



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
outono – inverno 2011

36

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
primavera – verão 2011

36

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

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Segundo semestre de 2011

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

Assistente editorial e Webmaster

Paula Paschoalick

Preparação de originais e revisão de textos

Juliana Doretto

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
primavera – verão 2011

36



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 – segundo semestre de 2011
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.



Sumário

// Apresentação
pág. 7

//////////////////// A geometria barroca do destino
pág. 9 **Ismail Xavier**

//////////////////// Gêneses do gênero *road movie*
pág. 35 **Samuel Paiva**

//////////////////// Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de
um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910
pág. 55 **Alice Dubina Trusz**

//////////////////// Em busca do rádio de autor: apontamentos para uma
rediscussão crítica da história do rádio no país
pág. 87 **Eduardo Vicente**

//////////////////// Berço de ilusões: o entremeio das criações.
Uma reflexão sobre personagens, atores e pessoas
pág. 103 **Ana Paula Martins Gouveia**

//////////////////// Por uma teoria da publicização:
transformações no processo publicitário
pág. 131 **Vander Casaqui**

//////////////////// TV 1.0: a experiência das *webTVs* universitárias
pág. 153 **Beatriz Becker e Lara Mateus**

//////////////////// As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e
a construção de uma memória do regime militar
pág. 173 **Mônica Almeida Kornis**

//////////////////// O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho
pág. 195 **Cristiane Freitas Gutfreind**

//////////////////// Ressonâncias do envolvimento e participação com os meios
pág. 211 **Irene Machado**





Apresentação

Neste número *Significação* reúne trabalhos de pesquisadores acerca de variados aspectos concernentes ao audiovisual. O texto de Ismail Xavier analisa a leitura que o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, faz do romance homônimo de Raduan Nassar, e realça as diferenças que se produzem na condução de um projeto marcado pela sintonia entre escritor e cineasta. Samuel Paiva, por sua vez, compara textos produzidos por diversos autores, pesquisadores e realizadores de cinema para investigar as prováveis fontes do gênero *road movie*, particularmente no Brasil. Alice Dubina Trusz pesquisa as atividades de Emílio Guimarães em Porto Alegre na década de 1910, em artigo que visa contribuir para a compreensão da produção visual no período. Por sua vez, Eduardo Vicente arrola apontamentos para uma história do rádio no Brasil que valorize a dimensão autoral. Ana Paula Martins Gouveia, em seu trabalho, coloca em questão o que denomina hermetismo referencial forjado pelos conhecimentos acadêmicos. As transformações do processo publicitário no cenário atual é a preocupação de Vander Casaqui, que pretende delimitar focos de interesse dos estudos da chamada publicização. Beatriz Becker e Laura Mateus apontam possibilidades de uso das webtv's universitárias e suas potencialidades de experimentação como ambientes relevantes para formação profissional. Mônica Almeida Kornis investiga formatos e estratégias narrativas da configuração de uma memória da história do regime militar brasileiro pela Rede Globo, para buscar parâmetros definidos por uma matriz de natureza melodramática. Chamar a atenção para a importância dos filmes-testemunho no processo de criação dos arquivos de imagem visual é objetivo do artigo de Cristiane Freitas Gutfreind; a criação desses arquivos repercutiria na apreensão do realismo como uma estratégia estética recorrente. Por fim, Irene Machado discute os processos de envolvimento e participação com e nos meios como exercício de percepção e cognição. Segue, para tanto, as explorações de McLuhan sobre o caminho explicativo do pensamento icônico. Ótima leitura!

Os Editores





A geometria barroca do destino

Ismail Xavier¹

1. Professor livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: i-xavier@uol.com.br



Resumo

Análise da leitura que o filme *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, faz do romance homônimo de Raduan Nassar (1975), com ênfase nas diferenças que se produzem na condução de um projeto marcado pela sintonia entre escritor e cineasta. No filme, há a forte presença da voz *over* do narrador, que transpõe passagens do texto de Raduan. No romance, a palavra é soberana; no cinema, ela deve interagir com a *mise-en-scène*; imagem e som compõem uma nova dinâmica, que define a originalidade das escolhas do cineasta e sua concepção da tragédia familiar.

Palavras-chave

cinema, literatura, imagem e som, narrador, transposição

Abstract

Analysis of the reading that the film *Lavoura arcaica* (2001), by Luiz Fernando Carvalho, makes of the novel by Raduan Nassar (1975), with emphasis on the differences that arise in conducting a project marked by the line between writer and filmmaker. In the film, there is the strong presence of the narrator's voice "over", which transposes the passages of the Raduan's text. In the novel, the word is sovereign, in the film, it must interact with the *mise-en-scène*, image and sound make up a new dynamic, which defines the originality of the filmmaker's choices and their conception of family tragedy.

Key-words

cinema, literature, image and sound, narrator, transposition

Filme e romance: a sintonia na diferença

Ao filmar *Lavoura arcaica*, Luiz Fernando Carvalho concebeu a relação entre som e imagem, narrador e cena, de modo a buscar uma sintonia com as opções de Raduan Nassar em seu livro (NASSAR, 1975). Assim, compõe com rigor a sequência de abertura que traduz as primeiras páginas, quando encontramos André a se masturbar no quarto de pensão, numa solidão interrompida pela chegada do irmão mais velho, que veio buscá-lo em nome da família. A longa conversa no reencontro entre os irmãos é o solo dramático a partir do qual se compõem os *flashbacks* que trazem a experiência do protagonista antes de seu abandono da casa, dentro de uma organização do tempo que se ajusta ao andamento do romance.

As simetrias marcadas pela repetição do texto encontram, no filme, sua transposição visual. Não raro, o livro retoma um episódio passado ou uma associação já feita, sugerindo um tempo circular que, no entanto, se quebra a certa altura, pois as palavras assumem um novo torneio para registrar a diferença, de modo a marcar o avanço inexorável que faz o impulso de repetição confrontar a passagem irreversível do tempo. Afinal, a narrativa traz o fato irremediável que marca a transposição de fronteira, a cópula de André e sua irmã, Ana, o incesto que abala a ordem e torna impossível a simples repetição pela qual as duas versões da festa familiar ao ar livre pudessem se espelhar em total harmonia. Resulta que uma é felicidade e união; a outra, ao final, é crise e dissolução.

No romance, as palavras de André, o narrador, são soberanas na instituição de sua própria história, na recapitulação do seu pas-



sado. No filme, a fala em primeira pessoa se incorpora como voz *over*, locução que, embora afirme seu tempo e lugar, se instala num ambiente visual e sonoro que oferece a cena visível. A voz narra, comenta, afirma um estilo, mas deve interagir com outros canais de expressão, de modo que a sobreposição dos tempos se faça também por modulações de luz, movimentos de câmera, inserções sonoras. A repetição de motivos se trabalha aí no campo da imagem, tal como se vê nos reiterados planos dos pés de André em contato com o solo, seja no prazer do mergulho e do atrito com as folhas e com a terra, ou com a palha da casa velha, seja no passo tenso da caminhada noturna que o levou de casa, seja no quarto de pensão a que Pedro chega para chamá-lo de volta. E trabalha-se também na modulação dos olhares de André quando deitado: há imagem do teto e da luminária modesta no quarto da pensão, há o sorriso da mãe lá na infância a adentrar no quarto para vir afagá-lo em meio aos lençóis, e há a reiteração do céu iluminado e da copa das árvores, situações em que o filme repõe o novo de metáforas do livro. A luz solar se conecta ao tempo da infância, momento de promessa, em oposição às sombras do quarto da pensão, espaço da angústia e das tensões, no qual a câmera “epidérmica” e a luz com toque expressionista desenham os seus olhos como “caroços repulsivos”, traduzindo o texto.

O espaço de convergência entre o filme e o romance revela uma densidade de estilo na composição de imagem e som que gerou o entusiasmo da crítica.² Uma feliz adaptação definiu a transposição do cerimonial e de figuras de estilo, mas não poderia significar uma identidade absoluta de tom e sentido, dada a polarização do drama trazida pela composição das cenas e pela forte presença de uma partitura musical que acentua, de começo a fim, a carga de afetos associados a uma tradição cultural que habita o núcleo familiar e ganha especial ressonância no filme. Luiz Fernando Carvalho privilegia intensidades, marca a inclinação do seu cinema em direção à ópera, com particular exploração dramática das texturas do corpo, dos objetos e da natureza.

Desde seu primeiro plano, a cena de abertura se compõe numa chave de desconforto mais incisiva do que a suscitada pela leitura do livro. O movimento de câmera percorre uma zona obscura, de onde emergem as dobras de um lençol sombreadas na cama vazia (distante, portanto, do lençol branco e luminoso que veremos nas

2. Como referência à recepção entusiasta da crítica, lembro alguns artigos, com as inevitáveis omissões, publicados nos jornais de Rio, São Paulo e Brasília, por Joel Birman, Carlos Alberto de Mattos, José Geraldo Couto, Tiago Mata Machado, Arnaldo Carrilho, Ubiratan Brasil e Cláudio Marques, entre outros. Para uma antologia de textos, ver o caderno que acompanha o DVD do filme na caixa lançada pelas edições Palmira, 2006. Ver ainda Maurício Hirata, “O excesso de luz de *Lavoura arcaica*”, em *Sinopse* n. 10, 2004, p. 16-25; e Cléber Eduardo, “Eu é um outro: variações da narração em primeira pessoa”, em Daniel Caetano (Org.), *Contracampo – Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década* (Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005), p. 137-151.

cenas da infância); chegamos ao rosto de André deitado no chão, com parte do corpo debaixo da cama. Um misto de excitação e agonia se expressa na respiração ofegante, na protuberância dos ossos do torso e da face, na boca aberta. Muito próxima, a lente especial não economiza os desfoques para descolar o fragmento visível do restante do corpo. Há energia, agitação, mas tudo parece no limite do humano, uma críspação em sintonia com o ruído do trem que invade a cena e se avoluma seguindo o ritmo da sua masturbação. Completado o ciclo, o corpo se aquieta, e o barulho que maquinava a excitação se dissolve. O rosto deformado de André preenche a tela. O torpor e o silêncio são quebrados pelas batidas fortes na porta. Em seu apelo inesperado, Pedro já se anuncia como figura do desagrado, hipótese que logo se confirma no encontro dos irmãos na penumbra. O “Nós te amamos muito” é logo seguido da fala impositiva: “Abotoe a camisa, André”. Antes que ele cumpra o determinado, saltamos para a evocação luminosa da infância.

Nessa abertura, o desconforto se assenta na aspereza de som e imagem, composição que produz um impacto dramático algo distinto do que, a partir da mesma situação, sentimos na leitura do romance. Este faz menção ao desespero, mas o lapida de outras formas, sem o grito interior que se vocaliza no trem e que, em outras sequências, encontrará novas sonoridades — que, em chave lírica ou dramática, compõem a diferença a partir do horizonte comum de filme e livro. Com frequência, um movimento mais ondulado do texto encontra tradução mais cortante, como nessa abertura em que deformidade e estranheza tornam mais agudo o contraste entre o encontro na pensão e a leveza das cenas da infância, das quais emergem o embalo sentimental da música, as expansões da corrida dos meninos. O movimento presente das imagens compõe uma alegria de vida que se projeta no passado quando o tom lírico-evocativo da locução em voz *over* nos faz ouvir, pela primeira vez, o texto de Raduan. Não demora, e o novo timbre da voz e da peça musical (não há ruídos) nos leva ao corpo de André deitado na mata, coberto de folhas, a esfregar os pés na cama natural em que embala seus devaneios, numa tonalidade em tudo oposta à da figura convulsa debaixo da cama. Era o tempo suave da fazenda, do senso de abrigo que favorecia a preguiça, do coro das vozes protetoras enquanto ele sonhava sob a luz na copa das árvores. Era o impulso de alçar voo, descortinar um mundo, longe das tensões que, mais tarde, o desgarr-



rado enfrentou ao inventar uma relação peculiar entre a natureza e a lei moral, contra o sermão do pai.

Tal círculo solar da infância é logo dissolvido pela voz do protagonista-narrador que evoca, de forma afetuosa, o discurso do pai sobre os olhos como “candeia do corpo”. “Se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso.” Recolhe-se aí a tradição que sempre celebrou os olhos como “janela da alma”, ideia muito cedo assimilada no século XX pelos críticos de cinema em seu elogio à então nova arte, e sugere-se aí um critério de estilo ligado aos sentimentos e aos humores, não propriamente um critério de verdade.

Em cima dessa citação do pai, voltamos a André que recebe Pedro na pensão, a camisa abotoada. Pedro quer abrir tudo, iluminar o quarto (“a veneziana está fechada”). André sai da frente do espelho em que se examinava como que para se refazer do momento em que a narrativa se pôs em marcha já convulsa, a nos fazer estranhar sua figura à deriva no canto do assoalho, nesse fundo do poço que, aprenderemos, é o ponto de inflexão em sua desventura vivida sem projeto, sem mesmo um efetivo interesse pelo mundo, espécie de purgatório em que mergulhou ao abandonar a família.

Aberta a veneziana, a luz inunda o quarto; no branco dessa luz nada mais se diferencia. Dessa figura da claridade em excesso emerge o letrado — *Lavoura arcaica* — impregnado de uma conotação já inserida no jogo de oposições levado até o fim, quando a tela preta será o pano de fundo para as letras brancas e estaremos ouvindo as palavras do pai proferidas no epílogo do livro.

O texto de Raduan imprime uma cadência hipnótica à narrativa, faz potente o seu fluxo de associações em que a sensualidade e a opinião, o relato e a imprecação se expõem como um ritual que persiste em sua unidade, até mesmo quando é intenso o drama, o confronto intersubjetivo que envolve André, seu pai, seu irmão e sua irmã. Há uma ordem feita de períodos longos e repetições que compõem a atmosfera apta a absorver o contraste entre os momentos dramáticos e os de evocações serenas, vindas de um André narrador já distante. No filme, a configuração mais heterogênea dos meios de expressão traz sempre o risco de esgarçar o tecido, de modo a diluir o que no romance é densidade e coesão. Tal risco, Luiz Fernando o superou pela adoção de um estilo que reconhece a diferença das matérias. Mais propensa a experiências de choque, a

sua montagem assume caminhos próprios na busca de um efeito de unidade. Se há passagens em que o filme acompanha o livro na cadência das associações verbais e imagéticas, a diferença é nítida nas sequências de montagem rápida, como acontece no momento “gótico” da conversa em que André grita para Pedro (“Sou epilético”), e o filme figura a sua autoimagem de maldito apoiada nos *flashes* de olhares e palavras acusatórias, uma histeria sonora e visual.

Há aspectos de fatura que trazem para *Lavoura arcaica* uma feição clássica: a exposição de motivos, a continuidade dramática, a tradução de certas metáforas do livro pela montagem. No entanto, seus traços de estilo afirmam o cinema moderno: na duração da cena, no andamento da fala, na impositação dos gestos tensos, com notável articulação entre a cena visível e a narração em voz *over*. Essa montagem vertical envolve cotejos em que a experiência do tempo se faz complexa, sem ferir o senso forte de uma teleologia, uma ordem das coisas que o jovem André intui, mas que, em sua rebeldia, não aceita, vivendo momentos de tensão aguda que o outro André, o narrador invisível, parece ter superado em sua evocação reconciliada, própria a um momento já posterior — a *anagnorisis* (o reconhecimento) —, no curso da experiência trágica de que foi protagonista, mas não de todo herói, como se verá.

As duas vozes de André: o conflito e a reconciliação

3. Refiro-me à situação dramática e às coordenadas de espaço e tempo que definem a condição a partir da qual o narrador faz o retrospecto.

Ver KOZLOFF, 1988, p. 50.

No romance, a “situação épica”³ do narrador permanece indefinida, restando a premissa de que ele está num futuro não imediato face ao ocorrido. Há a fala do André que vive a experiência, está “em cena” a cada atualização do passado, e o discurso do André que narra à distância, numa modulação de tons que não fere a unidade do texto — todo ele sancionado pelo seu nome, embora a diferença entre o ato de viver o drama e o de evocá-lo *post-factum* problematize a continuidade-identidade desse “eu” como foco da enunciação.

Há um dialogismo de fundo, próprio ao romance como gênero, pelo qual se diz que são múltiplas as vozes (valores, perspectivas, sujeitos) que ganham expressão direta ou indireta na narrativa, mesmo quando a fatura indica uma única voz a conduzir o relato. Nesse particular, das questões presentes na leitura do livro, trago aqui a que terá mais incidência na apreciação do filme e que envolve a



relação entre os dois Andrés.

O narrador, pelos vocábulos e pela sintaxe, dá um tom solene ao cotidiano, consagra o mundo dos sentidos e sugere a contaminação recíproca dos opostos, tudo conforme uma visão assumida desde a adolescência. Nesse sentido, torna estilo de exposição uma sensibilidade construída lá atrás quando, em pleno vigor, entreviu a possibilidade de compor uma religião da natureza, trazendo à luz a esfera da experiência afeta ao mundo das pulsões e da seiva natural, esfera recalçada pelo teor unilateral e pela assepsia da ordem familiar. Nisso, fica selado um campo de consonância em que a palavra de André-narrador incorpora a visão daquele que vivia as tensões, a incerteza. Pode, portanto, figurar o mundo e buscar um estilo capaz de celebrar certos valores que marcavam a militância do jovem André na contestação à lei do pai. Isso não impede que persista a diferença de postura entre o jovem André e o narrador que recapitula a partir de um ponto em que ele já é suposto saber, pois já recolheu as lições do desenlace e pode colocar os traços persistentes de sensibilidade em nova perspectiva — em que a urgência do drama pesa menos do que a organização do passado disposta a oferecer um sentido. Não por acaso, se há, na lapidação do estilo, o senso claro de equilíbrio e maestria, uma arquitetura, isso não faz parte daquilo que o narrador partilha com o jovem inquieto que foi e sobre cuja experiência solicita a reflexão para se tornar, quem sabe, suportável.

As marcas de uma identidade que atravessa o tempo estão nesse ajuste feito pelo narrador entre a sensualidade de sempre e o zelo de agora, enquanto narra, por uma ordem estética rigorosa, capaz de sugerir um princípio transcendente a impregnar de sentido toda e qualquer experiência, uma ordem em que o encontro é comunhão, o conflito é danação — e tudo se move como atualização de um paradigma, com crescente inclinação para um senso de fatalidade. E tal senso não deve ser discutido apenas com essa referência à condição dupla de André; é preciso incluir outras perspectivas (vozes), em particular a da figura paterna, mais evidente, pois que é antagonista, porta-voz da ordem. A perspectiva do pai nunca, em verdade, se faz totalmente exterior a André, seja o rebelde exasperado diante do irmão Pedro, seja o narrador localizado no futuro. O mais decisivo nesse dialogismo não vem dessas passagens em que tal voz se faz ouvir de modo direto, quando se explicita na locução hierática, sentenciosa dos sermões do pai que André “transcreve”

como parte das cenas que tinham tempo e lugar no cotidiano da família (o momento da refeição, o discurso à cabeceira da mesa), e que a narrativa insere no seu movimento de enunciação do texto, ora dominando um capítulo, ora retornando ao final para fechar o discurso de *Lavoura arcaica*. O que importa ressaltar aqui são os momentos em que a lei do pai ganha voz de forma indireta, incorporada nos discursos de André, como bem atesta a citação feita pelo narrador logo no início (a teoria da relação entre os olhos e o caráter), e como vemos também na palavra desafiante do jovem que, de maneira curiosa, internaliza a lei em sua forma de colocar o drama familiar. Mais de uma vez, na conversa no quarto de pensão, o seu diagnóstico corrobora as advertências do pai quanto aos excessos da paixão e ao derramamento dos afetos, cujas consequências funestas ele próprio assume na confissão a Pedro. E é notável o fato de que tal perspectiva (voz) seja confirmada pelo futuro André-narrador em sua forma de compor as recordações da casa.

Resumindo, a homogeneidade de fatura da narrativa faz de André (o que narra) um ponto de orquestração que filtra as outras vozes para compor um estilo, uma coerência de transposição-recordação na diversidade dos papéis e das situações. Resta, no entanto, a clara diferença entre a situação épica do narrador que recolhe todas as falas e as dispõe, não como quer, mas como exige o texto, e a situação dramática do jovem André que conversa com o irmão — situação que contamina, inclusive, suas pequenas narrações de episódios então recém-acontecidos. Seu alvo é o irmão; sabemos com quem e de onde está falando. Do mesmo modo, embora as transcrições dos sermões do pai sejam do controle de André-narrador, sabemos que se trata de uma voz que tem situação bem definida lá no passado, exceto quando se repete ao final, a título de homenagem, quando já não é fala dramática que tem lugar e audiência definida.

No dialogismo de *Lavoura arcaica*-livro, é mais sutil, mediada, a incorporação da perspectiva (voz) da mãe, que, enquanto “fala subterrânea”, espécie de “ambiente” legado pela tradição, afeta também as tensões do estilo, e o narrador reconhece seu papel decisivo na conformação dos valores e dos sentimentos.

Já observei que o filme, em sua multiplicidade de meios de expressão, amplia esse dialogismo, pois as vozes, em sentido estrito, interagem com outras matérias de expressão (corpos e gestos vêm compor um mundo de efeitos próprios, mesmo que se refiram a



ações descritas no livro). O cineasta pode distribuir as “tarefas” e os efeitos pelos diferentes canais à disposição, podendo tornar mais discernível o que, no livro, se encontra amalgamado. Há aí liberdade e risco, pois que há interpretação. É muita coisa se altera nessa escuta do “grão das vozes”, na relação entre a retórica das palavras e a dicção dos atores, incluído nesse jogo o timbre da voz *over* que narra.

