercício do olhar e da escuta. É importante, pois é uma forma de pensar. O que eu gosto no cinema é que ele é uma prática social muito responsiva, que podemos compartilhar com todo mundo, e ainda traz a ocasião de pensar, o que não é sempre o caso. Podemos compartilhar o gosto do esporte, da dança ou muitos outros gostos sociais, e não há muito pensamento¹² dentro deles, o pensamento é sobre eles. Podemos pensar a respeito do futebol, mas não no futebol, enquanto que podemos pensar a respeito do cinema, e no cinema – enquanto vemos um filme, podemos pensar. E é agradável, interessante, simpático, sentimo-nos mais confortáveis, mais completos. Não podemos fazer isso numa caminhada, ainda que uma caminhada também nos faça pensar, mas se vamos nadar, por exemplo, fazemos isso pelo corpo. Mas em muitas práticas sócias tentamos obter o equilíbrio entre o corpo e a mente. É verdade que no cinema o corpo é maltratado, não é bem tratado, e este é seu inconveniente. Mas o cinema é um bom

12. Aumont utiliza a palavra *pensée*, que pode ser entendida como pensamento, mas também como reflexão.



casamento entre imaginário e pensamento¹³, é uma boa equação. É por isso que há interatividade, existe algo entre o filme e eu, mas não vejo diferenças de dispositivo hoje.

13. Ver nota anterior.

Mas e as novas tecnologias que usam imagens?

AUMONT: A diferença de dispositivo é com essa pequena máquina [*refere-se ao iPhone*]. Se assisto um filme numa pequena máquina, ou naquela maior, no meu computador, há diferença, mas já não estou mais no cinema. É outra coisa. É realmente uma relação totalmente diferente para com a imagem. Eu atravessei a crise dos anos 1980, entre 1985 e 1990, quando todo mundo me dizia “o cinema está morto, acabou, tudo já foi feito, não é interessante, é melhor parar etc.”. Já se passaram ao menos 25 anos e o cinema continua existindo, e muito bem. Eu vejo todos os anos muitos filmes que me interessam, filmes novos que são muito bons, tão bons quanto os filmes dos anos 1930 ou 1960. Não acho que tenha tido uma baixa na qualidade dos filmes, de forma alguma. Então é algo ao menos misterioso. Afinal, faz vinte anos que temos novas técnicas que, normalmente, deveriam ter substituído o cinema. E acho muito interessante que a televisão não substituiu o cinema – uma parte sim, num certo domínio –, que a internet não substituiu o cinema – talvez um dia, mas no momento não –, e que o dispositivo-cinema continue existindo muito bem, ao menos na Europa. As pessoas continuam indo ao cinema e acredito que a única razão é que podemos ter uma experiência que não podemos ter noutro lugar... E que é uma experiência importante.



Entrevista com Jacques Aumont: "O cinema é o último dispositivo que diz: 'olhe'" | Lisandro Nogueira





Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual publica artigos dedicados ao estudo do cinema, do vídeo, da televisão, do rádio e das mídias digitais, pensando-os como um sistema diversificado de práticas e idéias que envolvem os seus processos específicos de reflexão, criação, produção e difusão. A partir de diferentes perspectivas teóricas, examina uma variedade de objetos audiovisuais com ênfase na sua constituição e existência empírica, ocupando-se das articulações poéticas, dos significados semióticos, das expressões estéticas, da crítica e da análise histórica.

Fundada na década de 1970, do número 13 ao 30 fez parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do CINUSP “Paulo Emílio”, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo.

A revista *Significação* é semestral e aceita trabalhos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de doutores e pós-doutores, em sistema de fluxo contínuo. É possível aceitar textos de mestrados e doutorandos desde que em co-autoria com doutores. Para serem publicados, os artigos passarão pela avaliação de consultores *ad hoc*, pareceristas e Comissão Editorial, com integrantes do Brasil e do exterior, em sistema de avaliação cega (sem identificação de autoria).



Os artigos devem ser enviados para o email: **significacao@usp.br**

No item assunto colocar: Submissão de artigo à revista *Significação*.