Na ordenação dos registros da fala (o dramático e o épico), Luiz Fernando Carvalho introduz um dado novo: reforça a oposição entre a voz como peça do drama e a voz como evocação (à distância), oferecendo dois timbres distintos ao protagonista. Como agente dramático, ele traz a voz do ator Selton Melo, que dá corpo ao jovem André que vemos em cena (vez ou outra, também o ouvimos em voz *over*, quando o diálogo com o irmão sai da vista para que se mostre a ação imediatamente referida em sua fala). Como narrador futuro, o filme traz outra voz para André (que reconhecemos como a do diretor do filme, mas ela não precisa de tal reconhecimento para marcar sua diferença). Essa outra voz exhibe uma tonalidade lírico-nostálgica que se projeta como uma dicção própria à elegia que, na evocação, se dirige a todos os que, no corpo dilacerado da família, viveram o seu momento trágico — valem aí os princípios da unidade familiar sancionada pela linhagem da tradição e pelo coração materno. A voz do narrador não se encarna, permanece fora do circuito dos corpos visíveis — como eu disse, é um outro André face ao que se encarna em Selton Melo. Ao não encontrar um corpo que lhe dê ancoragem, um lugar no espaço visível e no tempo representado, esta voz flutua, aproximando-se da música em seu efeito de envelope-sonoro, e encontra, assim, uma dimensão que é muito própria ao cinema em seus efeitos produzidos por esse tipo de locução em primeira pessoa. Cito Michel Chion:

*O que poderia ser mais natural em um filme do que uma pessoa morta continuar a falar como voz sem corpo, flutuando na superfície da tela? No cinema, em particular, a voz desfruta desta proximidade com a alma, a sombra, o duplo — estas representações imateriais, destacáveis do corpo, que sobrevivem à sua morte e às vezes chegam a abandoná-lo ainda em vida. Quando não é a voz dos mortos, a narrativa em voz *over* é com frequência de alguém quase morto, de uma pessoa que completou sua vida e está apenas esperando a morte (CHION, 1999, p. 47).*

Adiante, específico melhor como se pode ligar a figura de André e sua voz *over* com um sentimento singular que não está distante das observações de Chion. Por ora, vale lembrar o quanto o senso de proximidade dessa voz em nossa escuta se faz da tonalidade conseguida — emoção e discrição —, capaz de criar um fundo sereno que dialoga com as outras “vozes” que ora estão em sintonia com ela, ora se fazem mais dramáticas, tal como acontece com a música. Se o final do livro faz a referência ao grito visceral da mãe como depósito da tradição milenar na reação à catástrofe, o filme, embora não traga a figura da mãe ao centro naquele momento da verdade, distribui a presença da “voz” materna ao longo do processo, em particular no feitiço reconciliado da dicção do narrador e no senso de recolhimento ou exaltação trazido pela música. Esta tem presença marcante na definição do significado de cada passagem tal como seria filtrada pelo polo sensível da tradição. Por essa razão, há situações em que há um nítido contraste entre o fundo sonoro e o que vemos de intensidade e de arrebatamento, indignação, no jovem André, cuja agitação não raro se acompanha de uma frase musical melancólica. O canto da tradição na linhagem materna ora é sensação de pertinência com uma confortante dimensão de abrigo, ora é expressão de dor, uma aflição atenta ao que há de ameaça, e não ao que haveria de aventura ou de promessa no gesto de revolta. Exaltação musical? Somente nas evocações da infância luminosa e na saudação ao momento em que se define a decisão de André pelo retorno: a imagem dos dois irmãos no trem (em si, nada radiosa) ganha vida e senso épico pela música. Não por acaso, a locução do narrador *over* silencia nessa sequência, tal como em outros momentos de euforia ou tristeza, pois sua tônica é a separação face ao tempo do drama e das reviravoltas, valendo mais em sua dicção o senso de uma “assimilação filosófica” do acontecido.

No filme, conflito e reconciliação correspondem, portanto, aos dois timbres (Selton Melo e Luiz Fernando), correlatos às duas velocidades de André, sempre articuladas aos outros influxos de imagem e som, valendo como caixa de ressonância, mas não como única voz, pois temos um efeito geral de contaminação próprio ao estilo indireto livre que abriga aqui todos os modos: o discurso da lei e o do afeto; o discurso da revolta, confuso e limitado, embora convicto de sua verdade; o discurso de uma vontade de poder, mais efetivo nas proclamações do jovem André onanista; enfim, o discurso da



narração reconciliada. Em toda essa orquestração, permanece um traço fundamental: o concerto das vozes se tece em família, sem um ponto de vista externo.

A religião de André

André recebe a visita do irmão que começa a longa conversa trazendo o relato queixoso das dores da família: o desespero discreto da mãe; o silêncio obcecado de Ana; enfim, a perda de luz que a casa partilha com este André que virou um enigma para eles, ao partir sem explicações, num momento em que seus motivos eram um segredo dividido apenas com Ana. O diálogo sobre o sentido de seu exílio dá ensejo ao retrospecto. O tom de André diante do irmão é de desafio, pontuado de ataques à ordem familiar; no entanto, o impulso de trazer a verdade tem seu lado de confissão, necessidade de desvelar, sem cálculos ou subterfúgios, fazer da escuta de Pedro o momento de um ajuste de contas com a sua própria história — que, uma vez chegada a termo, sela a decisão pelo retorno à casa, que se abre para incertos desfechos.

A cena na pensão é uma longa sessão expiatória em que Pedro se divide entre a palavra da lei (frequente) e os lances de afeto (raros), no que se revela mais um episódio do jogo familiar assentado na ambivalência das palavras e dos gestos, a criar um campo de forças em que o tocar o outro expressa demandas contraditórias, uma ambiguidade constitutiva que a lei do pai não pode admitir, mas que está lá como conteúdo de experiência que pode se tornar trágico quando vivido na forma do excesso, compondo assim o que uma expressão do narrador do livro enuncia como a “geometria barroca do destino” (barroca porque impressa na constelação de gestos e afetos contraditórios).

A resistência inicial de André à demanda fraterna ganha, de início, a forma de uma ostentação orgulhosa de sua verdade como “ovelha negra” da família e de uma diatribe contra a autoridade do pai; no entanto, sua fala não exclui a admissão de culpa e a colocação do polo materno como origem do problema. Quando nega que a ameaça à unidade da família tenha se instalado com sua saída, ele afirma que a desunião havia começado muito antes, com o afeto da mãe, com os seus excessos, matriz de uma sensualidade exagerada

que minava a lei do pai. É fundamental essa admissão, pois, já na conversa da pensão, André atribui a sua desdita a uma trama do mundo em que os dois polos — o do afeto e o da lei — se põem como corresponsáveis. Tal visão — posta à tona nas provocações do rebelde atormentado — se fará diagnóstico sereno na voz do André narrador perto do final do romance, quando ele descreve a dualidade trágica dos dois ramos da família expressa no modo como se dispõem à mesa: à esquerda do pai, a ala dos que se perdem no mimo da mãe, o afeto a “corromper” os filhos; à direita, a obediência e a continuidade da lei. À esquerda do pai, a linhagem da mãe, composta por ela própria, por André, Ana e Lula, “trazia o estigma de uma cicatriz”, “um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto”; à direita, os filhos afinados à lei se apresentavam como um “desenvolvimento espontâneo do tronco”.

No filme, há uma alteração na ordem das seqüências, pois tal cena e tal sentença estão montadas logo após a imagem do título *Lavoura arcaica* em fundo branco, ou seja, bem perto do segmento de abertura que comentei. Ao que parece, também nesse caso o cineasta preferiu orientar o espectador, fazendo desde logo presente o plano-emblema em que o espaço da sala de jantar e o comentário do narrador expõem a ordem familiar. Em contraste com o pai sentado na cabeceira da mesa, a mãe é já parte daqueles sob tutela, sentada num dos bancos laterais, ao lado de André e dos outros, para compor a imagem simétrica que, em verdade, é a imagem da oposição que desestabiliza o poder instituído. Com a antecipação dessa imagem, ele pode trabalhar a força simbólica do espaço e dessa disposição das figuras no ritual do pão diário, projetando seus efeitos ao longo do filme, marcando a evolução das coisas na família pelo que se mostra da mesa sendo desfeita, ou da sala vazia, de modo a compor visualmente o elo de união entre o que se passa nesse espaço e o que se associa, numa das muitas formulações, à proibição do incesto: “On ne s'accouple pas avec ceux qui mangent dans le même bol et la même assiette”.

A conexão entre o leito e a figura materna — no encantamento da infância — é o outro polo desse jogo de símbolos em que cama e mesa sinalizam valores, assim como certos deslocamentos, notadamente na atividade sexual de André sempre ao rés do chão, seja na casa velha em que deflora Ana, seja nas cenas dele sozinho na mata, ou mesmo no quarto de pensão onde se masturba deitado no

assoalho e, como sempre, de pés nus.

Desenham-se, na conversa com o irmão e nos *flashbacks*, as duas fases do confronto. No plano mais imediato, temos um protagonista que, apesar dos impulsos de transgressão, está débil e às vezes hesitante diante de Pedro, em nada à altura da fase anterior, quando parecia soberano na proclamação de sua condição livre, quando o instituir uma nova lei era o grande projeto, uma lei que incluísse a posse de Ana.⁴ Lá, prevalecia a sua fé na potência do indivíduo que, desafiando o “está escrito” da tradição, afirmava a sua autonomia de maneira hiperbólica: “Eu quero ser o profeta de minha própria história”.

Essa foi a sentença de autocriação que ele pronunciou quando imerso no que, ao longo do filme, se põe como a vegetação exuberante da fazenda, esse espaço do culto a si mesmo que, passo a passo, selou o isolamento de André na comunhão com a natureza e na consagração do enlace com o mundo animal. Era o prazer cotidiano de esconder-se na mata e esfregar-se na terra, cobrir-se de folhas, umedecer a pele nos musgos e na água barrenta, salpicá-la de insetos e de tudo o que constituía os paramentos da sua religião do “ser natural”. Religião cujo princípio de “gratificação já” deu ensejo ao momento maior — o da cópula com Ana, a deusa que veio completar a sua liturgia. Ana foi a “presa” que, no plano da nova lei, se faria o princípio do mundo; esse de que o corpo de André podia dispor com sua sensualidade polimorfa, que incluía a palavra profetizada — o texto —, pois a onipotência do pensamento alcançava aí o momento pleno em que era sexualização do pensamento. O jovem André faz lembrar a formulação de André Green: o narcisismo compõe uma religião, mais do que uma estética. Dimensão que o texto e o filme transfiguraram em estilo (GREEN, 1988, p. 46 e 58).

Na evocação de seus rituais do passado, o esforço de André na pensão é colocar Pedro em confronto com a verdade do corpo e suas demandas, convencê-lo da inconsistência do sermão do pai contra o qual, mais do que desfilas argumentos, ele se põe, ele próprio e sua ação, como argumento, calçado na sua autoimagem como paria, figura condenada pela verdade que teve coragem de encarar. Há nele um cultivo da exclusão, que é uma espécie de revanche face ao jogo de esconde-esconde que sempre o cercou. Como diz ao irmão, somente ele testemunhou os humores da família, cada grito do corpo, cada inquietude impressa no conteúdo do cesto de

4. Uso aqui o termo “instituir uma lei”, ou seja, a própria lei, a partir de sugestão de Glacy Queirós de Roure (PUC-Goiás). Em debate por ocasião de uma palestra minha no Festival Internacional de Cinema Ambiental, na cidade de Goiás, Glacy Queiroz observou haver, no caso, uma neutralização da lei do pai pela obstrução materna, o que impediria tal lei de alcançar efetividade; desse vazio, se faria o impulso legislador de André.

roupa suja, e só ele sorveu o vinho necessário ao culto do obsceno e mergulhou fundo nos prazeres do bordel. Nele, as moças lhe deram presentes — a liga, a pulseira, a renda manchada —, nos quais se depositou uma história de impurezas que ele, no entanto, coleciona e faz questão de mostrar a Pedro.

Há, nas provocações de André, esse pendor para a exibição de peças, para a fala incisiva que pode chegar à insolência ou se reduzir a uma queixa; de qualquer modo, sempre teatral na sua ênfase, traço que o filme faz questão de ressaltar, na performance do ator e na luz expressionista da pensão (o mesmo acontecerá na cena da capela, em seu monólogo diante de Ana). André faz crescente a presença do vinho, a despeito da reprimenda de Pedro, a que ele responde, a certa altura, com um gesto enfático de exaltação do excesso, gesto que encontrará eco na forma como Ana erguerá o braço para derramar o líquido no próprio corpo na sua dança provocativa ao final.

Será de Ana o teatro mais consequente, como expressão do “demônio no corpo”, mas já aqui, na conversa da pensão, há o momento exaltado em que André proclama: “Sou epilético”. E imagina a família a gritar: “Tem o demônio no corpo” — numa sequência em que o coro de mulheres de preto, numa procissão doméstica de caráter expiatório, traduz em imagem a imprecisão de André, num cenário em que pipocam as imagens dos rituais de defesa diante do possuído. Nesse momento, retorna aquela convulsão própria à cena da masturbação; ouvimos o barulho do trem, mais breve, no conjunto das associações que reiteram a condenação a ele dirigida; ele, o portador da peste, não no sentido literal da doença física, mas no de uma entidade psíquica “em estreita relação com o que chamamos de fatalidade” (a expressão é de Artaud, 1999).

A peste é a figura da crise radical que André assume como atitude heróica frente ao destino. No entanto, a força do delírio depende da crença, e essa alquimia foi abalada desde a rejeição de Ana, o que limita o vigor de sua performance. Seu pequeno teatro da crueldade se volta para a exibição do recalçado, disposto a fascinar, liberar disposições inconscientes, numa cerimônia em que toda a ação visa tocar o nervo de sua audiência, reduzida a Pedro como representante da família. Porém ele já está longe do que sua a religião da natureza prometia. Em vez da alquimia do gesto, do adensamento da figura do maldito, é a sua crescente entrega e a sua decisão de retorno que prevalecem. Retorno em que haverá o momento de uma ambígua



acareação com a lei do pai, o anúncio de uma radiosa manhã que, em verdade, consumará o desastre, uma tragédia na qual ele já terá saído do centro, porque o sujeito da ação, a imantação do teatro, a figura-
-peste será Ana, que — sem palavras, na linguagem do corpo — virá a consumir um teatro mais vigoroso, apto a abrir os abscessos da família.

Na provocação de André dirigida a Pedro já se insinua uma fissura de que as relíquias do bordel trazem o sinal, pois condensam o que uma sequência do filme encena como uma zona de sombra do desejo vivido na “longa adolescência”. A relação angustiada com o mundo fora da casa, confirmada em tudo no seu caminho, chega a seu termo final no espaço lúgubre da pensão. Por que esse zelo com as peças de tal coleção? Cuidados de um memorialista? Expressão de sua visada religiosa da sexualidade, que requer seus paramentos? Que endereço teriam os paramentos como parte dessa parca bagagem de um André que não acumulou riquezas, não viveu prodigalidades, não abraçou o mundo como aventura, nem mesmo esse mundo sinalizado pelas relíquias?

Não tarda, e sua vontade de agressão faz tais objetos de cena encontrarem um sentido. Com sarcasmo, sugere ao irmão que leve os adereços e os entregue às irmãs, para que aprendam as virtudes da sensualidade e do fetiche, abandonem o recato e a modéstia. A provocação vale como uma premonição, pois antecipa o final, faz da coleção o instrumento maior de um jogo contraditório, assumido aqui no plano da fantasia envenenada, mas confirmado lá pela ação espetacular de Ana, que vem dançar à vista de todos, portando o conteúdo da caixa que André insistiu em levar consigo. Ela mistura o que a lei quer separar, veste a família com os signos do bordel, condensa no corpo regado a vinho e no brilho das jóias baratas, ou seja, nos *objetos de cena*, a referida geometria do destino. Estaria aí um traço barroco da inflexão trágica do gesto de Ana, se aceitarmos a observação de Walter Benjamin (1984) quanto à importância dos objetos de cena no que ele examina como “drama barroco” (para distinguir da tragédia clássica).

Versões da crise: a loquacidade do melodrama e o silêncio da tragédia

No livro, há um breve capítulo em que o narrador se refere à sentença repetida do avô: “Está escrito” (cujo valor é sugestivo na ordem

geral das coisas). No filme, tal fala ocorre num plano que evoca a figura do avô a observar o relógio no corredor da casa, plano inserido no fluxo de uma montagem que faz a sentença repercutir sobre a imagem de Ana e André, infantes, seguida de associações que nos fazem saltar aos dois irmãos já adultos, em plena chuva, a cruzar seus olhares investidos de desejo. A ordem profética (do avô) se projeta sobre a dupla, numa articulação precisa em sua sugestão de fatalidade, sem paralelo no livro.

Posto em cena o desejo, a revelação do instante feliz do incesto só se dá no último terço de *Lavoura arcaica*, depois de longa preparação, como se fosse necessário o compasso de uma liturgia para relatar a experiência que “estava escrita” e se teceu pelos ardis do tempo, como que para confirmar um paradigma da experiência humana (isolada, a família ganha o sentido de uma alegoria, microcosmo que almeja sentido universal).

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome.” São as palavras de André na pensão. Anunciado o momento, não tarda a vir o dia ensolarado em que seu olhar na casa abandonada, em ruínas, define os termos da entrega de Ana. A sequência se abre com a pesquisa de André na casa velha, sua forma de examinar texturas e olhar as frestas deixadas pelas tábuas em decomposição. Há um toque de voyeurismo que terá como horizonte final o corpo de Ana, que avança de forma gradual, sugerindo nesse espaço um senso de revelação, antes que o encontro se dê. André intui a feição especial do cenário, vê aí um tempo condensado e reflete sobre o instante da transposição (que marca a passagem sem retorno), enquanto brinca com a matéria que os anos depositaram nas paredes e no chão. O motivo das mãos crispadas se descontrai para significar o diálogo suave com a casa, um tirar a poeira com as unhas, fazer a marca, algo em sintonia ao que faz com os pés em suas fricções usuais. Num certo momento mais eufórico, chuta o terreno de modo a levantar a palha, tornar palpável o sol nesses flocos em suspensão que coroam um movimento armado pela música e pelo pensamento (voz *over*), nessa hora de promessas que contrasta com outros momentos em que a fluidez (da fumaça, por exemplo) será a imagem associada a uma reflexão mais sombria sobre a experiência.

Na sequência do encontro com Ana, temos a manifestação mais decisiva da passagem da luz à sombra, o contraste entre intensidades — a claridade do sol, o sombreado das velas — como um

motivo central no filme. Quando, na casa velha, André percebe a presença de Ana a cumprir os seus desígnios, a luz parece celebrar a beleza da união e sua legitimidade. Dono do cerimonial, André solta a voz e impregna a cena de sentidos, encena o pacto com Deus como que para ressuscitar a irmã inerte na palha e faz desse suposto sopro de vida nascido de suas palavras um motivo maior de euforia. O encontro com Ana é vivido na chave da posse, associado à cena do menino que aprisiona a pomba e proclama feliz: “É minha”. Na repetição do momento da infância, ele agradece o milagre. Vê o Tempo a legitimar a posse; sua paixão parece abençoada. O mundo vela por seus desejos — ele dorme. Quando acorda, porém, não demora a descobrir que o amor exige a vigília. Ana não está ao seu lado. Invertem-se os valores, e tudo é sombra quando ele a procura; só a encontra na capela, a rezar, arrependida. Eufórico, sem vê-la de verdade, ele expõe as bondosas promessas engendradas na felicidade, mas a constatação gradual do descompasso azeda tudo. A fala dele muda de tom. Explorando a vantagem da separação das vozes (de Selton Mello e Luiz Fernando), o filme confirma, na dicção e no gesto do ator, o estilo histérico do personagem no momento da onipotência ameaçada, quando o silêncio de Ana corta a sua felicidade. Chorosa, incapaz de falar, ela é a figura do trauma. Ele, em plena fúria, declara guerra ao mundo, roga suas pragas, assume o enfeitado. Passando do êxtase da união à agonia, resume a sua postura diante do mundo: “Eu não tenho culpa”, repete várias vezes. E lança a palavra de vingança: “Não tive meu contento, o mundo não terá a minha misericórdia”.

Esta sequência da capela é decisiva. A agitação, as contorções do corpo, a tonalidade da voz, as mãos por dentro da calça a alcançar o sexo (eco da cena de abertura) explicitam a absoluta ausência de mediação na demanda do jovem André. Autocentrado, ele assume o melodrama, o discurso da vítima exaltada. Quer tudo, não aceita recusas. Será cordato e conciliatório, se antes vier sua satisfação maior; do contrário, será rancoroso e vingativo. Como resolver essa equação sem a cumplicidade de Ana? Como permanecer no território da família com esse projeto de uma vida em segredo?

Diante do impasse, vai-se embora, ressentido com as duas alas da família (conforme a disposição à mesa). Fora de casa, porém, não tem projeto, pois aderiu ao princípio da autarquia familiar enunciado pelo pai. O que este sempre afirmou na esfera do dever, como

expressão de uma ética do trabalho, André desloca para a esfera do desejo: que tudo se resolva “em família”, como ele mesmo explica a Ana quando aposta tudo na união que ajusta o princípio da autarquia ao seu curioso pansexualismo. Ao incorporar o princípio da autarquia como um valor, ele molda a palavra do pai segundo o seu apetite; desloca o sentido da “lavoura” (a imagem do arado é inserida na sequência da união sexual dos irmãos). Para André, tal lavoura se desdobra na utopia endogâmica que ele descreve ao fazer o elogio da família que se basta, deslocando os termos da filosofia do tempo exposta pelo pai.

Essa forma peculiar de desvio da norma não consegue, entretanto, vingar. A ruptura, nos termos em que se faz, permanece sem horizonte, uma vez que a trama de *Lavoura arcaica* não supõe o incesto como instauração de uma outra ordem. A que André propõe se mostra frágil demais, um desafio acima daquele que a encarna. Não se trata aí do incesto como utopia política referida a um contexto social, afirmação do indivíduo contra tradições de classe.⁵ Ilhado, esse laboratório voltado para uma libido familiar autárquica se revela uma tragédia; será confirmação, em ato, de uma lógica da experiência em que prevalecem o preceito da tradição, a instauração da culpa, a precipitação do desastre.

A religião de André ignora o princípio de realidade do trabalho ou, pelo menos, quer rever os seus termos. O seu Tempo é o da “gratificação já”, como um direito natural. Não se trata de hedonismo ou do elogio a um estado de letargia ociosa, mas de uma inversão. Antes, a dádiva; depois, o suor. Ele recusa, portanto, um Tempo feito de renúncias e adiamentos, em que a virtude maior é a paciência na espera pela recompensa que o patriarca oferecerá em troca do bom proceder e da “aceitação do jogo”, como bem demonstra o teatro da contenção do apetite encenado pelo pai na parábola do faminto que André tanto odeia. É preciso reivindicar os direitos da impaciência.

Rebelde, transgressor, ele tropeça nessa disputa de território com o pai dentro da própria autarquia e não vê o mundo exterior senão como espaço de fuga, deriva, diante do qual se mostra inapetente, sem forças. O destino de André é o oposto do encontrado, por exemplo, pelo protagonista de *Pai, patrão* (dos Irmãos Taviani), que, na busca de identidade e recusa da ordem paterna, desloca tal busca para outras esferas, fazendo a passagem da família para a

5. Menciono a questão do incesto irmão-irmã como utopia política, não em abstrato, mas porque isso é posto em foco por Lydia Flem-Olender no ensaio “D’Oedipe à Figaro: une mise en scène de l’inceste”, incluído em Claudie Danziger (Org.), *Violence de familles: maladie d’amour* (Paris, Éditions Autrement – Collection Mutations, n.168, 1997). A autora faz referência a um imaginário burguês (século XVIII) em que a ruptura da ordem familiar ganhava essa dimensão política de afirmação do indivíduo numa nova sociedade.

sociedade e para a nação, compondo uma parábola de conquista de cidadania, platô de onde pode voltar para fazer a narração — misto de reflexão crítica e elegia — dos tempos da solidão na montanha. André-narrador não tem essa prerrogativa, pois fala como um sobrevivente sem outra referência que não a da própria família destruída. No seu caso, o movimento se fez em círculo, definindo um retorno à casa de mãos vazias, que se associa ao perfil da parábola bíblica. Lá, o filho pródigo reclama sua parte na herança em nome de um impulso de aventura no mundo exterior, visto como promessa. Aqui, André reclama sua parte do patrimônio familiar naquela forma que reforça a sua fixação na terra, não o abandono, pois o que quer esteve ali desde o começo: o corpo de Ana. A recusa da ordem paterna é projeto de liberdade a ser vivido na zona de sombra dessa mesma ordem, não fora dela ou esquecendo-se dela.

Se a aventura, na parábola bíblica, se mostra ilusória, transformando a prodigalidade em desastre e consagrando o abrigo familiar em oposição às atrações do mundo, aqui a catástrofe no retorno está assentada na instabilidade desse abrigo, a despeito da boa recepção do pai, pois logo será revelada a transgressão que deu ensejo à partida do filho. O que se engendra em casa se resolve em casa, ou se destrói em casa. O único influxo externo que afeta a fazenda é aquele condensado na mala de André, que colecionou as relíquias do bordel — que terão papel fundamental na explosão da crise. No mais, vale a experiência da autarquia, assumida aqui de forma mais radical do que em outras encenações da vida em família. Nesse sentido, o desastre se dá como expressão direta do embate entre individualização e tradição, lei e desejo, sem buscar assento em coordenadas históricas a que se referiria a experiência da família. Sim, há o fato da migração, que dá ressonância a essa dimensão de isolamento (a festa maior no bosque, comandada pelo pai, é homogênea em sua composição) e explicita a origem árabe-mediterrânea dos códigos de cultura vigentes na autarquia, mas estes últimos estão lá sem nenhum sinal de que a questão seja o seu desgaste produzido por algo de específico ao novo contexto. O tempo da crise é autorreferido, interno à dinâmica familiar, uma irrupção abrupta, não o resultado de uma evolução (ou decadência) gradual mensurável em termos do tempo social.⁶

Há casos em que, ressalvada a natureza sexual do drama, constrói-se um quadro histórico que permite a caracterização do colapso

6. Em termos de uma autofagia familiar, vale aqui a referência a *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, em que há a reiteração obsessiva do motivo do incesto e o tema do retorno dos filhos à casa como o momento em que se precipita a crise. A trama — lá, mais folhetinesca — destrói um núcleo familiar incapaz de administrar o que os próprios personagens proclamam como sua libido desenfreada, espécie de cio coletivo bem distinto da dinâmica e do tom mais elevado encontrados em *Lavoura arcaica*, em que é mais radical a implicação do isolamento no caminho que leva à ruptura trágica. Se há, portanto, esse elemento comum — a libido — como força impulsionadora do trágico, como acontece em muitos dramas do gênero, e também a sugestão de um desejo de autarquia num dos membros da família, há a enorme diferença de tratamento, de perspectiva e de estilo.

como decadência, incapacidade de reprodução dos valores da família a partir de suas tensões com um contexto de onde vêm os dados novos, que precipitam o fim de seu mundo já desgastado, onde tudo é fardo, neuroses obsessivas, não orgulho ou inspiração, na relação com o passado. Em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, assim se constrói a tragédia dos Menezes. Há um esgotamento assumido que se expressa numa morbidez disseminada e nas manias, não faltando o motivo central do incesto e seus correlatos rodriguianos: a rivalidade entre irmãos, a frustração e o ressentimento. Mas tudo aí se precipita pela chegada de uma figura externa, a jovem Nina, espécie de anjo exterminador que fascina todos na Casa. Em *Lavoura arcaica*, ao contrário, prevalece a teia sutil dos processos “em família”. Não é preciso a mulher trazida do Rio de Janeiro para romper de vez a ordem da fazenda; a força motora vem da própria imantação presente nesse mundo em pleno vigor (“quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe”). É tal imantação que provoca o retorno do filho que em nenhum momento vivera sua travessia “para além das divisas do pai”, como promessa.

No retorno de André, a recepção do pai, as súplicas da mãe e o enigma de Ana agem sobre um filho rebelde que chega debilitado, pois não recolheu forças nem argumentos em sua viagem. Não surpreende que seja incapaz de sustentar a postura afirmativa até o fim no seu confronto com o pai. Há coragem, resistência, mas o impulso de um “não” mais incisivo se dilui no longo torneio de palavras que repõe o impasse e o coloca em registro de baixa potência, preparando a inércia que vai obscurecer sua percepção da tragédia quando Ana assumir o gesto radical. Após transgressão e exílio voluntário, ele retorna para um enfrentamento em que não consegue fazer prevalecer o seu ponto de vista, pois o saber tácito da tradição ganha mais força (não propriamente mais razão) num debate em que ele se enfraquece porque sua argumentação é sensível aos dois lados de cada questão e porque, sobre os contendores, se depositam o olhar aflito e, por vezes, o sussurro da mãe. Considerado o exclusivo andamento do simpósio, André não ultrapassa o limite da ordem, embora a questione, e o pai, para uso próprio, interpreta o que é complexidade vinda da natureza das coisas — o amor sufoca, a palavra não tem o sentido que aparenta, a ordem contém em si a desordem — como confusão vinda da psicologia e da falta de hom-

bridade do filho. O que termina por manter o impasse, que ganha a aparência de um acordo possível, ensejando as homenagens ao retornado que talvez confirmassem o que o próprio André vislumbrou como ocasião de júbilo, não fora o gesto de Ana a explodir as tensões acumuladas.

André chamou a si a tragédia ao encarnar a unidade dos opostos (o princípio da autarquia e o desejo sem limite); no entanto, quando se deflagra a ira do pai, essa ira o encontra em plena apatia, numa morte simbólica que diz sim ao que seu princípio de soberania individual negava. Há aí a transformação de um princípio em seu contrário — dialética do trágico, sem dúvida. Mas no instante crítico ele já não é o herói na ação, reduzido à posição de um observador entorpecido. Na manhã da festa de seu retorno, Ana será a protagonista.

O André narrador afirma não ter visto com clareza o instante da violência, pois voltara à antiga posição de *voyeur* fora do círculo, como quem, no fundo, não retornou para o confronto e para a verdade, mas para a ilusão da volta a um passado irrecuperável. O sonho do paraíso perdido revela-se o pior dos sonhos, e o mais sinistro. A contradição de André entrega a irmã ao ressentimento do irmão; ele que, na primeira cena da festa familiar, havíamos observado a dançar com ela, e que agora, ferido pela imagem da irmã e sua feição dionisíaca, vem destilar a verdade dos irmãos no ouvido do pai.⁷

O sacrifício de Ana precipita o que a hesitação de um André dividido deixara para as circunstâncias. Cortando qualquer anelo de retorno à vida familiar de outrora, ela se dá em espetáculo como figura da transgressão quando André a quer em segredo, a partilhar uma anomalia clandestina aninhada na ordem do pai.⁸

Inserida na economia simbólica do trágico, tal como a desenha *Lavoura arcaica*, a catarse de Ana transfigura o ciúme, a vingança, a solidão e o desespero. E é dessa mescla de sentimentos que ela colhe a energia que se converte na cólera do pai. Negando o que fora sua divisa maior — o perdão e a paciência —, a lei vive nesse instante sua verdade maior: a violência. Dela, é Ana o alvo, e não André, que se enterra em silêncio depois de olhar o rosto decomposto do pai, que, perdido, compõe a feição patética do mundo de clareza que pensava encarnar. Ao receber o golpe, a filha confirma sua determinação curtida no silêncio, por longo tempo, em franco contraste com a loquacidade melodramática do irmão. O momento

7. Não está explícito no livro o que o irmão disse ao pai na hora decisiva, embora não seja difícil para André nos legar a sua inferência. O filme opta por explicitar, repondo na tela a imagem do incesto, os planos de André e Ana deitados na palha, o beijo.

8. É interessante que Lula, o caçula, tenha o encontro, em seu próprio leito, com o irmão retornado. Nessa cena, em que a penumbra sugere o erotismo do toque e dos pés descalços de André, Lula deixa claro seu desejo de ser mais efetivo na ruptura com a família. Mais afirmativo no interesse pelo mundo, Lula critica o retorno de André como um fracasso e anuncia seu projeto de um abandono mais consequente do território familiar.

decisivo, portanto, é o da *dissonância sem palavras*. A dança — antes linguagem da comunhão familiar quando conduzida nos limites da graça e do recato — muda agora de sinal para tornar-se a afirmação total da libido, que, ela sabe, compõe o escândalo irremediável. Ressoa em sua performance a sugestão de Artaud (1999): Eros é uma crueldade, pois que vida em sua feição impositiva, a assumir as consequências.

A pulsão de morte de Narciso, a planta

Havia na abertura do filme, no quarto de pensão, a atmosfera sombria. No primeiro *flashback*, houve o recuo à infância, aquele tempo ensolarado do esgueirar-se na mata e cobrir-se de folhas, ouvindo o chamado da mãe e das irmãs sob aquela luz que o olhar de André para o céu anunciava como promessa. Em seu último lance, o filme introduz uma cena de repetição ausente no livro. Retoma o corpo deitado e faz retornar o plano da copa das árvores. Este último ganha, no retrospecto, o sentido do nascimento e a dificuldade de aceitá-lo. Prevaecem, no desenlace, a prostração de André e sua nostalgia uterina, o entregar-se ao leite natural.

Depois da tempestade, ele se isola no bosque, como muitas vezes no passado, e retoma o motivo da venda nos olhos, que lembra o gesto da mãe nos bons tempos. Enraizado, tal como uma planta, não abandona o território, e o cobrir-se de folhas torna-se agora um fechar as portas do mundo. A submersão — sendo dele o ponto de vista — se desdobra na tela preta, derradeiro torneio da imagem. O filme sela aqui, nesse torneio regressivo do gesto de André, o seu discurso sobre a ambivalência da luz — promessa, quando “na medida”, ou ameaça, quando em excesso —, instituído pela voz do pai, dentro da pauta de valores em torno da qual o filho teceu sua revolta. O travo terminou por dar lugar à dicção do ressentimento, e ela se fez nítida no tom da fala de Selton Melo em certos confrontos, projetando uma afetação de menino mimado sobre o seu grito de liberdade, o que reduziu a força do seu impulso de autonomia. Descartado o salto para o mundo, resta a fixação no solo materno.

Quando a família é o Todo, não há desmame.⁹ Morre, portanto, André como expressão contraditória do princípio da autarquia. Pela palavra, sobrevive André como voz sem corpo a nos conduzir em

9. Vale citar uma observação de Jacques Lacan sobre a questão: “Todo o regresso, seja ele parcial, a estas seguranças [familiares] pode fazer iniciar no psiquismo ruínas sem proporção com o benefício prático deste regresso. Todo o acabamento da personalidade exige este novo desmame. Hegel formula que o indivíduo que não luta para ser reconhecido fora do grupo familiar não chega jamais à personalidade antes da morte... No que diz respeito à dignidade pessoal, não é senão no plano das entidades nominais que a família promove o indivíduo e não o pode fazer senão à hora da sepultura”. Ver Jacques Lacan, *A família* (Lisboa, Assírio & Alvim Cooperativa Editora e Livreira, 1987), p. 33-34.



seu movimento por sobre as imagens. Narrador enlutado, ele reconhece a astúcia da trama em que a culpa é repartida entre todos, o polo masculino e o feminino, incapazes de se ajustar na proporção que daria ensejo à reprodução da boa ordem. Ambos foram radicais, cada um a seu modo, na afirmação de seus princípios. Posto que a mediação se tornou impossível, coube a André inventar a sua própria lei, fatal porque se fez um recuo em abismo ao próprio seio da família. Resta agora, a ele, ou a seu duplo, no tom de uma elegia, insinuar o mote da tradição: estava escrito. No último torneio, ele cede a palavra ao pai, como se o movimento do réquiem familiar, trazendo uma compreensão superior das razões de cada um, implicasse nesse auscultar de novo a ordem do Tempo — que cabe a Raul Cortez, pela última vez, enunciar, com a tela escura. No estratagemas do filme, tal repetição crepuscular, embora traga a aura de um saber contemplativo, universal, seguro de si, é barroca em sua natureza, exibindo a ambivalência dessa mania sentenciosa do pai, que, ao opor uma regularidade natural das coisas ao desequilíbrio trágico, deixa entrever, no terno conselho da experiência, a palavra empenhada do poder.

Referências

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHION, M. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- GREEN, A. *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.
- KOZLOFF, S. *Invisible storytellers: voice over narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.





Gêneses do gênero *road movie*¹

*Samuel Paiva*²

1. Artigo apresentado no Grupo de Pesquisa em Cinema, do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em setembro de 2010.

2. Professor adjunto do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. E-mail: sampaiva@uol.com.br



Resumo

Este trabalho tem interesse em problematizar prováveis gêneses do *road movie*, considerando aspectos históricos relacionados às origens tanto dos gêneros cinematográficos, de uma maneira mais abrangente, quanto do filme de estrada, mais especificamente. Nesse sentido, apresenta uma reflexão resultante da comparação de textos produzidos por diversos autores, pesquisadores e diretores de cinema, que têm investido sobre o *road movie* em suas produções, destacando-se, entre outras, realizações do Brasil.

Palavras-chave

história, gênero cinematográfico, *road movie*

Abstract

This work is interested in questioning probable genesis of the road movie genre, considering historical aspects related to the origins of film genres, in a broader sense, as much as to the road movies specifically. In this sense, it is a reflection that results from the comparison of texts by various authors, researchers and filmmakers, who have invested in the road movie in their productions, especially, among others, achievements from Brazil.

Key-words

history, genre, road movie

Início do percurso

Quando nasceram os filmes de estrada? Em Homero, no desejo de Ulysses retornar à casa? Nos primeiros documentários de cineastas-viajantes como Robert Flaherty? Na influência dos fotógrafos humanistas que, como Cartier-Bresson, cruzaram fronteiras para entender como viviam os outros, aqueles que não faziam parte de sua própria cultura? (SALLES, 2005).

E responde Walter Salles às indagações que ele mesmo se coloca: “Provavelmente, em todas essas origens”. Porque os filmes de estrada estão relacionados a dimensões intrínsecas do ser humano, como o nomadismo, a capacidade de locomoção e o interesse nela por razões ou necessidades distintas. É instigante o fato de tal afirmação sobre o *road movie* nos fazer pensar nesse gênero como sendo bastante antigo, existindo muito antes do cinematógrafo e de veículos automotores, como trens e carros, remetendo-se à Antiguidade Clássica, às viagens de Ulysses ou Odisseu, na *Odisseia*, de Homero (2006). Inclusive porque a própria noção de gênero, como algo que diz respeito à classificação das obras artísticas, de fato vem da Antiguidade Clássica: “A classificação de obras literárias segundo gêneros tem a sua raiz na *República* de Platão”, afirma Anatol Rosenfeld (1997, p. 15). Sócrates já mencionava três tipos de obra poética: as que são inteiramente imitação (tragédia e comédia, por exemplo), as que são simples relatos do poeta (o que viria a se constituir como o gênero lírico), as que unem ambas as coisas, imitação e relatos (como é o



caso das epopeias). A noção da arte como imitação será reforçada na *Poética*, de Aristóteles (2000). Seu empenho em classificar, categorizar, esmiuçar as partes constituintes da tragédia, tratando de compreendê-la em termos de uma espécie de *fórmula* repetível, segundo regras bem definidas para sua concepção e execução cênica, leva-nos a pensar no gênero como uma repetição com diferença, o que afinal continua valendo até os dias de hoje. Entretanto, se já nos estudos literários a teoria dos três gêneros — épico, lírico, dramático — não constituía um sistema puro, sem contágios, tampouco no cinema isso viria a ocorrer. Notemos, a propósito, que a teoria do cinema obtém dos estudos literários muito de sua fundamentação sobre os gêneros. Eis um exemplo emblemático dessas conexões: no campo da literatura, Anatol Rosenfeld fala no “significado substantivo do gênero”:

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção — mais de perto associada à estrutura dos gêneros — poderia ser chamada de “substantiva”. Para distinguir essa acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática” (1997, p. 17).

No campo do cinema, ocorre algo muito próximo. Prova disso pode ser a proposição de Rick Altman (2000), muito parecida com a de Rosenfeld, sobre os gêneros “substantivos” e “adjetivos” no âmbito cinematográfico. Pensando nos musicais hollywoodianos dos anos 1920 e 1930, mais precisamente na transição do cinema silencioso para o sonoro, Altman afirma que, naquele momento, o termo musical era compreendido mais como um adjetivo de substantivos já então consolidados, como a comédia. Daí, foi possível surgir uma noção como a de *comédia musical*, um substantivo seguido de um adjetivo. A consolidação do musical como substantivo só iria ocorrer posteriormente. De fato, há vários postulados propostos por Altman — inclusive relacionados a essas dimensões adjetivas e substantivas — que se aplicam a diferentes gêneros cinematográficos, compreendidos em uma ampla perspectiva. Até porque, como afirma esse teórico e historiador, os gêneros não têm identidades e fronteiras estáveis. São frequentemente híbridos, trans-históricos,

não seguem evoluções predizíveis, ainda que sua natureza repetitiva muitas vezes possa nos levar a pensar dessa maneira. Os gêneros propõem recorrentemente intertextualidades. Funcionam com uma lógica simbólica simples, capaz de abranger diferentes sujeitos em contextos distintos. Podem ter funções rituais ou ideológicas, envolvendo-se com as sociedades, as culturas e seus valores. Tudo isso funciona como premissa para quem pretende conhecer os gêneros cinematográficos — inclusive o *road movie*. Ou seja, quando Walter Salles (2005) diz que “nem todos os filmes de estrada são iguais”, está na verdade reiterando uma certa compreensão, considerada no âmbito dos estudos de gênero no cinema, de que não é possível defini-lo de maneira precisa. Há portanto pontos de imprecisão, seja quanto à origem, seja quanto a uma definição do que pode ser considerado um *road movie*. Isso, contudo, não deve nos impedir de tentar cercar esse gênero, pretendendo em alguma medida conhecer a sua história.

Os filmes de viagem

O início da história do cinema, se considerado como o advento do cinematógrafo, está fortemente marcado tanto pelas máquinas que passam a colocar as imagens em movimento como pelas máquinas que são capazes de transportar os seres humanos. Como diz Walter Moser (2008, p. 7), “a invenção do automóvel como veículo de locomoção individual e privado com motor à combustão e do cinema como nova mídia capaz de representar o movimento se situa por volta do fim do século XIX”.³ As invenções do cinema e do automóvel, como afirma Moser, causam um profundo impacto no imaginário coletivo, no que concerne a uma nova concepção do tempo e do espaço, como novos paradigmas da modernidade — no caso, de uma “modernidade sólida”, nos termos de Zygmunt Bauman (2001). Na modernidade sólida, o espaço predomina sobre o tempo (diferentemente do que ocorre na “modernidade líquida”, em que o tempo se sobrepõe ao espaço, graças às tecnologias informáticas e afins).

A modernidade sólida tem interesse na conquista do espaço, vinculando-se inclusive a toda uma concepção colonialista de apropriação do lugar do outro. É nessa perspectiva que se construíram vários Estados-nações. Seguindo tal linha de raciocínio, são em boa

3. Tradução do autor, como ocorrerá com outros textos de origem estrangeira.



parte previsíveis as razões que farão vários estudos sobre o *road movie* apontarem o *western* como seu precursor, uma vez que esse gênero está fortemente associado à apropriação do espaço, no caso, nos Estados Unidos, onde “a conquista do Oeste” é um ícone do poder da dominação da cultura *wasp* sobre as demais — por exemplo, sobre a cultura indígena. Antes, porém, de considerar essa questão, convém refletirmos um pouco mais sobre a associação entre meios de transporte e cinema ou, como propõe Moser, sobre uma concepção de modernidade associada ao deslocamento, seja pela “locomotão” (*locomotion*), relacionada ao deslocamento físico propriamente, que pode se dar por meios de transporte — como automóvel, trem, barco, avião —, seja pela “midiamotão” (*médiamotion*):

A midiamotão é uma forma de mobilidade que as mídias nos oferecem, mas que, num certo sentido, substitui ou redobra o deslocamento físico, oferecendo aos seres humanos uma experiência quase paradoxal: o contato a distância. A midiamotão permite o mover-se, o encontrar-se em outro lugar, mas sem o deslocamento físico (MOSER, 2008, p. 9).

A midiamotão na transição entre os séculos XIX e XX, obviamente, era bem distinta da que se verifica na transição do século XX para o XXI. No primeiro momento, a fotografia e o cinema eram as mídias por meio das quais as populações, sobretudo dos centros urbanos, podiam satisfazer sua curiosidade em relação a lugares distantes e *exóticos* do planeta. Em tal contexto, um dos primeiros gêneros do cinema a ganhar força é justamente o filme de viagem ou o *travelogue*. Em sua tese sobre “filmes de viagem [*travelogues*] e a atração do exótico (1890-1920)”, Jennifer Peterson (1998) reconhece o cinema do período em questão como uma mídia entre outras — o *vaudeville*, os espetáculos de lanterna mágica, as feiras mundiais, por exemplo — e destaca a relevância da não ficção para a compreensão da produção e da recepção cinematográfica no período. No âmbito da não ficção, como ela diz, vários podiam ser os temas, os assuntos tratados, entretanto:

de todos os diversos tópicos tratados pelo cinema de não ficção, imagens de viagem e terras estrangeiras eram de longe as mais numerosas. Muitas das primeiras imagens em movimento até então jamais projetadas podem ser consideradas como filmes de viagem (p. 2).