2. Condições para publicação

Todos os artigos submetidos serão avaliados e, caso aprovados, encaminhados para editoração. Os autores serão notificados sobre aceitação ou recusa do texto, ou receberão uma solicitação de modificação do mesmo. As modificações estão sujeitas a nova apreciação e submissão do artigo. Os textos enviados, além de ser inéditos, não poderão ser submetidos a outras publicações. O(s) autor(es) devem enviar um termo de cessão de direitos de publicação onde conste seu(s) nome(s) completo(s) e seu(s) endereço(s), sendo de sua responsabilidade obter e apresentar permissão para reproduzir imagens, ilustrações, tabelas, gráficos etc. Cabe também ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

3. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho.
- Nome(s) do(s) autor(es), sua titulação e local(is) de trabalho.
- Endereço(s) de email.
- Resumo (até 10 linhas) e palavras-chave.
- *Abstract* (até 10 linhas) e *key words*.
- Texto de 15 a 20 páginas, incluídos nesse limite o título, resumo, *abstract*, ilustrações, notas e bibliografia.

4. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Arquivo em programa word (.doc) ou compatível (.rtf), evitando o formato (.docx).
- Espaçamento simples, formato A4, fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Texto corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas no final de cada parágrafo.



- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo com o sobrenome do autor principal.

5. Ilustrações

(fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente, em arquivo separado, com as devidas fontes de referência, além da indicação, no texto, de seu local de inserção.
- Formato de digitalização em .tiff, .bmp ou .jpeg, com resolução mínima de 300 dpi.
- Largura mínima de 4,4 cm.
- A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.
- Para elaboração de gráficos, quadros e tabelas, dar preferência aos programas word e excel.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos, e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.
- De acordo com a lei de direitos autorais, as fotos e desenhos devem vir acompanhadas dos nomes de seus autores. Em caso do(s) autor(es) não ser(em) o(s) mesmo(s) autor(es) do artigo, os primeiros devem assinar uma autorização para publicação, ou o(s) autor(es) do artigo devem se responsabilizar (por escrito) pela publicação. Isso não se aplica a imagens antigas cujos direitos autorais já expiraram.

6. Notas de rodapé

(somente as explicativas)

Exemplo:

Correto: “Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de ...”.

Incorreto: ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13 (trata-se, nesse caso, de uma citação referencial).

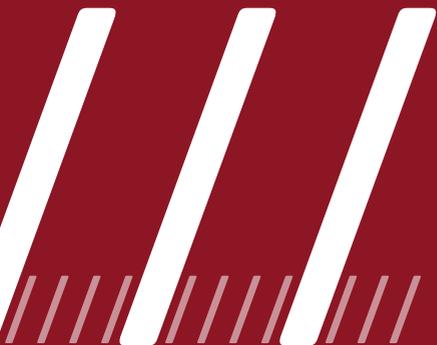


7. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.
Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três (3) ou mais autores: (Harris et al., 1998).
- As citações referenciais não vêm em nota de rodapé, mas no corpo do texto, logo após o trecho citado.
Exemplo: (Kelsen, 1979, p.91).
- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em parágrafo específico.

8. Bibliografia

A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com as normas ABNT.



Significação

Revista de Cultura Audiovisual

34

Another Cinema

Roger Crittenden

O pertencimento ao comum mediático: a identidade em tempos de transição

Mauro Wilton de Sousa

Pequeno inventário de narrativas midiáticas:
verdade e ficção em discursos audiovisuais

Rosana de Lima Soares

As marcas da enunciação no cinema

Egle Müller Spinelli

Arte participativo. El trabajo como (auto) representación

Ana Amado

Falkenau: a vida póstuma dos arquivos

Anita Leandro

La representación de heroínas en el tiempo narrado
y en el espacio construido del cine

Anna Maria Balogh

Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e deslocar

Sandra Fischer

A remissão histórica do figurino e a construção da ideia de Brasil:
a lógica do vestuário na obra de Caramuru de Guel Arraes

Solange Wajnman

“O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”

Entrevista com Jacques Aumont, por Lisandro Nogueira