A propósito, filmes dos irmãos Lumière são exemplos citados. E, de fato, pensando na conexão entre cinema, viagem e meios de transporte, é relevante lembrar aquela que é tida como a primeira sessão de cinema, com a exibição da *A chegada do trem à estação de Ciotat* (1895), justamente dos irmãos Lumière.

Como Tom Gunning (1995) diz, referindo-se a esse momento do cinema dos primeiros tempos, a viagem se tornou um meio de apropriação do mundo pelas imagens. Na verdade, Gunning, assim como Jennifer Peterson, refere-se a toda uma variedade de mídias que, mesmo antes do cinematógrafo, já trabalhavam com a simulação de viagens em dispositivos diversos. Se contudo esses autores, Peterson e Gunning, estão voltados à pesquisa sobre a não ficção, Charles Musser (1990) vai se interessar sobre a maneira como *travelogues* e filmes afins influenciarão a produção ficcional. Musser destaca, por exemplo, trabalhos de Edwin S. Porter, realizados no intervalo de 1903-1904, procurando observar como algumas de suas ficções têm origem em registros documentais anteriores, que incluíam também cenas de viagem.

De fato, há toda uma produção ficcional, inclusive desses primórdios do cinema, relacionada à ideia de viagem. *Viagem à lua* (1902), de Georges Méliès, um filme de ficção científica, de viagem ao espaço, pode ser lembrado como um exemplo emblemático. A história dos terrestres que, em uma nave espacial, chegam à Lua, de onde retornam depois de serem perseguidos por ETs, é um marco da conexão locomoção-máquina-cinema, tão explorada até os dias de hoje.

Portanto, dado esse quadro até então esboçado, cabe aqui um ponto de inflexão. A viagem, se pode ser considerada como um dado precursor do que hoje convencionamos chamar de *road movie*, está relacionada historicamente tanto ao campo do documentário como ao da ficção, podendo, em alguns casos, reunir ambos. Não é o caso, neste momento, de seguirmos com uma reflexão aprofundada acerca do que constitui um documentário ou uma ficção. Mas, apenas como baliza ao enfrentamento do problema, convém lembrar Roger Odin (1984), quando ele menciona o campo da ficção (com seus vários gêneros: melodrama, policial, terror etc.) e o campo do documentário (também com os seus vários gêneros: biográfico, científico, etnográfico etc.). Ou seja, os dois campos — ficção e documentário — têm os seus próprios gêneros. E em se tratando de filmes de estrada, vale notar, a imbricação dos dois campos poderá ser



recorrente, o que pode ser confirmado por depoimentos de cineastas como Walter Salles ou por filmes como *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, que, tendo se iniciado como um projeto de documentário, acabou resultando em uma ficção (questão à qual retornaremos mais adiante).

Westerns, gangsters, filmes noir

Apesar das possibilidades de hibridações inerentes aos gêneros, de seus momentos mais ou menos adjetivos ou substantivos, para os pesquisadores do assunto, sempre haverá a necessidade de definir o seu objeto. Tendo isso em vista, cabe lembrar Timothy Corrigan, quando ele propõe o seguinte: “*road movies* são, por definição, filmes sobre carros, caminhões, motocicletas ou algum outro descendente motorizado do trem do século XIX” (*apud* COHAN & HARK, 1997, p. 3). Os trens são inclusive um dos meios através do qual podemos encontrar vínculos do *road movie* com o *western*. Stephanie Watson (1999) discute a questão partindo do pressuposto de que o *western* é o “progenitor” do filme de estrada e de outros gêneros tidos como de origem norte-americana. Isso porque histórias que podem ser consideradas propriamente com características de *western* surgem, como confirma a autora, no início do século XIX e seguem daí por diante acompanhando a história dos Estados Unidos. Progressivamente, as narrativas do *western* passam a se relacionar de forma mais evidente com o caminho de migração para o Oeste, com suas oportunidades de ganhos vinculados a ouro e prata, gado etc. Nesse caminho, ferrovias são construídas, inclusive com investimento do Estado, instituição responsável pela promoção da ordem civilizatória. Em tal contexto, tem relevância considerável a questão da lei. Watson, a propósito, observa que muitos *westerns* exploram a tensão entre, por um lado, um *outsider* que se desloca e que é capaz de impor uma ordem moral própria, mas sem obedecer à autoridade federal e, por outro lado, a comunidade embrionária aliada à civilização (1999, p. 23). Eis aqui outro ponto instigante para pensarmos em termos dos vínculos dos *road movies* com os *westerns*: suas narrativas de busca e protagonistas que se deslocam com a tensão de estar dentro ou fora da lei.

Mas os protagonistas do *western*, mesmo quando são fora da lei, acabam quase sempre reiterando o estabelecimento da suposta civilização, com sua apropriação do território e o estabelecimento da família e da comunidade à sua volta. Já nos *road movies*, a busca que provoca o deslocamento vincula-se a uma necessidade de liberação, seja do espaço familiar, seja do espaço do trabalho regular capaz de promover o bem-estar do indivíduo em sociedade, segundo a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais. O *road movie* inscreve-se no âmbito de representação da modernidade, com suas tecnologias, porém, explicitando crises e contradições. Eis aí uma das prováveis razões para que um pesquisador como David Laderman (2002) entenda o gênero em questão a partir do que ele observa como sendo uma dialética envolvendo valores conservadores e desejos de rebelião, o que faz com que o *road movie* consiga pôr em xeque os mitos associados ao indivíduo e à sociedade norte-americana.

Mas não só o *western* poderia ser analisado no âmbito dos precursores do *road movie*. Alguns dos pesquisadores do assunto, embora em geral tenham Hollywood como paradigma essencial da história do gênero cujas gêneses aqui problematizamos, reconhecem a possibilidade de relacioná-lo, por exemplo, ao filme *noir* ou a outros gêneros que possam ser associados à angústia existencial da Grande Depressão ou da Segunda Guerra Mundial. Títulos como *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, John Ford, 1940), *Curva do destino* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945) e *Amarga esperança* (*They live by night*, Nicholas Ray, 1949) poderiam ser lembrados, nesse sentido, como exemplos. Steve Cohan e Ina Rae Hark (1997, p. 6-7) apontam que alguns desses precursores, mesmo quando lidando em alguma medida com a ideia de revolta, por vezes acabam reforçando os valores da cultura dominante, como é o caso de *Aconteceu naquela noite* (*It happened one night*, Frank Capra, 1934), filme no qual a milionária Ellie Andrews (interpretada por Claudette Colbert) foge do casamento programado por seu pai e se encontra na estrada com o jornalista Peter Warne (Clarke Gable), por quem ela vai se apaixonar e com quem, ao final, se casa, com a benção paterna. Ou seja, nesse caso, a estrada não tem dimensão de perigo ou ameaça. Pelo contrário, apresenta uma perspectiva conciliadora. Cohan e Hark, de fato, afirmam:

romance e restabelecimento do consenso democrático dominam a estrada em filmes de Hollywood dos anos 1930 e 1940, como Love on



the run [W.S van Dyke, 1936], *Fugitive lovers* [Richard Boleslawski, 1934], *Sullivan's travels* [Preston Sturges, 1941], *Saboteur* [*Sabotador*, Alfred Hitchcock, 1942] e *Without reservations* [Mervyn LeRoy, 1946], assim como ocorre na comédia de Frank Capra (1997, p. 6).

Essas considerações nos fazem recordar novamente Rick Altman (2000) quando ele, questionando a origem dos gêneros, observa que, em seu início, um gênero parece incorporar de forma aparentemente fortuita distintos gêneros desvinculados entre si. Notemos a propósito que, por exemplo, *Aconteceu naquela noite* é muitas vezes considerado como uma comédia. Ou seja, com esses filmes precursores do *road movie*, estamos provavelmente no âmbito da dimensão “adjetiva” do gênero, segundo os critérios já apresentados anteriormente, de Anatol Rosenfeld e do próprio Altman.

Quando começaria então o caráter substantivo do *road movie*? No contexto norte-americano, parece haver um consenso: com o surgimento de *On the road*, o romance de Jack Kerouac (lançado em 1957). O livro é um ponto de inflexão, ao assumir um caráter mais contestador da cultura dominante. E, nesse sentido, passa a se constituir como uma referência de rebelião, logo levada ao cinema e incorporada em personagens como aqueles interpretados por James Dean, entre tantos outros *rebeldes* que têm sua performance contestadora associada ao automóvel. O caráter substantivo do *road movie* passa a se confirmar nesse momento, deixando para trás a conciliação característica de filmes como *Aconteceu naquela noite*, entre outros que poderiam ser considerados como característicos da fase adjetiva do gênero. Em lugar da conformidade com o *status quo*, surgem, na fase substantiva, contestadores como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), considerados frequentemente, no contexto norte-americano, marcos inaugurais do gênero em questão. Contudo, convém aqui não perdermos de vista os argumentos de David Laderman e sua dialética da conformação e da rebelião. A propósito, também Steve Cohan e Ina Rae Hark, quando discutem *On the road*, o romance de Kerouac, observam como o personagem Sal Paradise está integrado num certo *establishment*, já que sua fuga é só um intervalo da vida familiar e universitária, para a qual ele vai retornar ao final de um ciclo de viagens, em contraposição ao que ocorre com Dean Moriarty, esse sim um sujeito sem vínculos, a não ser com a própria estrada. Feita

a ressalva, entretanto, é bastante forte a evidência de um caráter contestador da ordem dominante em *road movies* desse momento (substantivo) em diante.

Filme de estrada no Brasil

Uma possibilidade metodológica para conhecer as origens de algum gênero pode ser a verificação do que está dado no campo da historiografia sobre o assunto. Tendo isso em vista, é fato que nos Estados Unidos encontramos um considerável grupo de pesquisadores dedicados a compreender os gêneros — o *road movie*, entre outros — como questão relacionada ora aos textos fílmicos, ora ao público, ora à indústria cinematográfica, ora a todos esses fatores simultaneamente, observados muitas vezes com o visionamento de conjuntos de filmes. Uma das causas para isso talvez esteja relacionada ao fato de que no contexto norte-americano o parâmetro da indústria é tão presente que obriga, de uma certa maneira, a atenção para seus aspectos de produção em grandes escalas.

Em contrapartida, em países como o Brasil, onde a indústria cinematográfica ainda não chegou a existir de fato, apesar de tentativas como as da Cinédia, Vera Cruz, Maristela, Multifilmes, entre outras empresas de intenções industriais, como a mais recente Globo Filmes, o parâmetro industrial — e, conseqüentemente, os gêneros dele decorrentes, compreendidos em uma chave mais popular — não chega ainda a se constituir como objeto de estudo de maior interesse. De fato, o estudo de gênero, quando existente, no caso do Brasil, parece ter se orientado mais pelo parâmetro da “política dos autores”, que, como se sabe, não deixa de considerar a dimensão genérica de autores como Hitchcock ou Nicholas Ray, entre tantos outros diretores hollywoodianos que vão interessar aos críticos da *Cahiers du Cinéma* e aos realizadores da Nouvelle Vague, propositores da política dos autores. Não por acaso, aliás, os filmes dessa geração têm o gênero como dado, ainda que em um registro paródico, como é o caso das produções de Jean-Luc Godard, realizador de um *road movie*: *Weekend* (1967).

De fato, no Brasil, o paradigma *autor* tem orientado alguns (poucos) estudos que podem ser lembrados como referência para a compreensão do *road movie* no país. Um desses estudos é o livro



Caminhos de Kiarostami, de Jean-Claude Bernardet (2004). A uma certa altura dos argumentos, Bernardet faz o “elogio do carro” (p. 39) nos filmes de Kiarostami, estabelecendo conexões com o neorealismo italiano e Rossellini, especialmente. E segue discutindo a poética do deslocamento; o diálogo íntimo que o interior do carro permite aos passageiros, que conversam sem se olhar, como se estivessem numa sessão de psicanálise; a ampliação do espaço pelos recursos de campo e contracampo e pelas relações nem sempre sincrônicas da imagem com o som; as indeterminações entre a ficção e o documentário etc. De fato, esse livro está interessado sobretudo na obra do realizador iraniano Abbas Kiarostami, em suas recorrências ou matrizes autorais, discutindo aspectos temáticos e formais relacionados às estruturas dos seus filmes, suas vinculações com o carro, as trajetórias, o espaço etc., mas também estabelece a todo instante cotejos com o trabalho de outros realizadores e seus filmes (também autorais): Kiko Goifman, Michael Snow, Hollis Frampton, Jorge Furtado, Suzana Amaral, Sandra Kogut, Marguerite Duras, Michael Klier, Eduardo Coutinho etc. Um dos grandes méritos do livro é justamente a proposta dessa intertextualidade, ou hipertextualidade, como propõe Bernardet. O viés industrial do gênero é desconsiderado, até porque na verdade esse não é um ponto interessante a respeito de Kiarostami e dos demais realizadores cotejados com ele. Mesmo assim, a análise se interessa por agrupamentos de filmes e diretores, de nações diferentes, de contextos diversos, mas percebidos *em relação*. Tal perspectiva transcultural é coerente com o que o próprio Bernardet (1995) propõe em outro texto de sua autoria — *Historiografia clássica do cinema brasileiro* —, no qual defende, ao discutir gêneros do cinema silencioso, que eles sejam percebidos em suas dimensões internacionais. Já em seu blog, mais recentemente, ele traz uma ampla entrevista com Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, diretores do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A uma certa altura da entrevista, falando sobre a gênese do filme, que começou com uma pesquisa para um documentário sobre feiras do Nordeste, na chave das “culturas híbridas” (CANCLINI, 1998), Marcelo Gomes afirma: “A coisa primordial é que queríamos viajar pelo sertão”, pois “era um lugar que conhecíamos de memórias, conversas de família, é um lugar mítico pra nós cineastas. É o nosso *western*” (*apud* BERNARDET, 2010). Depois, o próprio Gomes esclarece que, no transcorrer das filmagens, os dois

diretores, ele próprio e Karim, foram desconstruindo os clichês que tinham na cabeça em termos de uma idealização do sertão. Algo parecido com isso também ocorre em *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *road movie* emblemático, em termos da produção cinematográfica contemporânea no Brasil, também em pauta nas entrevistas de Jean-Claude com os referidos cineastas.

Outra referência é o livro lançado pelo jornalista Marcos Strecker (2010), que também deve ser mencionado como um dos marcos da incipiente historiografia do *road movie* no Brasil. O título — *Na estrada, o cinema de Walter Salles* — já situa inequivocamente tanto o interesse do autor no gênero em questão quanto o recorte autoral, centrado em um realizador renomado no âmbito do cinema brasileiro e internacional. A uma certa altura, Strecker afirma que a obra de Walter Salles é “uma reafirmação refinada da visão do nosso melhor crítico”, no caso, Paulo Emílio Salles Gomes, quando este diz que “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (apud STRECKER, 2010, p. 22-23). A lembrança é bem pertinente, embora as noções de “ocupante” e “ocupado” na concepção de Paulo Emílio devam ser ajustadas para a compreensão de um cineasta como Walter Salles, que inclusive passa a trabalhar no terreno do “ocupante”. Entre outros, estamos nos referindo ao projeto que o diretor brasileiro atualmente desenvolve sobre *On the road*, o livro de Kerouac cujos direitos de adaptação para o cinema foram adquiridos por Francis Ford Coppola em 1979. Pensando no desafio de Walter Salles, Strecker apresenta uma série de considerações sobre a gênese do projeto literário de Kerouac: situa a influência de escritores como Walt Whitman, Thomas Wolfe, Henry Thoreau, Arthur Rimbaud, Herman Melville, Joseph Conrad e Albert Camus; faz as conexões de Kerouac com a geração *beat* — Neal Cassady, Allen Ginsberg e William Burroughs, entre outros —; e fala sobre a formação de um estilo orientado pelo fluxo de consciência, pela escrita automática e pela referência ao *jazz*. Em suma, *On the road* é observado em várias perspectivas, consideradas inclusive no âmbito da história dos Estados Unidos em sua formação como nação, até o momento de intensificação da Guerra Fria, da escalada do macarthismo e também da gestação dos movimentos pelos direitos civis. A uma certa altura, depois de afirmar que “cinquenta anos separam o romance de Kerouac da versão



cinematográfica de Walter”, pergunta Strecker: “Qual a relação da sociedade atual com aquela que gerou *On the road*?” (2010, p. 52). E como nos faz perceber o jornalista, para tal pergunta, é difícil encontrar uma resposta direta. Talvez por isso, aliás, algumas tentativas de adaptação de *On the road* para o cinema não tenham se concretizado, apesar de estarem vinculadas a realizadores notáveis, como Gus Van Sant, o próprio Coppola e Joel Schumacher. Walter Salles, contudo, está atento às dificuldades, tanto que resolveu realizar um documentário — *Searching for On the road* (2010) —, como estágio preparatório da adaptação do romance de Kerouac para o cinema.

Sem dúvida, é instigante o fato de tal projeto hoje estar nas mãos de um cineasta brasileiro que tem sido um dos que mais se destacam, no Brasil e no mundo, no campo da produção de filmes de estrada, alguns com ampla repercussão internacional, como é o caso de *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998) e *Diários de motocicleta* (2004). Além disso, também é sintomático que, tal como ocorre com Bernardet e seu livro sobre Kiarostami, o texto de Marcos Strecker estabeleça, a todo momento, cotejos entre Walter Salles e outros fotógrafos ou cineastas, como o próprio Kiarostami e também Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Coppola, Orson Welles, Walker Evans, Robert Frank, Nicholas Ray, D. A. Pennebaker, Dennis Hopper, Robert Redford e Daniela Thomas (parceira de Walter Salles em vários projetos), entre muitos outros diretores, produtores, atores, músicos etc. Mas é certamente Wim Wenders a figura de maior destaque nesses cotejos, como comprova o quinto capítulo do livro, intitulado “Walter Salles, Wim Wenders e *road movies* – Uma conversa e uma aula” (2010, p. 232-255). É quando “mestre e pupilo” (p. 233), Wenders e Salles, respectivamente, num intervalo de um curso ministrado por ambos no Festival de Cinema de Salônica, na Grécia, em novembro de 2006, conversam, mediados por Strecker, sobre suas experiências cinematográficas, especialmente, é claro, sobre os filmes de estrada, com destaque para a relação com os Estados Unidos nos projetos de ambos.

Em suma, para Walter Salles, como afirma Strecker, os filmes de estrada relacionam-se com crises de identidade de personagens que, por sua vez, expressam a crise das próprias culturas nacionais. Além disso, têm a ver com imprevisibilidade, com improvisação, com acompanhamento dos personagens no confronto com a rea-

lidade (como num documentário), com a verdade da observação, com roteiros que permitem o fugir da rota e ir além, o superar a conformidade com a experimentação, com a apreensão do outro. Em tais perspectivas, são mencionados filmes como *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), *Passageiro, profissão repórter* (Michelangelo Antonioni, 1975), *Alice nas cidades* (Wim Wenders, 1974), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, Orlando Senna, 1976) e *Dez* (Abbas Kiarostami, 2002).

Pesquisas sobre filme de estrada no Brasil

Além desses dois livros — *Caminhos de Kiarostami*, de Bernardet, e *Na estrada, o cinema de Walter Salles*, de Marcos Strecker —, que são publicações marcantes em termos de uma reflexão sobre os filmes de estrada para um público mais abrangente no Brasil, existem também neste país alguns trabalhos acadêmicos (RODRIGUES, 2007; BRANDÃO, 2009; SILVA, 2009), resultantes de projetos de pesquisa, os quais denotam um interesse crescente pelo assunto. Esses estudos, estando mais ou menos pautados pelo paradigma da política dos autores ou do gênero em outra perspectiva além da autoral, também sinalizam um horizonte promissor para a compreensão do filme de estrada como um meio relevante ao questionamento de aspectos relacionados a nacionalidade, economia, sexualidade, classe e etnia — áreas frequentemente observadas em uma perspectiva transcultural ou intercultural.

De fato, no Brasil, ainda existe um universo bastante amplo a ser pesquisado sobre a história do *road movie*. Para isso, é necessário um levantamento dos filmes, seguido das respectivas análises, de modo a propiciar a percepção, de uma forma mais geral, de um conjunto filmográfico constituinte do *corpus* dos filmes de estrada nacionais. Levadas em consideração as várias possibilidades de gêneses do gênero, como percebemos até aqui, a tarefa não é fácil e pressupõe a observação de filmes desde o cinema dos primeiros tempos. Nesse sentido, aliás, o período silencioso do cinema brasileiro é rico em possibilidades, ainda que sejam poucos os filmes preservados. Em tal perspectiva, os filmes de Major Reis em que ele acompanha as expedições da Comissão Rondon ao Norte e ao Noroeste do Brasil podem ser lembrados como um bom exemplo. E, além dos *natu-*



rais (como então eram conhecidos os documentários), há também a possibilidade de reconhecimento de *posados* (como então eram conhecidos os filmes de ficção). É o caso dos vários filmes que, sendo inspirados no *western* ou no policial norte-americano, constituem protofilmes de estrada brasileiros (do Ciclo do Recife, por exemplo, é possível a lembrança de *Jurando vingar*, dirigido por Ary Severo, 1925). E há também casos de filmes híbridos, entre ficção e documentário, como *Novos horizontes* (Leopoldis-Film, 1934), um longa-metragem gaúcho, produzido por ocasião da Exposição de São Leopoldo, em 1934, em homenagem à colonização alemã em São Leopoldo e em Novo Hamburgo. Nesse filme, a viagem de um casal (no registro ficcional) vai orientando o enredo, eminentemente associado aos registros documentais da pujança econômica do local e aos supostos responsáveis por ela: políticos, militares, comerciantes, fazendeiros, religiosos etc.

Por fim, é provável que a produção do período silencioso constitua o momento adjetivo do *road movie* brasileiro, que avança daí por diante rumo ao cinema sonoro, chegando à fase substantiva — eis uma hipótese — na década de 1960, com filmes como *Os cafejests* (Ruy Guerra, 1962); *Piranhas do asfalto* (Neville d'Almeida, 1970); *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972); *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974); *Caçada sangrenta* (Ozualdo Candeias, 1974); *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, Orlando Senna, 1974); *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977); *A dama do loteação* (Neville d'Almeida, 1978); *Ninfas diabólicas* (John Doo, 1978); *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979); *A estrada da vida, Milionário e José Rico* (Nelson Pereira dos Santos, 1980); e *A opção ou as rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1981). São filmes que, embora sejam produzidos no período da ditadura militar, apresentam dimensões diversas de contestação e contracultura, evidenciadas em discursos cinematográficos de oposição à modernização conservadora do milagre econômico brasileiro. São filmes cujos realizadores estão em boa parte vinculados ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal, com interesse em explorar deslocamentos que se dão em locações externas (diferentemente do que ocorre com o cinema de estúdio das gerações anteriores), em estabelecer tensões entre os limites da ficção e do documentário, em discutir a sexualidade como um aspecto que se reitera enquanto questionamento dos conflitos entre sujeitos masculinos e femininos

e suas conexões com os veículos automotores. Em suma, em termos de filmes de estrada brasileiros, o percurso para a confirmação de tal hipótese ainda é longo, mas o início está dado.

Referências

- ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (Os Pensadores, v. 4).
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERNARDET, J.-C. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Entrevista Marcelo Gomes e Karim Ainouz*. 6 maio 2010. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html>. Acesso em: 14 jul. 2011.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995 (Coleção E, 2).
- BRANDÃO, A. S. *Lands in transit: imag(in)ing (im)mobility in contemporary Latin American cinema*. Tese (doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.



- COHAN, S.; HARK, I. R. *The road movie book*. London, New York: Routledge, 1997.
- CORRIGAN, T. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- GUNNING, T. "The whole world within reach: travel images without borders". In: COSANDEY, R.; ALBERA, Fr. (Ed.). *Cinéma sans frontières 1896-1918: images across borders*. Lausanne; Québec: Payot/Nuit Blanche, 1995.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- KEROUAC, J. *On the road – pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- LADERMAN, D. *Driving visions: exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MOSER, W. "Presentation. Le road movie: um genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion". In: *Le road movie interculturel. Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of Film Studies*, v. 18, n. 2-3, printemps/spring, 2008.
- MUSSER, C. "The travel genre in 1903-1904 – moving towards fictional narrative". In ELSAESSER, T. *Early cinema: space, frame, narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- ODIN, R. "Film documentaire, lecture documentarissante". In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinémas et réalités*. Université de Saint-Etienne, 1984.
- PAIVA, S. "A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada". *Revista Rumores*, edição 6, v.1, setembro-dezembro 2009.
- _____. "Um road movie na rota do sertão-mar". In: MACHADO JR.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C. (Org.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007.
- PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

- PETERSON, J. *World pictures: travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920*. Chicago: Department of English, University of Chicago, 16 nov. 1998.
- RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, J. M. O. *Cinema, televisão, publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RODRIGUES, A. K. *A viagem no cinema brasileiro: panorama dos road movies dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil*. Dissertação (mestrado). Campinas: Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SALLES, W. “Cinema, aspirinas e urubus une forma e geografia”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 nov. 2005. Ilustrada, p. E6.
- SILVA, D. T. *As Viagens de Salles, Solanas e Sarquís: identidade em travessias*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- STRECKER, M. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WATSON, S. “The western”. In: SARGEANT, J; WATSON, S. (Ed.). *Lost highways – an illustrated history of road movies*. London: Creation Books, 1999.





Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910

Alice Dubina Trusz¹

1. Doutora em história e pós-doutoranda pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: alicetrusz@hotmail.com



Resumo

Este artigo apresenta uma pesquisa histórica sobre as atividades e as produções de Emílio Guimarães em Porto Alegre, em 1911 e 1912, como cinegrafista do cinejornal *Recreio Ideal-Jornal*, financiado pelo cinema homônimo, e repórter fotográfico da revista ilustrada *Kodak*. O objetivo é contribuir para uma maior compreensão dos processos e das práticas de produção visual e, em particular, cinematográficas, na década de 1910, evidenciando algumas das relações que interligaram a imprensa, a fotografia e o cinema no Brasil da República Velha.

Palavras-chave

história do cinema brasileiro, cinejornal, exibição cinematográfica

Abstract

This paper presents a historical research on the activities and productions of Emílio Guimarães in Porto Alegre, in 1911 and 1912, as a cameraman for newsreel *Recreio Ideal-Jornal*, funded by the eponymous movie theater, and photojournalist of the illustrated magazine *Kodak*. The goal is to contribute to a better understanding of the processes and practices of visual production and, in particular, film production, in the 1910s, showing some of the relations that connected press, photography and filmmaking in Old Republic in Brazil.

Key-words

history of Brazilian cinema, newsreel, cinematographic exhibition

Porto Alegre conheceu, na década de 1910, um processo de multiplicação das imagens mecânicas sobre si própria, seus habitantes e seu cotidiano. Em julho de 1912, foi produzido o primeiro cinejornal local, o *Recreio Ideal-Jornal*, pela empresa proprietária do cinema homônimo. Em setembro, os progressos da indústria gráfica local permitiram lançar no mercado a revista ilustrada de variedades *Kodak*.² Ela foi a mais duradoura e a mais qualificada experiência de publicação com larga veiculação de fotografias até então empreendida em Porto Alegre³, tendo sido também pioneira na produção e na veiculação de imagens fotográficas impressas do público dos cinemas locais, das quais fez uso informativo e promocional. Emílio Guimarães protagonizou tais iniciativas, sendo o responsável pela realização do *Recreio Ideal-Jornal* durante o segundo semestre de 1912 e pela reportagem fotográfica e pela direção artística da *Kodak* entre outubro de 1912 e abril de 1914. No entanto, o seu nome aparece apenas de forma marginal nas escassas pesquisas existentes sobre a história do cinema no Brasil, tendo inclusive a sua autoria omitida no caso do cinejornal — ela foi atribuída a Eduardo Hirtz, que o teria realizado porque seria proprietário do cinema que o financiou (PFEIL, 1995, p. 20).

Neste texto, darei início a um processo de investigação, esclarecimento e fundamentação documental das atividades e das produções de Emílio Guimarães em Porto Alegre, das quais há evidências para o período entre 1911 e 1915. A restrição ao estudo dos dois primeiros anos de sua experiência no meio local justifica-se pelo

2. A *Kodak* foi lançada em Porto Alegre em 28 de setembro de 1912.

Foi editada por Lourival Cunha, que dividiu a empresa com Emílio Guimarães entre outubro de 1913 e abril de 1914. Era publicada semanalmente e manteve uma periodicidade regular até dezembro de 1914, quando deixou de circular. A *Kodak* voltou a ser impressa no final de julho de 1917, sendo extinta em 1920.

3. Antecedeu a *Kodak* a revista *O Smart*, do mesmo gênero da *Fon-Fon* carioca. O semanário, lançado em 13 de maio de 1911, veiculava fotografias e caricaturas, além de conteúdo literário. Há notas na imprensa da época que confirmam sua circulação até meados de setembro de 1911, ao menos.



interesse em esclarecer a qualidade do envolvimento de Emílio na produção do *Recreio Ideal-Jornal*. O objetivo é contribuir para uma revisão crítica da história e da historiografia do cinema brasileiro, problematizando os processos de construção de memórias e mitos e suas práticas de seleção e omissão, legitimação e esquecimento. Trata-se de restituir a Emílio Guimarães a autoria das imagens que produziu, mesmo que desaparecidas, e reintegrá-lo oficialmente à história do cinema brasileiro, na categoria de cinegrafista titular.

Embora as 21 edições produzidas do *Recreio Ideal-Jornal* não tenham sido preservadas, o fato é que o cinejornal foi efetivamente realizado e exibido, marcando o seu lugar no tempo e no espaço, motivando pensamentos e práticas. Aqueles filmes foram produtos históricos que ofereceram representações de mundo, propondo uma leitura particular da realidade. Eles resultaram de um esforço, consciente ou não, de uma sociedade em deixar para a posteridade uma imagem de si (LE GOFF, 1984, p. 104). Embora tenham desaparecido, por razões voluntárias ou não, vale lembrar que tiveram uma materialidade, tendo sido objeto de diferentes usos e funções ao longo de sua trajetória social (CHARTIER, 1991). Como produtos culturais, estiveram inscritos em processos de produção, distribuição e exibição, mediando relações e sendo atribuídos de sentidos. Daí a importância do exame das condições e dos processos que, muito concretamente, sustentaram essas operações (MENEZES, 2003).

Com a presente investigação histórica, pretende-se contribuir para uma maior compreensão acerca dos processos e das práticas de produção visual e, em particular, cinematográficas, da década de 1910. A proposta é identificar as múltiplas e simultâneas facetas da atuação profissional de Emílio Guimarães no período, evidenciando algumas das relações que interligaram diferentes setores da produção cultural no Brasil da República Velha, sobretudo o jornalístico, o fotográfico e o cinematográfico. Como se sabe, era traço peculiar da época que literatos, jornalistas e ilustradores fossem também médicos, advogados e militares, da mesma forma que muitos cinegrafistas exercitaram antes da produção de filmes (ou simultaneamente a ela) a fotografia amadora e a reportagem fotográfica.

A finalidade é obter uma visão mais aproximada da complexidade dos modos de produção cinematográfica da época e da inscrição do cinema na dinâmica social mais ampla. Tal perspectiva de análise também permitirá aprofundar os conhecimentos sobre a produ-

ção dos “naturais”, os filmes não ficcionais, em particular, pensando o seu papel na afirmação do mercado exibidor. Afinal, boa parte da produção cinematográfica brasileira dos anos de 1910 foi financiada por exibidores para consumo próprio, visando o incremento de seus programas e a qualificação de seus serviços.

O estudo também foca a problematização de certas interpretações sobre os modos de fazer cinema da época e os seus produtos, particularmente os filmes documentais “de encomenda” — geralmente limitadas, pois fundadas na desconsideração da historicidade dos fenômenos. Pensa-se que seria mais promissor para a compreensão do cinema então produzido se aspectos como a escassez de recursos, a ausência de divisão de trabalho, a acumulação de funções e a multiplicidade de identidades deixassem de ser negados ou avaliados como deficitários, passando a ser percebidos em sua potencialidade criativa.

A apresentação das informações pesquisadas será conduzida de modo a evidenciar a construção da história e da memória da atuação de Emílio Guimarães em Porto Alegre pelos seus contemporâneos, ressaltando a importância das remissões ao passado e da evocação da experiência vivida como forma de valorização do presente, dos empreendimentos que envolveriam Emílio, da relação com ele estabelecida ou a estabelecer. Pretende-se demonstrar como esse esforço de reconhecimento e legitimação da sua presença e atividades no meio local ultrapassou a figura particular e os predicados pessoais de Emílio, e também as experiências cotidianas e os limites locais do seu contexto de atuação, estendendo-se aos laços que estavam sendo estabelecidos e incrementados, por sua mediação, entre Porto Alegre, Rio de Janeiro, os países latinos e a Europa. A preocupação fundamental do estudo é compreender a qualidade das relações dos porto-alegrenses com as imagens no período, assinalando a importância de Emílio Guimarães no estreitamento dessa relação e na dinamização da vida cultural local.

4. O nome completo de Emílio foi identificado a partir do registro de sua sociedade com Lourival Cunha para a edição da revista *Kodak*, efetivado na Junta Comercial do Rio Grande do Sul em 11 de agosto de 1913 e notificado pela imprensa. *O Diário*, 13 ago. 1913, p. 11, quarta-feira (seção “Comércio e Finanças - Junta Comercial”).

5. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 maio 1911, terça-feira, p. 2 (“Passageiros”). Obs.: Considerando-se que neste artigo só foram empregados jornais porto-alegrenses, essa informação será omitida nas referências seguintes.

Primeiras notícias

As primeiras referências à presença de Emílio Soares Guimarães⁴ em Porto Alegre apareceram em 21 de maio de 1911, quando ele e a esposa desembarcaram no porto da cidade.⁵ Nos dias seguin-



tes, Emílio visitou as redações dos jornais *Correio do Povo* e *A Federação*, ao menos, que a seguir publicaram notas, dando conta dos seus propósitos. Segundo informaram, Emílio era um “conhecido artista cinematográfico”, que provinha “das Repúblicas do Prata [Argentina e Uruguai] e do Pacífico [Chile]”, onde havia estado “tirando objetos e cenas para exibir em cinematografia na Europa”, assim como em outros países americanos. Na capital gaúcha, seus planos eram “montar laboratório, a fim de preparar as fitas cinematográficas de paisagens e cenas rio-grandenses, das quais serão remetidas cópias às fábricas *Pathé Frères*, *Gaumont* e *Eclipse*, para serem depois espalhadas por toda parte”.⁶

Segundo a imprensa, essa era uma das formas mais eficientes de fazer a propaganda de um país. A percepção da importância do cinema como veículo de divulgação e promoção visual pelos contemporâneos explica porque as notas sobre as filmagens de outro cinegrafista, Guido Panella, no segundo semestre de 1911, eram veiculadas nos jornais porto-alegrenses sob o título “Propaganda do Rio Grande”.⁷ Panella passou três meses entre a capital e o interior do Estado sob contrato do Ministério da Agricultura, realizando filmes que pudessem comprovar o desenvolvimento econômico e social do país na Exposição de Turim, para onde se dizia que seriam enviados, da mesma forma que Emílio justificou que faria filmes para enviar às produtoras francesas.⁸

Não foram encontradas outras referências ao nome de Emílio durante os meses seguintes. Novas informações só apareceram em 3 de abril de 1912, quando começou a ser veiculado no jornal *O Diário* um anúncio da produtora fotocinematográfica aberta por Emílio, a “BRAZIL-CINEMA. Fábrica nacional de fitas cinematográficas”. Na descrição dos serviços da empresa, o anúncio acabava evidenciando parte do currículo e das habilidades de Emílio:

*Direção artística do hábil photo-cinematografista EMILIO GUIMARÃES, com prática adquirida nas principais fábricas européias. Encarrega-se de executar, com a máxima perfeição e nitidez, fitas animadas para cinematógrafos, como sejam assuntos festivos locais, dramáticos, cômicos, paisagens, reclames comerciais e dizeres para qualquer assunto. Especialista em instalações elétricas para cinemas e montagem de aparelhos para projeções fixas e animadas. (...) Venda de aparelhos e artigos para CINEMA.*⁹

6. *Correio do Povo*, 23 maio 1911, terça-feira, p. 4 (“Propaganda cinematográfica”); e *A Federação*, 24 maio 1911, quarta-feira (nota).

7. *O Diário*, 19 jul. 1911, quarta-feira, p. 4. Guido Panella chegou a Porto Alegre no início de julho e retornou ao Rio de Janeiro no início de outubro de 1911.

8. Sobre a relação entre Estado e cinema e sua apropriação como meio de construção de uma imagem do país diante da comunidade internacional no contexto dos anos de 1920 no Brasil, consultar Morettin, 2011.

9. *O Diário*, 3 abr. 1912, quarta-feira, p. 7 (anúncio).

10. O *Diário*, 10 maio 1912, sexta-feira, p. 1. A revista ilustrada *Fon-Fon* foi fundada em 1907 e publicada até 1958. A publicação dava grande ênfase à imagem, veiculando abundante material fotográfico e ilustrações de humor.

11. O certame esteve concentrado nos terrenos do antigo Prado Riograndense, no Menino Deus (a maior parte deles era pertencente ao Estado). Ali foram construídos os diferentes pavilhões que abrigaram os expositores, incluindo estruturas de ferro importadas da Inglaterra para o grande pavilhão central. O certame também contou com um restaurante e um cinematógrafo. O *Diário*, 19 abr. 1912, sexta-feira, p. 5; e *A Federação*, 19 abr. 1912.

12. O *Diário*, 20 abr. 1912, sáb., p. 4; e 23 abr. 1912, terça-feira, p. 4.

13. O *Diário*, 7 maio 1912, terça-feira, p. 4 (“Fitas cinematográficas”).

14. *Correio do Povo*, 7 jul. 1912, p. 1; 9 jul. 1912, p. 4 e 10; 10 jul. 1912, p. 2 e 4; e 11 jul. 1912, quinta-feira, p. 2.

15. O *Diário*, 12 maio 1912.

O anúncio, que foi veiculado, regularmente, até 22 de maio, permite observar duas atividades predominantes na experiência profissional de Emílio: como fotocinegrafista e como especialista na montagem de equipamentos de projeção, ou seja, uma experiência integral, do faz-tudo dos primeiros tempos do cinema, que dominava os conhecimentos técnicos sobre o funcionamento dos equipamentos de filmagem e projeção, podendo ter sido também projetorista, além de ter feito filmes. Quanto à propaganda formação nos estúdios europeus, não pôde ser ainda confirmada, mas sabe-se que outros cinegrafistas brasileiros, como Silvino Santos e Thomas Reis, estagiaram nos estúdios *Pathé Frères* e *Lumière*.

No dia 10 de maio, Emílio anuncia na imprensa que foi “encarregado da *reportagem* fotográfica” da II Exposição Estadual Agropecuária para o periódico carioca *Fon-Fon*.¹⁰ A Exposição foi realizada em Porto Alegre entre 11 e 20 de maio de 1912.¹¹ Diferentes veículos de imprensa, como a *Revista dos Municípios* (RS) e o jornal *O Paiz* (RJ), ofereceram à comissão organizadora propostas de cobertura do evento e confecção de publicações especiais temáticas ou matérias pontuais sobre o certame, fornecendo os seus respectivos orçamentos. A comissão também recebeu uma série de ofertas de empresas cinematográficas, infelizmente não identificadas, que se dispuseram a “tirarem *films* da exposição”.¹²

O forte poder de atração do evento também estimulou o estabelecimento na cidade de agências de distribuidoras sediadas no Rio de Janeiro, cujos representantes apresentaram-se como profissionais múltiplos, como Emílio, prontificando-se a produzir filmes “de estabelecimentos fabris, festas populares e outros quaisquer assuntos que se prestem para serem transportados à tela cinematográfica”.¹³ Não se sabe se eles fizeram e exibiram filmes. Contudo, deram publicidade à prática. Um filme intitulado “A 2ª *Exposição Estadual Agropecuária*, natural, em 1200m” foi realmente exibido em Porto Alegre, no cinema Smart-Salão, em 10 e 11 de julho.¹⁴ Outra notícia de filmagem vinculada à II Exposição está relacionada à figura de João Scamart, operador cinematográfico da Casa Mussos, do Rio, que acompanhou o ministro da Agricultura, Pedro Toledo, na sua viagem da capital federal a Porto Alegre, onde deveria presidir a cerimônia de inauguração do certame.¹⁵ Apesar dessa movimentação, e de Emílio continuar veiculando o anúncio da sua produtora, não há indícios de que tenha filmado o evento, mas apenas fotografado, na qualidade de correspondente regional da revista carioca.



Repórter fotográfico da *Fon-Fon*

Em junho de 1912, a *Fon-Fon* veiculou três fotografias sobre a II Exposição Agropecuária Estadual. Publicadas na seção temática visual “*Fon-Fon* no RGS”, as imagens registravam aspectos da inauguração do certame, retratando grupos de autoridades, políticos e imprensa. O interesse central foi o Ministro da Agricultura, Pedro de Toledo.¹⁶ As imagens foram legendadas, mas o autor não foi identificado. A atribuição de sua realização a Emílio Guimarães decorre do anúncio feito por ele na imprensa local em maio de 1912, de que as faria, das informações prestadas pela *Kodak* em outubro do mesmo ano, confirmando a publicação das fotografias na colega carioca, e da homenagem que a *Fon-Fon* fez a Emílio em julho, publicando o seu retrato, igualmente destacada pela *Kodak*.

Na verdade, a ausência de identificação da autoria das fotografias veiculadas pela *Fon-Fon* era de praxe. A revista possuía várias outras seções do gênero, estritamente visuais e destinadas à veiculação de fotografias, como a “*Fon-Fon* em Minas”, nas quais nunca era creditada a autoria das imagens. Naquele contexto, a ideia da autoria fotográfica estava particularmente associada aos profissionais retratistas, proprietários de estúdios e reconhecidos socialmente. Diferentemente, a categoria dos repórteres fotográficos ainda estava em formação.

Na sua edição n. 27, de 6 de julho de 1912, na mesma seção “*Fon-Fon* no RGS”, a revista veiculou outras quatro fotografias, registrando a enchente no arrabalde do Navegantes, em Porto Alegre. Mas, dessa vez, as imagens foram creditadas a Emílio Guimarães, o que foi uma exceção.¹⁷ Em seis outras edições posteriores da revista foram veiculadas fotografias registrando aspectos do interior do Estado e da capital gaúcha nas seções “*Fon-Fon* no RGS” e “*Fon-Fon* em Porto Alegre”. Embora nenhuma das imagens tenha tido o seu autor identificado, existe a possibilidade de Emílio tê-las produzido.

O vínculo profissional de Emílio com a revista carioca foi lembrado e destacado pela *Kodak* como aspecto importante do seu “passado artístico” no momento em que ele passou a integrar a sua equipe como repórter fotográfico, em outubro de 1912. Com a iniciativa, o semanário local procurava valorizar a sua própria aquisição, a qualificação da sua equipe pela incorporação do profissional.

16. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1912, ano 6, n. 23, p. 29. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1912/fonfon_1912.htm>. Acesso em: 14 nov. 2011.

17. As quatro fotografias tinham uma única legenda: “Diversos aspectos das últimas grandes enchentes que assolaram Porto Alegre, no lugar denominado *Navegantes* (Fotografias de Emilio Guimarães)”. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1912, ano 6, n. 27, p. 71. A imprensa local acompanhou atentamente a evolução das cheias que atingiram a cidade em maio de 1911, inundando sobretudo o 4º distrito, onde ficava o Navegantes. O *Diário*, 19 maio 1912, dom., p. 7; e 28 maio 1912, terça-feira, p. 4.

18. A informação foi fornecida pelo pesquisador do cinema brasileiro e conservador da Cinemateca do MAM-RJ Hermani Heffner. A coleção da *Revista da Semana*, pertencente ao acervo do Arquivo Nacional, do RJ, encontra-se atualmente interdita à consulta externa devido a obras de reforma naquela instituição. Infelizmente, ela ainda não foi digitalizada. A imagem está disponível on-line no seguinte link: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000100010&script=sci_arttext> Acesso em: 17 jan. 2012.

19. *Kodak*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, sábado, 5 out. 1912.

20. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1912, ano 6, n. 28, p. 53 (“Fon-Fon no RGS”). A imagem foi reproduzida por Vicente de Paula Araújo (1976, p. 400).

Mas as relações de Emílio com as revistas ilustradas eram ainda anteriores. Em 1908-9, um retrato seu ilustrou a capa de uma edição do periódico carioca *Revista da Semana*.¹⁸ Na fotografia, muito popular entre os estudiosos da história do cinema no Brasil, Emílio posa como operador cinematográfico da empresa Paschoal Segreto, cujo logotipo é destacado em primeiro plano. Em pé, entre câmeras cinematográficas e uma lanterna mágica, também dá destaque às iniciais do seu próprio nome, dispostas em grandes letras brancas logo abaixo da filmadora principal. Em julho de 1912, foi a *Fon-Fon* que publicou um retrato de Emílio Guimarães como cinegrafista, o que também foi destacado pela *Kodak*:

*Estimado por todos e possuindo, além disso, um invejável talento artístico ao serviço de um fino espírito de cavalheiro distinto, Emílio Guimarães tem obtido pronunciadas provas das simpatias e da alta consideração em que é tido dentro da sociedade da nossa terra. Ainda há pouco a Fon-Fon, escrupulosa e bem cuidada revista carioca, estampou o retrato de Guimarães, como sincera homenagem ao seu leal e digno colaborador.*¹⁹

Veiculada na seção “Fon-Fon no RGS”, a fotografia foi produzida em estúdio e mostra Emílio bem trajado, representado com distinção, diferente do operário da imagem publicada na *Revista da Semana*. Contudo, ele permanece posando como operador, ao lado de uma câmera cinematográfica, a demonstrar que sua ascensão e sua afirmação profissional se deram dentro do mesmo ramo, que a atividade da produção cinematográfica gozava de nova e melhor consideração social. Por outro lado, há que lembrar que fotografias também servem para construir e legitimar determinadas imagens das pessoas e profissões, que nem sempre condizem com a realidade. A legenda o identifica como “Emílio Guimarães, habilíssimo fotógrafo e operador cinematográfico, atualmente em Porto Alegre”.²⁰ Vale observar que a publicação da fotografia pela revista carioca ocorreu justamente no momento em que ele havia sido anunciado na imprensa porto-alegrense como o responsável pela produção do *Recreio Ideal-Jornal*, empreendimento lançado pelo cinema homônimo. Ambas as imagens confirmam as informações prestadas pela *Kodak* sobre a atuação profissional de Emílio antes do estabelecimento na capital gaúcha.



“Tirando fitas” no Rio de Janeiro

Em outubro de 1912, Emílio Guimarães já era uma figura muito popular em Porto Alegre devido à produção do *Recreio Ideal-Jornal*, iniciada em julho. Mas foi a *Kodak* que tornou o passado de Emílio como cinegrafista conhecido para aqueles que vinham assistindo às edições do cinejornal:

Na qualidade de artista fotógrafo, foi talvez o primeiro no Brasil que iniciou a tiragem de fitas; antes mesmo da existência de cinemas permanentes, já se dedicava à foto-cinematografia. A primeira fita foi tirada em 1905, sendo assunto as demolições para as obras da grande Avenida Central; seguindo-se depois os festejos do terceiro Congresso Pan-Americano e festas no certame da Exposição Nacional de 1908, sendo para este fim contratado especialmente pela Empresa Paschoal Segreto. No governo do Dr. Affonso Penna (1906-1909), fez, em companhia deste presidente, a viagem por estrada de ferro do Rio de Janeiro a Curitiba, quando pela inauguração da linha de Itararé, em 1909.²¹

A consulta à base de dados “Filmografia brasileira”, da Cinemateca Brasileira, a partir das informações acima, aponta alguns títulos que podem ter sido filmados por Emílio Guimarães como operador de Paschoal Segreto: *Inauguração da avenida Central* (curta-metragem, silencioso, não ficção, 35 mm, P&B), filmado em 15 de novembro de 1905, no Rio de Janeiro; *Exposição Nacional de 1908* (curta-metragem, silencioso, não ficção, 35 mm, P&B), ambos financiados por Segreto; e três títulos de 1909 — *Viagem na estrada de ferro do Paraná*, *Viagem de s. exa. dr. Afonso Pena e sua comitiva de Curitiba a Paranaguá* e *Viagem de s. exa. dr. Afonso Pena e sua comitiva de Itararé a Curitiba* —, que podem constituir trechos de um mesmo filme.²²

Data da mesma época uma caricatura produzida por Raul Pederneiras, ainda no Rio de Janeiro, representando Emílio como cinegrafista. Ela foi publicada pela *Kodak* em maio de 1913, durante a temporada do ilustrador carioca em Porto Alegre.²³ Raul era desenhista da *Revista da Semana* em 1908-09 e em 1913 também colaborava com a *Fon-Fon*. Durante sua estadia na cidade, tendo por anfitriã a equipe da *Kodak*, Raul faria uma nova caricatura de Emílio Guimarães, mas dessa vez representando-o como repórter

21. *Kodak*, 5 out. 1912.

22. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br>. Acesso em: 14 nov. 2011.

23. O “trio alegre” carioca, integrado por Raul Pederneiras, João Phoca e Luiz Peixoto, desembarcou em Porto Alegre em 12 de abril de 1913 para uma série de conferências literárias e humorísticas, retornando para o Rio de Janeiro em 25 de junho de 1913. *Kodak*, ano 1, n. 26, 12 abr. 1913; e n. 37, 28 jun. 1913.

fotográfico da revista local, justamente porque era à fotografia e à direção artística da publicação que Emílio se dedicava naquele momento.²⁴ E continuava a *Kodak*:

24. As duas ilustrações foram publicadas em outro artigo da autora, que pode ser acessado em <<http://orson.ufpel.edu.br>>.

*Após terminado o seu contrato com Paschoal Segreto, seguiu para a Europa, levando consigo as primeiras fitas nacionais, que exibiu em teatros e praças públicas das capitais de França, Espanha, Portugal e Itália, fazendo, como bom patriota, a propaganda valiosa de seu país, sem que para isso houvesse pedido o menor auxílio ao Governo. Por conta do Dr. Miguel Calmon, então Ministro da Viação, executou alguns filmes dos núcleos coloniais do Paraná, os quais foram enviados à comissão de propaganda na Europa. Em Paris, vendeu às fábricas Pathé, Gaumont e Eclipse 'negativos' nacionais, facilitando assim a vulgarização da nossa propaganda. De regresso da Europa, prosseguiu, com o mesmo fim, viagens às Repúblicas do Prata, percorrendo o Paraguai, Chile, Argentina e Uruguai.*²⁵

25. *Kodak*, 5 out. 1912.

Verifica-se que o trecho termina com as mesmas informações prestadas por Emílio aos jornais locais no momento de sua chegada a Porto Alegre, em maio de 1911. Mas há outro aspecto em destaque no texto biográfico com que a *Kodak* o homenageou, além do caráter fidedigno do histórico. Trata-se do tom elogioso das referências, da ênfase dada ao talento e à alta consideração de Emílio na imprensa nacional:

*A homenagem que prestamos ao distinto e estimado artista, que hoje figura entre os esforçados e honestos auxiliares do popularíssimo Cinema 'Recreio Ideal' – o Cinema do Povo – representa um ato de grande justiça, pois Emílio Guimarães, que é um moço portador de um caráter sem mácula e de um passado digno de admiração e de elogios, tem proporcionado, ultimamente, aos porto-alegrenses, esplêndidas horas de arte nova e de originalidade com o magnífico e apreciado 'Recreio Ideal-Jornal'.*²⁶

26. *Kodak*, 5 out. 1912.

O apoio incondicional com que a revista local o acolheu em outubro de 1912 não era gratuito, mas repercutia outros episódios, que vieram a público meses antes, em julho desse mesmo ano, em que a retidão e a reputação pessoal e profissional de Emílio foram questionadas. A ce-leuma colocou-se por ocasião do lançamento do *Recreio Ideal-Jornal*,



que Emílio realizou para o cinema homônimo. Para uma melhor compreensão do episódio, ele será examinado a partir de um contexto mais amplo, que abrange a história do cinema Recreio Ideal e a oferta de cinejornais nos programas dos cinemas da cidade, evidenciando algumas das características do mercado exibidor local no período.

O cinema Recreio Ideal e o seu cinejornal

O cinema Recreio Ideal foi inaugurado em 20 de maio de 1908 na rua dos Andradas, 321, em frente à praça da Alfândega, pela empresa José Tous & C. Após um mês de funcionamento, teve as suas “instalações” vendidas, reabrindo em 31 de julho de 1908, no mesmo endereço, mas sob os cuidados da empresa Bartelô & C. (TRUSZ, 2010, p. 323) Quando completou um ano, em maio de 1909, o Recreio Ideal mudou de endereço, transferindo-se para um prédio mais espaçoso na mesma quadra da rua dos Andradas, n. 311-313. Ao relatar a reabertura da sala, o jornal *A Federação* deixou claro que não houve mudança de proprietários. No entanto, em agosto desse mesmo ano, o jornal *O Independente* identificou Eduardo Hirtz como proprietário do Recreio Ideal, — com uma naturalidade que parece indicar que ele já o era há algum tempo, talvez em sociedade com Bartelô.²⁷

Em setembro de 1910, os proprietários do Recreio Ideal ainda são os “srs. Hirtz & C”.²⁸ Desde julho, porém, Eduardo Hirtz era sócio dos Irmãos Nicolau e Humberto Petrelli, tendo o trio assinado um contrato com o banco da Província, visando o arrendamento do terreno situado à rua Voluntários da Pátria, onde esteve localizado o Theatro Polytheama (1898/9-1907), pertencente ao banco. Ali, os sócios pretendiam construir um centro de diversões, que se chamaria Theatro Coliseu.²⁹ Ele foi inaugurado festivamente em 17 de dezembro de 1910. Era um teatro de variedades, com orquestra própria e lotação de 2.500 lugares.³⁰ Sabe-se que somente Eduardo Hirtz fez parte da sociedade (e não o seu irmão, Francisco), porque já no início de abril de 1911 ele a deixou, tornando-se os Irmãos Petrelli “proprietários exclusivos do Coliseu”.³¹

Em 28 de novembro de 1910, o Recreio Ideal fechou para reformas. Tais obras estenderam-se a janeiro de 1911, com o cinema sendo reaberto, com festa, apenas em 2 de fevereiro, com novos pro-

27. Ainda não está esclarecido quando Eduardo Hirtz tornou-se um dos proprietários do Recreio Ideal. O fato do seu filme *Ranchinho de palha* (ou *Ranchinho do sertão*) ter sido exibido nessa sala entre 26 e 30 de março de 1909 não pode ser tomado como prova de que ele já a administrasse, pois filmes de Hirtz foram exibidos em diferentes cinemas da cidade nos anos seguintes. *O Independente*, 8 ago. 1909, p. 2; e 19 set. 1909, p. 2.

28. *O Independente*, 8 set. 1910, quinta-feira, p. 2.

29. *O Independente*, domingo, 24 jul. 1910 (seção “Diversões”).

30. *A Federação*, 26/ nov. 1910; 17 dez. 1910; e 19 dez. 1910; e *O Independente*, 22 dez. 1910.

31. A notícia foi publicada na *Federação* em 4 de abril, informando que Humberto e Nicolau Petrelli haviam comprado a parte de Eduardo Hirtz, que se retirou da sociedade “pago e satisfeito do seu capital e lucros”. *A Federação*, 4 abr. 1911, p. 2 (“Ao comércio”).

prietários, a empresa Damasceno, Issler & C. As melhorias físicas do cinema foram destacadas pela imprensa: a sala de projeções havia sido ampliada e a plateia, declinada. Suas paredes, assim como as da sala de espera, haviam recebido novas pinturas decorativas. Foram instalados ventiladores, e a fachada foi embelezada com um alpendre de cristal colorido.³²

32. *A Federação*, 28 jan. 1911, sáb., p. 2; 1 fev. 1911, quarta-feira, p. 2; e 3 fev. 1911, sexta-feira, p. 2.

Em pesquisa ao Arquivo da Junta Comercial do Rio Grande do Sul, foram encontradas referências a dois contratos sociais registrados em 1910 pela empresa Damasceno, Issler & C. O primeiro, datado de 23 de julho, informava que a empresa era constituída pelos sócios Francisco Damasceno Ferreira, Bernardo Hugo Issler e Franklin Fay e que se dedicaria a “corretagens e outras explorações que convenham”, passando a funcionar em agosto de 1910. O segundo contrato, datado de 21 de setembro, não foi encontrado.³³ Considerando-se tais informações e, sobretudo, o seu caráter incompleto, levantou-se a hipótese de que Eduardo Hirtz tivesse se desfeito do Recreio Ideal em setembro/outubro de 1910, a fim de se dedicar melhor ao Coliseu, e que a reforma do Ideal tivesse sido empreendida já pelos novos proprietários, como costumava acontecer. De resto, havia outros indícios que reforçavam tal interpretação. O primeiro era a própria ênfase dada pelos jornais à mudança de proprietários no momento da reabertura. Em segundo lugar, a oferta aos convidados, na estreia, de uma partitura musical com o nome do cinema, composta pela irmã de Francisco Damasceno Ferreira, uma prática que seria repetida na inauguração do cinema Avenida, da mesma empresa, em novembro de 1912.³⁴ Por fim, a informação do jornal *O Independente* de que recebeu o convite para a inauguração das mãos de Issler e Mário Furtado, um dos sócios citados e o gerente do cinema, respectivamente.³⁵ Felizmente, a hipótese foi confirmada com a descoberta de uma notícia, veiculada na imprensa em 22 de outubro de 1910, informando a compra do Recreio Ideal pela firma Damasceno, Issler & C. e adiantando que a sala sofreria reformas e que teria por gerente Mário Furtado.”³⁶

33. Contratos sociais n. 6.211 e n. 5.209, registrados no Livro Protocolo dos contratos arquivados de 26 de junho de 1877 a 31 de dezembro de 1914 (Segundo livro do Protocolo Geral da Junta Comercial de Porto Alegre – 26/6/1877 até 31/12/1914).

34. *A Federação*, 3 fev. 1911, sexta-feira, p. 2. O cinema Avenida foi inaugurado no sábado, 9 nov. 1912, como “1ª filial do Recreio Ideal”, sendo oferecida aos presentes uma polca intitulada “Cinema Avenida”, composta por Sybilla Fontoura. *Correio do Povo*, 9 nov. 1912, sáb., p. 1; e 10 nov. 1912, dom., p. 14.

35. *O Independente*, 5 fev. 1911, domingo.

36. *Jornal do Comércio*, 22 out. 1910, sáb., ano 49, n. 250, p. 2.

37. *O Diário*, 7 jul. 1911, ano 1, n. 1, sexta-feira, p. 1; e 11 jul. 1911, terça-feira, p. 1.

Quase um ano depois, em 7 de julho de 1911, o Recreio Ideal ainda pertencia à empresa Damasceno, Issler & C. Mas, no anúncio veiculado alguns dias depois, em 11 de julho, essa razão social já apareceria modificada para F. Damasceno Ferreira & C.³⁷ Em pesquisa ao arquivo da Junta Comercial do RS, foi de fato encontrada a referência a uma alteração do contrato social da empresa Damasceno,



Issler & C., datada de 22 de julho de 1911, acompanhada da seguinte anotação, agregada: “A outra é F. Damasceno Ferreira & C.”.³⁸ A mesma informação foi reproduzida na imprensa, dizendo-se que o requerimento foi despachado pela Junta Comercial na sessão de 13 de jul. 1911.³⁹ Trata-se, sem dúvida, de uma mudança na composição dos sócios, com a provável saída de Issler. Embora o documento não tenha sido localizado, impedindo o esclarecimento da questão por essa via, informações posteriormente publicadas nos jornais fortalecem tal percepção.⁴⁰ Pois se o nome de Francisco Damasceno Ferreira foi citado no singular, nos meses seguintes, como proprietário do Recreio Ideal, Franklin Fay continuava sendo seu sócio ainda em 1912 — como permite verificar a notícia veiculada pelo *Diário* por ocasião da entrada do Recreio Ideal em seu segundo ano de atividades, sob a administração dos atuais proprietários, em 3 de fevereiro de 1912.⁴¹

Em julho de 1912, o Recreio Ideal é anunciante do *Correio do Povo*, em que publica grandes e informativas propagandas. Ele continuava no mesmo endereço (praça da Alfândega, 311-313) e era propriedade da mesma empresa (F. Damasceno Ferreira & C.). Mas, desde o início do mês, havia se tornado agente exclusivo, no RS, da Cia. Cinematográfica Brasileira, distribuidora fundada em São Paulo em julho de 1911 por Francisco Serrador e que estendia seus negócios ao mercado nacional (SOUZA, 2004, p. 220). As agências distribuidoras nacionais importavam filmes de diferentes produtoras estrangeiras para exibição no país e os redistribuíam aos agentes regionais, que, por sua vez, os redistribuíam entre as salas de diferentes cidades. Como tal, o Recreio Ideal possuía “subagentes” nas cidades de Rio Grande, Pelotas, Bagé e Santa Maria. Em Rio Grande, respondia pela função José Maciel de Araújo Sobrinho. Em Pelotas, Paulo Damasceno Ferreira, provavelmente irmão de Francisco Damasceno F.; em Bagé, João Pellegrino Filho, provavelmente irmão da esposa de Francisco, Zulmira Pellegrino Castiglioni; e, em Santa Maria, João Pellegrino Castiglioni, pai de Zulmira e sogro de Francisco. Como se pode observar, a empresa era majoritariamente administrada pela família de Francisco Damasceno Ferreira.

Nesse momento, o Recreio Ideal porto-alegrense também era a matriz de uma rede de salas exibidoras (filiais) distribuídas pelo interior do Estado: Pelotas, Bagé, Santa Maria e Rio Pardo. Na capital, o seu gerente era Irineu J. dos Santos; o “chefe geral do escri-

38. Contrato Social n. 5,568, registrado no Livro Protocolo dos contratos arquivados de 26 de junho de 1877 a 31 de dezembro de 1914.

39. O *Diário*, 16 jul. 1911, dom., p. 14 (seção “Comércio e Finanças - Junta Comercial”)

40. Em 29 e 30 jul. 1911, a imprensa veiculou notas informando sobre o contrato de arrendamento, pelos Irmãos Hugo e Alfredo Issler, do piso térreo do palacete que a Cia. Previdência do Sul começaria a construir à praça da Alfândega, ao lado do Recreio Ideal. Ali, eles estabeleciam, em novembro de 1913, o luxuoso Cine-Theatro Guarany. Contudo, já em agosto de 1911, uma nova empresa — Issler & Furtado — seria citada nos jornais, empresariando companhias artísticas estrangeiras em suas temporadas na capital. O *Diário*, 29 jul. 1911, sáb., p. 4; 31 ago. 1911, quinta-feira, p. 4; e 5 mar. 1912, terça-feira, p. 1; e *Kodak*, n. 59, sáb., 29 nov. 1913.

41. Na ocasião, os empregados do Recreio Ideal homenagearam os seus patrões (e proprietários do cinema), Francisco Damasceno Ferreira e Franklin Fay, exibindo os seus retratos.

tório de locação de fitas e encarregado da descrição dos filmes” (nos anúncios), Carlos Cavaco; os “operadores” (projecionistas) eram Luiz Silva e Oscar Bastos; o “decorador e encarregado dos cartazes *reclame*”, A. Rabello; o “diretor da orquestra”, Ernesto Gambino; o “eletricista e fiscal dos porteiros”, Pasqual Magnani; e o “fotocinematografista do Recreio Ideal” era Emílio Guimarães.⁴²

42. *Correio do Povo*, 6 jul. 1912, sáb., p. 12 (anúncio).

43. Para uma melhor compreensão do significado do termo “naturais”, consultar HEFFNER, 2006. Disponível em: <http://www.telabrasilis.org.br/chdb_hernani.html> Acesso em: 16 ago. 2011.

44. O *Pathé Journal* passou a integrar os programas do Theatro Coliseu quando este se associou ao Recreio Ideal e começou a oferecer sessões cinematográficas como Cinema Parisiense. A razão é que o cinejornal era distribuído pela Cia. Cinematográfica Brasileira, da qual o Recreio Ideal era o representante regional. Assim que foram abertos os cinemas Avenida, da mesma empresa do Recreio Ideal, e Força e Luz, os seus programas também passaram a exibir os cinejornais franceses visto no Recreio Ideal e pelo mesmo motivo.

Em Porto Alegre, funcionavam cerca de seis salas de cinema. Os programas das sessões eram organizados em quatro partes, às quais normalmente correspondiam quatro filmes, reunindo dramas, comédias e “naturais”.⁴³ Nessa categoria estavam incluídos os documentários e os cinejornais, que eram exibidos regularmente. Durante o ano de 1912, foram exibidos na cidade os cinejornais franceses *Gaumont Journal*, no cinema Odeon, e *Pathé Journal*, no Recreio Ideal e no Coliseu. A partir de setembro, estas duas últimas casas também passaram a exibir o *Éclair Journal*.⁴⁴ No início de dezembro, constava no programa do cinema Odeon, como inédito em Porto Alegre, o *Portugal-Jornal do Norte*.

Embora os cinejornais estrangeiros tenham sido hegemônicos como oferta do gênero no mercado exibidor local no período, eles não foram exclusivos. A partir de 27 de fevereiro de 1912, entrou em cartaz no cinema Variedades a primeira edição do “*Cine Jornal Brasil* (natural)”, produzido pelos Irmãos Botelho no Rio de Janeiro. Essa sala o exibiu com exclusividade e semanalmente durante boa parte do primeiro semestre do ano (edições de n. 1 a n. 13), mas deixou de fazê-lo a partir de agosto, quando ele entrou em cartaz no Recreio Ideal (edições de n. 22 a n. 35) e, logo a seguir, nas salas associadas a esse cinema pela sua rede de distribuição. O *Cine Jornal Brazil* era exibido dentro dos programas, como acontecia com os cinejornais estrangeiros, mas com periodicidade irregular, pois era alternado com o *Pathé Journal* e com o *Recreio Ideal-Jornal*.

Além do *Cine Jornal Brazil*, os porto-alegrenses — ao menos os frequentadores do cinema Nolle — também puderam assistir, nesse ano, a outro cinejornal brasileiro, também carioca, o *Soberano-Jornal*. A partir de maio, foram exibidas nesse cinema as três primeiras edições do cinejornal. Porém, nos meses seguintes, as informações a esse respeito escassearam. A razão é que a imprensa privilegiava as salas da região central, e o Nolle localizava-se na Cidade Baixa. O *Soberano Jornal* voltaria a ser citado em 29 de novembro, quando foi exibida ali a sua 12ª edição.



Foi dentro desse quadro que o cinema Recreio Ideal noticiou, no início de julho, que havia decidido produzir o seu próprio cinejornal:

*E para mais corresponderem às distinções do povo, os proprietários do Recreio organizaram uma fita semanal intitulada Recreio Ideal-Journal, à maneira do que fazem no Rio e em Paris. O Recreio Ideal-Journal trará, além dos fatos mais em destaque na semana, uma parte referente ao “mundo chic” porto-alegrense, tirando, para isso, fitas de senhoritas, senhoras e cavalheiros que transitarem pela grande artéria nos dias de moda.*⁴⁵

Como se não soubesse da novidade, no dia seguinte, o cronista do *Correio do Povo* Emílio Kemp, que escrevia a seção “Fitas da semana” sob o pseudônimo Max Linder⁴⁶, expressou a sua insatisfação frente à inexistência, em Porto Alegre, de uma “indústria de fitas cinematográficas”. Do contrário, “ficaria fixado no *film* todo o espetáculo desse incêndio voraz, mas belo”.⁴⁷ O autor se referia ao incêndio que havia destruído as 48 bancas do Mercado Público na madrugada de 5 de julho. O sinistro foi registrado fotograficamente por Virgílio Calegari, um dos mais importantes fotógrafos da cidade, mas depois da extinção do fogo — tais imagens foram publicadas no jornal na mesma edição em que saiu o texto de Linder.

A frustração também pode ser explicada pela percepção do contraste entre o contexto atual e aquele vivido no segundo semestre de 1911, quando a capital foi objeto de uma série de filmagens, realizadas pelo cinegrafista Guido Panella.⁴⁸ Ocorre que uma semana depois do anúncio da produção do cinejornal, os proprietários do Recreio Ideal convidaram os representantes da imprensa para que prestigiassem “a instalação de sua câmara para a reprodução de *films* do jornal que estão organizando”, realizada na tarde de 13 de julho.⁴⁹ No dia seguinte, como era esperado, eles publicaram as suas impressões:

Os visitantes foram gentilmente recebidos pelos empregados daquela casa de diversões. O gabinete está bem instalado, podendo facilmente prontificar uma fita tirada à tarde para ser exibida à noite. Depois da visita, o sr. Emílio Guimarães tirou uma fita e uma fotografia dos representantes da imprensa. Em seguida, os visitantes assistiram ao

45. *Correio do Povo*, 6 jul. 1912, sáb., p. 4.

46. Max Linder (1883-1925) foi um ator francês, um dos primeiros e mais populares comediantes do cinema silencioso anterior à Primeira Guerra.

47. *Correio do Povo*, 7 jul. 1912, dom., p. 2.

48. Com o financiamento do governo brasileiro, que lhe forneceu o filme virgem, Panella fez vários filmes sobre a capital e sobre municípios próximos, destinados à Exposição de Turim (Itália, 1911). Ele também atendeu a encomendas de empresários locais, entre os quais estão fabricantes de cigarros, o dono da Cia. Telefônica Rio-Grandense e do zoológico e exibidores cinematográficos, que depois incrementaram os programas de seus cinemas com os filmes. Para os Irmãos Petrelli, proprietários do Theatro Coliseu, Panella filmou *A tragédia da rua dos Andradas*, filme de reconstituição sobre um crime que chocou a pacata capital gaúcha em setembro de 1911. O Recreio Ideal exibiu quatro “vistas locais” de Guido Panella em 1911: *O curso de automóveis e As regatas do Club Barroso*, em 16 de outubro, e *A festa das árvores e A parada da Brigada Militar do Rio Grande*, em 6 de dezembro. Mas, desses filmes, apenas *A festa das árvores* foi comprovadamente encomendado pelo Recreio Ideal ao cinegrafista. Em 25 de novembro, o cinema Odeon também exibiu uma vista local, que deve ter sido filmada por Panella: *Fabricação de cigarros da fábrica Fênix, desta capital, de propriedade dos Irmãos Noll*.

49. *Correio do Povo*, 13 jul. 1912, sáb., p. 8.

50. *Correio do Povo*, 14 jul. 1912, dom., p. 8.

51. Uma casa filial de J. R. Staffa, denominada *A Cinematografia*, havia sido aberta em Porto Alegre em abril desse mesmo ano. Em julho, uma nota veiculada pela imprensa informou a união da distribuidora carioca de J.R. Staffa com a de Angelino Stamile & C. (também com escritório fixado em Porto Alegre, em maio), ambas cariocas, para a constituição de uma terceira empresa, de maior capital (3 mil contos de réis), destinada a enfrentar com mais recursos a forte concorrência de Francisco Serrador, proprietário da Cia. Cinematográfica Brasileira, em expansão no mercado carioca. *Correio do Povo*, 7 jul. 1912, p. 4.

*trabalho de revelação, fixação e lavagem da fita. Esse serviço foi feito em poucos minutos, produzindo agradável impressão.*⁵⁰

Tanto na divulgação feita pelo exibidor quanto nos comentários posteriores dos jornalistas, a iniciativa da produção do cinejornal foi percebida e festejada como “um melhoramento” introduzido naquela casa de diversões, destinado ao incremento de seus programas e à qualificação de seus serviços. Com o empreendimento, a empresa exibidora, que já possuía uma rede de salas no interior do Estado e detinha a exclusividade como representante regional da mais poderosa distribuidora do país, expande suas atividades para a produção, integrando todos os ramos do cinema.

Claro que a iniciativa não foi festejada com unanimidade. Ao contrário, causou forte reação do proprietário do cinema Variedades, Arthur Sampaio, cuja sala tinha os programas abastecidos pela distribuidora de J. R. Staffa, carioca, concorrente da companhia paulista.⁵¹ No dia 16 de julho, Sampaio ocupou a “Seção Livre” do *Correio do Povo* com um longo texto difamando Emílio Guimarães, veiculado na primeira página do jornal. Segundo declarou, o gabinete fotocinematográfico do Recreio Ideal, diferentemente do que vinha sendo divulgado, não era o primeiro do gênero instalado na cidade. O pioneiro havia sido ele, ao montar, em 1911, no piso superior do prédio do seu cinema, um laboratório similar, do qual era encarregado o mesmo Emílio Guimarães, então seu empregado. Acrescentava que, nessa função, Emílio teria realizado, em outubro de 1911, os filmes “*Sociedade Turner-Bund (Festa de outubro)*” e “*Regatas do Club Almirante Barroso*”.

Ainda segundo Sampaio, Emílio foi demitido devido a abusos e irregularidades cometidos, como o uso indevido do seu nome para a retirada de artigos (tipos de borracha) na Alfândega de Porto Alegre. Por essa razão, Sampaio o estava processando judicialmente, por estelionato. E prometia processá-lo por furto, caso Emílio exibisse no Recreio Ideal alguns dos filmes que teria feito enquanto esteve a seu serviço. De acordo com Sampaio, Emílio também teria apropriado do seu estúdio aparelhos, máquinas e outros objetos, cuja relação publicou ao final da denúncia. Acrescentava que, ao saber da queixa registrada por ele sobre o caso da Alfândega, Emílio se adiantou e fez um depósito em dinheiro em seu favor (de Sampaio), o que considerava clara confissão de culpa, embora também admi-



tisse que a intenção de Emílio com essa atitude, tomada em presença dos advogados de ambos, era entrar em acordo e solucionar pendências. Acrescentou Sampaio que Emílio havia assumido ter retirado do gabinete os objetos relacionados, mas em presença do filho menor do empregador. Mesmo assim, Sampaio considerava-se vítima de furto, assegurando que era com o produto desse furto que Emílio estava equipando o laboratório do Recreio Ideal. Na relação das peças furtadas, ao contrário do que afirmou Sampaio, não constam filmes ou câmeras cinematográficas, mas apenas três projetores *Pathé Frères* e outros acessórios. Por fim, Sampaio afirma que Emílio vinha filmando com uma “máquina” para “tirar fitas” que ele, Sampaio, havia adquirido da casa Marc Ferrez, do Rio de Janeiro, em setembro de 1911, embora afirmasse que o fazia com outra câmera, recebida da mesma casa havia cerca de dois meses, ou seja, em abril/maio de 1912.⁵²

No dia seguinte à publicação das denúncias, foi veiculado no mesmo *Correio do Povo* um texto intitulado “Um duelo? A origem da questão. As testemunhas”.⁵³ A nota capitulava o conteúdo da “Seção Livre” e, a seguir, informava que Emílio, ofendido com as acusações, havia escrito um artigo de resposta, mas deixou de publicá-lo nos jornais em razão de ter optado por dar fim à questão por meio de um duelo. Infeliz idéia. Em maio de 1911, outro duelo, motivado por desavenças políticas, foi proposto na cidade, mas acabou impedido pela intervenção de advogados. O duelo entre Emílio e Sampaio também não aconteceu, porque o segundo ganhou tempo, avisou as autoridades, e estas tomaram as providências cabíveis, fazendo respeitar as então recentes determinações do Código Penal brasileiro, que proibia tais enfrentamentos. O *Diário* também veiculou uma matéria sobre o acontecimento, mas foi mais irônico, identificando o “duelo gorado” como uma “fita”.⁵⁴ Além de confirmar que Emílio havia trabalhado para Sampaio como fotocinematografista do cinema Variedades e que agora trabalhava para o Recreio Ideal, o jornal forneceu a informação nova de que Emílio já se encontrava no *Correio do Povo*, decidido a publicar na mesma “Seção Livre” a sua resposta, quando foi aconselhado a não fazê-lo por Francisco Damasceno Ferreira, seu chefe.

A pesquisa à imprensa do segundo semestre de 1911, visando verificar a veracidade das informações prestadas por Sampaio, não encontrou referências ao nome de Emílio Guimarães — nem rela-

52. *Correio do Povo*, 16 jul. 1912, terça-feira, p. 1.

53. *Correio do Povo*, 17 jul. 1912, quarta-feira, p. 8.

54. O *Diário*, 17 jul. 1912, quarta-feira, p. 5.

55. A única vista de temática nacional exibida no cinema Variedades no período foi um filme registrando *As obras da Barra e do porto do Rio Grande*, o que ocorreu em 28 de setembro, em sessão oficial, oferecida a autoridades, convidados e imprensa e, entre 2 e 5 de outubro, ao grande público. Na verdade, só foram pesquisados os jornais *O Diário* (jul. a out.) e *A Reforma* (Nov. e dez.), sendo necessário consultar outras folhas.

56. A informação sobre a filmagem de *As Regatas do Club Barroso* foi prestada pelo *Correio do Povo* de 29 de agosto de 1911, na seção “Diversas” (citado em PÓVOAS, 2005, p. 71). Já os dados sobre a filmagem de *O curso de automóveis*, captado na tarde do mesmo domingo, 27 de agosto de 1911, foram levantados pela autora em *O Diário* (29 set. 1911, terça-feira, p. 5). Idem para as exibições das vistas: *O Diário*, 3 a 15 out. 1911, dom., p. 16 (anúncios).

cionado ao cinema Variedades nem à produção e à exibição de vistas locais.⁵⁵ As informações de Sampaio sobre os filmes que Emílio teria produzido como seu empregado também não foram confirmadas. Sobre o título *Sociedade Turner-Bund (Festa de outubro)*, nada foi encontrado. Por outro lado, foi realizado e exibido em Porto Alegre um filme intitulado *As Regatas do Club Barroso*. Contudo, ele foi filmado por Guido Panella.⁵⁶

Por fim, os registros das denúncias e os processos judiciais que Arthur Sampaio teria movido contra Emílio Guimarães em 1911-12 foram buscados no Arquivo Público do RS, no Arquivo Judicial do Tribunal de Justiça e no Arquivo Histórico do RS, mas nada foi encontrado. Embora isso não signifique que não tenham existido, é possível que tais denúncias não tenham passado de blefe e propaganda difamatória, com que Sampaio pretendia atingir especialmente o seu concorrente, F. Damasceno Ferreira & C., mais do que Emílio.

Em julho de 1912, os cinemas Recreio Ideal e Variedades, além de disputarem o mercado local da exibição, refletiam, também, de forma cada vez mais evidente, as disputas dos mercados regionais pelas distribuidoras nacionais. Como representante estadual da Cia. Cinematográfica Brasileira, o Recreio Ideal fornecia filmes para outras salas exibidoras locais e do Estado, repercutindo a ostensiva expansão da companhia paulista no mercado carioca, contra a qual reagiam distribuidoras como a companhia de J. R. Staffa, a que estava vinculado Arthur Sampaio. O acirramento dessa disputa também pode ser verificado no exame das práticas publicitárias dos dois exibidores locais nos jornais, sobretudo nas ofensivas do cinema Variedades contra o Recreio Ideal.

No final das contas, a impressão que o ataque a Emílio deixou é que Sampaio distorceu e ampliou os fatos, contentando-se com a repercussão momentânea que pode ter causado. Pois nada mais foi citado posteriormente na imprensa, para o que contribuiu a sua viagem de negócios ao Rio de Janeiro, no mesmo dia. Sem dúvida, Sampaio devia contar com uma comunidade de apreciadores preferenciais do seu cinema, dos seus programas e da sua pessoa, que podem ter se recusado a prestigiar as sessões do Recreio Ideal e as exibições do cinejornal da casa. Contudo, as suas denúncias não causaram a demissão de Emílio do Recreio Ideal nem a interrupção do projeto de produção do cinejornal. Emílio passou todo o segun-



do semestre de 1912 filmando e editando os filmes. Em setembro, foi convidado a integrar a equipe da revista *Kodak* e foi por ela acolhido com orgulho e homenageado publicamente, como se viu, vindo a assumir, a partir de fevereiro de 1913, a sua direção artística.

De sua parte, Emílio só fez ampliar a sua popularidade no meio local, ganhando reconhecimento social e tornando-se pessoa de destaque, cujo nome era distinguido entre os passageiros que chegavam e partiam nos vapores — cujo uso era restrito a poucos privilegiados. Essa boa reputação pública perduraria pelos anos seguintes, valorizando outros empreendimentos seus, como o lançamento da revista *Dum-Dum* (1914) e a realização dos filmes *Os fanáticos do Taquarussú* (1914)⁵⁷ e *Funerais do senador Pinheiro Machado no RS* (1915).

O Recreio Ideal-Jornal

O *Recreio Ideal-Jornal* foi realizado e exibido entre julho e dezembro de 1912, tendo sido financiado pela empresa proprietária do cinema homônimo, cuja equipe Emílio passou a integrar na função de fotocinegrafista a partir de julho ou mesmo antes. Segundo a *Kodak*, teria sido Emílio o idealizador do cinejornal.⁵⁸ A ideia de que ele tenha apresentado a proposta aos exibidores e a viesse viabilizando com as verbas da empresa é plausível, especialmente considerando-se que havia oferecido tais serviços na imprensa quando veiculou o anúncio da sua produtora.

O cinejornal costumava ser exibido primeiro no cinema Recreio Ideal e depois no Coliseu/Cinema Parisiense. Embora os filmes tenham desaparecido, é possível identificar, a partir da pesquisa à imprensa da época, boa parte dos acontecimentos que foram considerados de interesse, como “atualidades porto-alegrenses”, e registrados por Emílio Guimarães. A inexistência das imagens e o caráter inédito de boa parte das informações arroladas sobre as 21 edições conhecidas do cinejornal, somados às dificuldades colocadas à pesquisa pela dispersão e pelas más condições de preservação das fontes, justificam a exposição minuciosa dos dados disposta a seguir.

O *Recreio Ideal-Jornal* n. 1 estreou na quinta-feira, 19 de julho, no cinema Recreio Ideal. Apesar de ser “o mais notável acontecimento cinematográfico no RS”, foi exibido “fora do programa”, diferentemente do que ocorria com os cinejornais estrangeiros e cariocas.

57. O filme documentava as manobras das forças militares governistas durante a guerra do Contestado (1912-1916), conflito ocorrido na região da fronteira entre Santa Catarina e Paraná e que opôs a população cabocla que ali vivia aos empresários estrangeiros do ramo ferroviário e ao poder público, que concedeu as terras dos colonos aos homens de negócios. Emílio partiu em “excursão cinematográfica” para a localidade de Taquarussu, no município de Curitiba (SC), no final de abril de 1914 e retornou a Porto Alegre para finalizar o filme no final de junho. A sua exibição ocorreu no cinema Apollo, em 15 e 16 de julho de 1914.

58. A citação integral é: “Atualmente, com o auxílio e valiosa proteção dos srs. F. Damasceno Ferreira e Comp., criei o ‘Recreio Ideal – Jornal’, que com inteiro agrado do público é exibido todas as sextas-feiras no Recreio Ideal”. *Kodak*, ano 1, n. 2, sáb., 5 out. 1912.

O sumário da primeira edição era: “Porto Alegre pitoresco, Grupo da imprensa, Aspectos do Mercado depois do incêndio, Momento econômico (Caricaturas de Nero), Honras fúnebres do Marechal Aguiar Corrêa, Prova de *mach* do Sport Club Internacional versus Grêmio Porto-Alegrense, em 23 do passado”.⁵⁹

59. *Correio do Povo*, 19 jul. 1912, sexta-feira, p. 12.

A filmagem do “Grupo da imprensa” aconteceu na tarde de 13 de julho, por ocasião da inauguração oficial do “gabinete fotocinematográfico” do Recreio Ideal, nos altos do cinema. Ao relatarm o evento, os jornalistas presentes informaram que Emílio os havia filmado e fotografado, produzindo as imagens que acabariam promovendo o cinema já nessa primeira edição do cinejornal. O incêndio do mercado ocorreu em 5 de julho, conforme já tratado. A inclusão das imagens cinematográficas do sinistro no cinejornal demonstra que, contrariando o cronista Max Linder, e antecipando-se a ele, Emílio Guimarães também esteve no local e provavelmente disputou posições com o fotógrafo Virgílio Calegari (ou seus auxiliares), no intuito de registrar em filme os estragos. O incêndio aconteceu durante a madrugada, o que também explica porque só foi fotografado e filmado após o fogo ter sido extinto, provavelmente pela manhã, quando não só havia informação circulando a respeito mas também condições suficientes de luminosidade para proceder aos registros. Assim, a importância da filmagem, mesmo que tardia, foi incontestável, visto ter correspondido à expectativa dos contemporâneos.

A incorporação da ilustração de humor ao *Recreio Ideal-Jornal* por meio da charge de Nero (pseudônimo de Orzolino Martins)⁶⁰ reproduzia uma prática dos Irmãos Botelho, cinegrafistas cariocas que também integraram charges com temática política ao *Cinejornal Brazil*. Ela assinalava a importância das imagens também como formas de expressão e de apropriação crítica da realidade, além de evidenciar os estreitos vínculos entre cinema, imprensa, fotografia e artes gráficas e o potencial criativo de tais conexões (TRUSZ, 2011b).

A edição de número 2 do *Recreio Ideal-Jornal* mostrou “parte das corridas do domingo anterior, no Prado; jogo de futebol; rua da Praia; casa de modas Providência; balão do Recreio; festa da igreja, etc.”.⁶¹ O *footing* pela rua da Praia (Andradas), a “Av. Central” local, foi filmado na tarde do sábado, 20 de julho, com direito a aviso prévio na imprensa, destinado a atrair os interessados em aparecer na tela. O tema voltaria nas edições seguintes do cinejornal, anteci-

60. Orzolino Martins foi um artista gráfico porto-alegrense de grande atuação nos periódicos da época. Editor da popular revista de crítica e humor *606*, publicada a partir de 28 de dezembro de 1910, se tornou o ilustrador oficial da *Kodak* a partir de 22 de fevereiro de 1913, assinando muitas de suas capas e publicando no periódico inúmeras charges e caricaturas durante todo aquele ano.

61. *Correio do Povo*, 2 ago. 1912, sexta-feira, p. 12 (anúncio).



pando a seção de instantâneos fotográficos “Fazendo rua da Praia”, da *Kodak*. Observa-se também a filmagem de uma casa de comércio local, que deve ter financiado a reportagem publicitária. A festa religiosa era provavelmente a do Divino Espírito Santo, realizada anualmente na praça Marechal Deodoro e que contava com projeções cinematográficas como uma das atrações. Aliás, elas ficavam a cargo do Recreio Ideal.

Novas imagens da festa do Divino seriam exibidas na terceira edição do cinejornal, juntamente com filmagens da “visita do colégio Bom Conselho ao Recreio Ideal” — além do retorno das “seções” “Porto Alegre Pitoresco” e “Rua da Praia”.⁶² Observa-se, novamente, o caráter promocional da produção e da exibição das imagens, inscrito na filmagem do balão do Recreio Ideal e da saída das estudantes da sessão gratuita que o cinema lhes ofereceu na tarde de 30 de julho, já idealizada com o intuito de incluir o registro no filme.

A quarta edição compreendia imagens de uma enchente, da “saída do [vapor] ‘Itajubá’ a 14 do corrente”, e de “Porto Alegre pitoresco, progressivo, etc.”.⁶³ O sumário, ainda que incompleto, confirma o estabelecimento de algumas seções visuais temáticas. Elas também organizariam a distribuição das fotografias da cidade na revista *Kodak*, empregando-se inclusive os mesmos títulos. Na revista, denominava-se “pitorescos” os aspectos campestres e antigos da capital, enquanto o qualificativo “progressivo” ou “moderno” definia as vistas que evidenciavam a urbanização. Também chama a atenção a filmagem da enchente, sobretudo quando se sabe que Emílio também a fotografou, publicando as imagens das cheias na *Fon-Fon*.

Embora os sumários das edições seguintes do *Recreio Ideal-Jornal* tenham sido apenas parcialmente divulgados, observa-se que o cinejornal continuou enfocando acontecimentos como festas populares, torneios esportivos e exercícios militares, além das comemorações das datas históricas nacionais e estaduais, alternadas com filmagens de práticas mais prosaicas e cotidianas, como os passeios aos novos espaços de lazer da cidade. O *Recreio Ideal-Jornal* n. 5 continha imagens das “festas do domingo no Prado e no Tiro Brasileiro”.⁶⁴ O número 6, de “Regatas de domingo, Lawn-Tennis, Rua da Praia (senhoritas e cavalheiros), passeio no Jardim Zoológico, etc., etc., além de uma lindíssima vista panorâmica de São João do Montenegro”.⁶⁵ O jardim zoológico Villa Diamela, que nem havia sido oficialmente inaugurado, foi muito explorado por

62. *Correio do Povo*, 9 ago. 1912, sexta-feira, p. 12 (anúncio).

63. *Correio do Povo*, 16 ago. 1912, sexta-feira, p. 16 (anúncio).

64. *Correio do Povo*, 23 ago. 1912, sexta-feira, p. 12 (anúncio).

65. *Correio do Povo*, 27, 29 e 30 ago. 1912, terça, quinta e sexta-feira, p. 12 (anúncios).

66. O jardim zoológico Villa Diamela, o primeiro da cidade, foi uma iniciativa privada do coronel Juan Ganzo Fernandes, dono da Cia. Telefônica Rio-Grandense. Embora só tenha sido inaugurado oficialmente em janeiro de 1913, quando todas as suas dependências ficaram prontas, vinha funcionando desde novembro de 1911. Ganzo foi homenageado com fotografia e texto biográfico na *Kodak* de número 13, de 21 de dezembro de 1912.

67. O *Diário*, 7 set. 1912, sáb., p. 1.

68. O *Diário*, 14 set. 1912, sáb., p. 1 e 2.

69. O *Diário*, 6 set. 1912, sexta-feira, p. 9; 7 set. 1912, sáb., p. 1 e 4; e 8 set. 1912, dom., p. 7.

70. O *Diário*, 18 set. 1912, quarta-feira, p. 9.

71. O *Diário*, 28 set. 1912, sáb.

72. O *Diário*, 15 set. 1912, dom., p. 6.

Emílio Guimarães. As imagens do novo centro de diversões local voltariam a figurar na próxima edição do cinejornal e depois, com maior assiduidade, nas páginas da revista *Kodak*.⁶⁶

O *Recreio Ideal-Jornal* n. 7 volta a mostrar imagens da enchente, além de “desfile da Brigada Militar, Rua da Praia, futebol, etc., etc.”.⁶⁷ A edição número 8 apresentará “festa do Grêmio Tamandaré, Praça da Alfândega, Parada Militar do dia 7, etc., etc.”.⁶⁸ O Grêmio Tamandaré era uma sociedade náutica, e a praça da Alfândega, a mais central da cidade, situada no principal trecho da rua dos Andradas, em cujo entorno estavam os mais importantes cinemas, confeitarias e jornais. Além da parada militar, sabe-se que Emílio também filmou, naquele mesmo feriado nacional, diversos aspectos de um corso e de uma batalha de flores organizados pelos acadêmicos da cidade para comemorar o 7 de Setembro. O corso foi realizado no final da tarde, na rua dos Andradas, e dele participaram muitas das famílias da sociedade local. O fato de a exibição das filmagens não ter sido anunciada pode significar que as imagens ficaram escuras, apesar dos insistentes apelos para que o comércio iluminasse vitrines e fachadas durante o evento.⁶⁹

Entre outros assuntos, figurava no *Recreio Ideal Jornal* n. 9 “a visita a bordo do ‘Itatinga’, novo pacote da Cia. Costeira, e da sua saída para o Rio”.⁷⁰ Era a segunda vez que o tema da navegação fluvial e marítima aparecia no cinejornal. Independentemente das comodidades futuras que essa reportagem cinematográfica poderia trazer ao cinegrafista, evidencia-se a importância do transporte a vapor como o principal meio de ligação entre a região e o restante do país — e também entre o Sul e os países platinos e a Europa. Na divulgação da décima edição do cinejornal, o único destaque foi para a “festa da Garage Porto Alegre” e para as corridas, provavelmente hípicas e filmadas no domingo anterior, dia em que eram habitualmente realizadas.⁷¹ A tal festa comemorou a inauguração do segundo edifício da “Garage”, que era uma empresa especializada no aluguel de automóveis e auto-ônibus. O evento, e a filmagem, ocorreram na manhã do domingo, 15 de setembro.⁷² A revista *Kodak* ainda não havia sido lançada, mas nas suas edições de número 2 e 3, de 5 e 12 de outubro, foram publicadas fotografias registrando a inauguração, destacando-se nas fotos Carlos Cavaco, que era empregado do *Recreio Ideal* em julho, e Francisco Damasceno Ferreira, coproprietário do cinema, que fez o discurso inaugural, indicando

uma possível participação na sociedade da empresa. Confirmando a dupla função assumida por Emílio a partir de outubro de 1912, quando ingressa nos quadros da *Kodak*, observa-se que, a partir da sua segunda edição, o periódico publicará fotografias de muitos dos eventos que Emílio filma para o *Recreio Ideal-Jornal*.⁷³

Imagens de “Festa da primavera (acadêmica), Instituto Júlio de Castilhos, etc., etc.”⁷⁴ foram a tônica da 11ª edição do cinejornal. A festa estudantil, organizada pelos alunos das escolas superiores, aconteceu no sábado, 21 de setembro, e compreendeu uma série de atividades: passeio ao arrabalde da Tristeza, no trem cedido pelo município, viagem animada por uma banda de música enviada pela Brigada Militar; almoço festivo no pavilhão da II Exposição Agropecuária, cedido pelo Estado; comes e bebes, oferecidos pelo comércio e por “exmas.” famílias; visita ao Zoológico, franqueada pelo proprietário; passeata até o centro da cidade, visitando, na rua dos Andradas, o café Colombo, onde o proprietário ofereceu chá; entrada franca em sessão do cinema Recreio Ideal, cujo coproprietário, Francisco Damasceno Ferreira, recebeu entusiástica manifestação de apreço, sendo conduzido ao Colombo, onde foi saudado com champanhe.⁷⁵ Emílio registrou vários aspectos do evento, cujo programa (e principalmente o modo como foi concretizado) foi muito semelhante ao da festa da Primavera de 1927, que também foi matéria, e de destaque, de outro cinejornal local, o *Ita-Jornal* (TRUSZ, 2011).

As “atualidades de Porto Alegre” estavam representadas, no *Recreio Ideal-Jornal* n. 12, por imagens de “revista e desfile da Brigada Militar, Comício operário, Mercado Público, Porto Alegre pitoresco, etc., etc.”⁷⁶ É possível que, sob o título “Mercado Público”, constasse uma reportagem de caráter publicitário filmada por Emílio na manhã da segunda-feira, 16 de setembro. A filmagem foi divulgada antecipadamente na imprensa e, após, confirmada. Como se sabe, o mercado municipal sofreu um incêndio em julho, e os seus pavilhões internos estavam sendo reconstruídos. A filmagem em questão teve por objeto as bancas da firma Salatino & C., especializada em salada de frutas e caldo de cana. Segundo o *Diário*, no momento da filmagem, fregueses e demais convidados lotavam o estabelecimento, atingindo-se, portanto, o objetivo do aviso prévio e do investimento promocional da empresa, que rendeu filme e duas notas na imprensa.⁷⁷ Já a parada da Brigada Militar pode ter sido aquela realizada na manhã do domingo, 22

73. Em novembro, a imprensa dará notícia de uma viagem de Emílio a Rio Grande, com o objetivo de fotografar e filmar um evento local para veicular as imagens na revista *Kodak* e no *Recreio Ideal-Jornal*. A dupla função e o volume do equipamento necessário para as atividades de fotocinegrafista faziam com que ele contasse, naquele momento, com um assistente. *Correio do Povo*, 16 dez. 1912, dom., p. 5.

74. O *Diário*, 5 out. 1912, sáb.

75. O *Diário*, 11 set. 1912, p. 4; 17 set. 1912, p. 4; 19, 20 e 21 set. 1912, p. 4; e 22 set. 1912, p. 7.

76. O *Diário*, 11 e 12 out. 1912, sexta-feira e sáb., p. 1.

77. O *Diário*, 15 set. 1912, dom, p. 7; e 17 set. 1912, terça-feira, p. 4.

78. O *Diário*, 20 set. 1912, sexta-feira, p. 10.

de setembro, na avenida 13 de Maio (atual Getúlio Vargas), para comemoração tardia do feriado farroupilha.⁷⁸ O comício operário foi realizado no sábado, 21 de setembro, na praça da Alfândega, “em protesto à carestia da vida”. Ele foi filmado e fotografado por Emílio — a fotografia foi publicada na segunda edição da *Kodak*.

79. O *Diário*, 18 out. 1912, sexta-feira, p. 1.

O *Recreio Ideal-Jornal* n. 13 continha, “além de outras novidades, a festa no *Grêmio Gaúcho*, o eclipse do dia 10 e corridas em homenagem ao Presidente do Estado”.⁷⁹ Na divulgação da edição n. 14, informou-se apenas que o cinejornal mostraria aspectos da inauguração da estátua do conde de Porto Alegre e do jardim zoológico. A citada estátua foi transferida da praça Marechal Deodoro, onde se encontrava desde 1885, para a praça General Marques, que foi então rebatizada com o nome do conde. A solenidade ocorreu na tarde de 12 de outubro, sábado, e contou com a presença do mundo oficial — corpo consular, alto comércio, clubes e sociedades —, além de convidados. Também houve desfile militar e estudantil e apresentação de bandas de música militares.⁸⁰ Emílio filmou e fotografou o evento, publicando as fotografias na edição de número 4 da *Kodak*, de 19 de outubro de 1912.

80. O *Diário*, 11 out. 1912, sexta-feira, p. 4.

81. *Correio do Povo*, 1 nov. 1912, sexta-feira, p. 12 (anúncio).

Os destaques da edição n. 15 foram as festas do Club Excursionista e Sportivo e a visita à Hidráulica Municipal⁸¹, que já era um ponto de recreio da cidade desde 1908, quando começaram a ser promovidos concertos dominicais de bandas nos seus jardins. Não foram divulgadas informações sobre os assuntos apresentados pelo *Recreio Ideal Jornal* n. 16, exibido na sexta-feira, 8 de novembro. Sobre a edição n. 17, as informações são poucas, mas sabe-se que trazia imagens da festa dos Italianos e do jardim zoológico.⁸² A primeiro registro evoca, provavelmente, “as festas da colônia italiana” realizadas no domingo, 10 de novembro, e comemorativas da assinatura do tratado de paz entre a Itália e a Turquia. Elas tiveram lugar na chácara Mostardeiro, no arrabalde dos Moinhos de Vento, e contaram com a presença do cônsul italiano e de representantes das sociedades italianas locais.⁸³ Um retrato de parte dos convidados, incluindo o fotógrafo Virgílio Calegari e muitos músicos, foi publicado na *Kodak* de número 9, de 23 de novembro de 1912.

82. *Correio do Povo*, 15 nov. 1912, sexta-feira, p. 16.

83. *Correio do Povo*, 12 nov. 1912, terça-feira, p. 1.

84. *Correio do Povo*, 27, 28 e 29 nov. 1912, quarta-feira, p. 12.

Já a edição 18 teve por interesse central as “manobras da Brigada Militar em S. Leopoldo”.⁸⁴ Tais exercícios foram realizados pela força estadual no município citado entre 7 e 12 de novembro, sendo finalizados por um combate simulado entre duas forças, de ataque

//////////////////////
e defesa. Da simulação participaram batalhões de infantaria, o regimento de cavalaria, a seção de metralhadoras e o serviço de padioleiros, que prestou socorro aos falsos feridos. Repórteres do *Correio do Povo* e da *Federação* relataram as manobras, anunciando a sua filmagem por Emílio Guimarães, no dia 12.⁸⁵ Fotografias das manobras também foram publicadas na edição 12 da *Kodak*, de 14 de dezembro de 1912.

Os assuntos que integraram as últimas edições do *Recreio Ideal-Jornal*, de números 19, 20 e 21, não foram divulgados, embora elas tenham sido exibidas normalmente, nas sextas-feiras e “fora do programa”. No entanto, foram noticiadas pelos jornais algumas filmagens feitas por Emílio Guimarães para o cinejornal que podem tê-las integrado. No domingo, 17 de novembro, por exemplo, realizou-se a abertura festiva da estação anual (de verão, da praia) do Casino, em Rio Grande. Representantes dos jornais da capital foram convidados a comparecer. Emílio Guimarães também viajou para filmar e fotografar o evento, partindo no vapor ‘Itaipava’ no sábado, 16 de novembro, com destino àquela cidade, a serviço da revista *Kodak* e do *Recreio Ideal*.⁸⁶ Ele e seu assistente retornaram à capital na noite do dia 22, a bordo do ‘Itassucê’, novo vapor da Cia. Costeira, que pela primeira vez atracava no cais local. Era do mesmo modelo do ‘Itatinga’, já filmado por Emílio e exibido na edição de número 9 do cinejornal.⁸⁷ Na *Kodak* de número 10, de 30 de novembro de 1912, saiu um retrato do coronel Augusto Cezar de Leivas, “proprietário e reformador do Casino”, sendo possível que outras fotografias, registrando a abertura da temporada de verão, tenham sido veiculadas na revista.⁸⁸

Outra filmagem feita por Emílio para o *Recreio Ideal-Jornal* aconteceu na tarde do domingo, 24 de novembro, e mostrou a última partida de futebol da Semana Esportiva promovida pelo Grêmio, time local. O jogo opôs a equipe da casa a um time carioca e foi realizado no campo do anfitrião, no Moinhos de Vento. Embora o Grêmio tenha perdido o jogo, a disputa foi prestigiada por uma multidão, com destaque para as moças da sociedade local, que marcaram presença ostentando belas *toilettes*. Segundo relatou a imprensa, Emílio fez as filmagens antes do início da partida, aproveitando também para produzir instantâneos fotográficos para a *Kodak*.⁸⁹

As informações aqui arroladas sobre o cinejornal permitem observar que ele foi constituído como um noticioso, uma revista cine-

85. *Correio do Povo*, 9 nov. 1912, sáb., p. 4; 13 nov. 1912, quarta-feira, p. 4; e 14 nov. 1912, p. 5; *A Federação*, 13 nov. 1912, p. 2.

86. *Correio do Povo*, 14 nov. 1912, quinta-feira, p. 5; 16 dez. 1912, dom., p. 5; e 19 nov. 1912, p. 7.

87. *Correio do Povo*, 23 nov. 1912, sáb., p. 4 e 5.

88. As informações presentes neste texto, cuja fonte foi a revista *Kodak*, resultaram de uma pesquisa realizada ao longo dos últimos anos, desde a década de 1990, aos exemplares do periódico dispersos entre diferentes acervos locais, como a BPE (Biblioteca Pública do Estado), o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e o museu Joaquim José Felizardo. Em 2007, a coleção da BPE, que era a mais volumosa, perdeu 70% do seu acervo em razão de furto, o que hoje impede a pesquisa a outros conteúdos da revista, não investigados anteriormente, que viriam complementar os dados prestados ou ausentes na imprensa diária, impedindo igualmente a reprodução em alta resolução de suas imagens neste texto.

89. *Correio do Povo*, 24 e 26 nov. 1912, domingo e terça-feira, p. 15 e 10, respectivamente.

matográfica, quase que reproduzindo em filme as seções “Diversas” (*Correio do Povo*), “Várias” (*A Federação*) e “Informações do dia” (*O Diário*) dos jornais diários locais. A cidade foi a sua grande estrela, protagonizando dramas (incêndio e enchente) e momentos de tensão (comício operário), mas principalmente de lazer (quatro aparições da “Porto Alegre pitoresca”, cinco do *footing* na rua da Praia, três do zoológico, uma da “Porto Alegre progressiva” e um passeio à Hidráulica). Considerando-se o *Ita-jornal*, de 1927, o maior diferencial entre os dois cinejornais parece ter sido a enfática propaganda das obras públicas municipais promovida pelo *Ita-jornal*, que deve ter contribuído para o fortalecimento da imagem do intendente Otávio Rocha (1924-28), fisicamente frágil, mas cuja administração vinha se mostrando eficiente, sobretudo se comparada com a do antecessor, o “eterno” intendente José Montauray (1897-1924). Sem dúvida, o poder esteve representado nas escolhas temáticas de Emílio, mas de forma mais pulverizada, prevalecendo uma maior preocupação com o cotidiano e as sociabilidades mundanas, aspectos caros aos meios jornalístico e cinematográfico a que estava vinculado.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas, no Brasil, por um processo de modernização social que provocou a diversificação dos interesses e das expectativas e estimulou uma mais diversificada e efêmera demanda de consumo, desencadeando a renovação geral no perfil da imprensa, da qual também foram fruto as revistas ilustradas. Enquanto veículos de comunicação, elas se propunham a transitar entre o local e o universal, abrindo-se às novas tendências comportamentais. Assim, respondiam ao desejo de cosmopolitismo da parcela da população mais informada e de maior poder aquisitivo, que foi o seu público leitor — e que os exibidores cinematográficos buscaram atrair e fidelizar às suas salas de cinema.

A diversidade temática dessas publicações lhes permitia uma aproximação ampla das mudanças que transfiguravam os espaços da cidade e das novas práticas sociais neles empreendidas. Essa sua integração ao espírito mundano da época traduziu-se formal e artisticamente no largo emprego que fizeram das ilustrações de humor e da fotografia (TRUSZ, 2002). Foi essa mesma orientação que caracterizou o anúncio da produção do *Recreio Ideal-Jornal* em julho de 1912, citado acima, enfatizando-se o desejo de integrar Porto Alegre ao grupo das capitais cosmopolitas que já produziam os seus cinejornais, como o Rio de Janeiro e Paris, divulgando nos cinemas as imagens



dos seus acontecimentos cotidianos e também de suas frivolidades.

Por sua vez, a partir do momento em que a *Kodak* passou a veicular as fotografias dos eventos filmados por Emílio para o *Recreio Ideal-Jornal*, produzidas nas mesmas ocasiões das filmagens, acabou proporcionando aos porto-alegrenses uma outra e nova modalidade de apreensão visual da realidade, explorando interesses diversos daqueles a que comumente se dedicavam os fotógrafos de estúdio. A veiculação impressa dessas fotografias na revista ainda modificaria a qualidade da relação com os seus leitores, que certamente também liam os jornais diários e assistiam ao *Recreio Ideal-Jornal* no cinema: a cidade e as suas imagens fixas, inscritas no corpo da publicação, ganharam maior circulação e, ao mesmo tempo, se tornaram colecionáveis.

Foram as revistas que estimularam o incremento da prática e a afirmação profissional dos repórteres fotográficos, reproduzindo em suas páginas as imagens das sociabilidades públicas exercitadas no entorno e no interior dos cafés, das confeitarias e dos cinemas, ao mesmo tempo em que procuravam contrastar essas e outras visões da modernidade urbana, incluindo os acidentes de automóveis e bondes elétricos, com imagens bucólicas e pitorescas da cidade antiga. O cinema da época também mostrou interesse por tais assuntos, como se viu, assim como Porto Alegre, que se negou a ser mera reprodutora das imagens sobre outras realidades, produzindo os seus próprios filmes e revistas.

Emílio Guimarães teve papel fundamental nesse processo, expoente que era de um grupo de profissionais característicos daquele contexto no Brasil: estreitamente vinculados, na formação e na profissão, à fotografia, à imprensa e ao cinema, atuando simultaneamente como repórteres fotográficos e cinegrafistas.⁹⁰ O desempenho da dupla função, cujos ritmo e volume foram consideráveis, deve ter tornado Emílio muito popular na cidade, na época, como o “homem da câmera”. Com sua presença constante no espaço público, Emílio integrou a atividade da produção das imagens técnicas ao cotidiano dos contemporâneos, despertando e estimulando neles o interesse para a sua prática e para as novas formas de percepção da realidade, exercitadas com as técnicas e as perspectivas fotográfica e cinematográfica.

Na verdade, Emílio incrementou um processo que já estava em curso. Em 1912, o cinema estava muito mais disseminado e integrado ao cotidiano das pessoas e à vida da cidade do que hoje. Não era só

90. Além de Emílio Guimarães, podemos citar contemporâneos seus, como os irmãos Paulino e Alberto Botelho, Antonio Leal e Alfredo Musso, todos do Rio de Janeiro; Aníbal Requião, em Curitiba, e Gilberto Rossi, em São Paulo. Cf.: GALVÃO, M. R. E., 1975 e 1987; STECZ, S., 1988; RAMOS & MIRANDA, 1997; HEFFNER, H., 2006; TRUSZ, A. D., 2011.

no cinema que as projeções cinematográficas eram vistas. O cinema não estava separado de outras manifestações diárias, e restrito ao âmbito do lazer e ao espaço das salas de cinema. Ele era uma das atrações das festas religiosas, agrícolas, cívicas e sociais. Por outro lado, como já foi apontado, desde o segundo semestre de 1911, graças a Guido Panella, também já vinha se desenvolvendo o processo inverso, da integração da cidade ao cinema, como assunto dos filmes.

Essa experiência certamente influenciou a decisão da empresa do cinema Recreio Ideal de patrocinar o Recreio Ideal-Jornal. Contudo, embora a iniciativa tenha sido particular, evidenciando a preocupação da companhia com o incremento e a autopromoção da exibição por meio da identificação temática entre espectadores e imagens, ela também demonstrou o progresso da cidade, a sua modernidade.



Referências

- CHARTIER, R. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 11 (5), 1991.
- GALVÃO, M. R. E. “Cinema Brasileiro. O período silencioso”. In: *Ciclo de cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Cinemateca Portuguesa, 1987.
- _____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- HEFFNER, H. *Vagas impressões de um objeto fantasmático*. 2006. Disponível em: <http://www.telabrasilis.org.br/chdb_hernani.html> Acesso em: 16 ago. 2011.
- LE GOFF, J. “Documento/Monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi*: vol. 1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984.
- LEVI, G. “Sobre a micro-história”. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.
- MENESES, U. T. B. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.
- MORETTIN, E. “Cinema e Estado no Brasil: A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 89, 2011.
- _____. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, 2005.
- PFEIL, A. J. “Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros”. In: BECKER, T. (Org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial e PMPA, 1995 (Cadernos Porto & Vírgula, 8).
- PÓVOAS, G. N. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação (1904-1954)*. Tese (doutorado). Porto Alegre: Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.
- SOUZA, J. I. de M. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- STECZ, S. *Cinema paranaense: 1900-1930*. Dissertação

(mestrado). Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 1988.

TRUSZ, A. D. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade*. Porto Alegre – Anos 1920.

Dissertação (mestrado). Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

_____. “As imagens, os seus circuitos e modalidades expositivas: o caso do cinejornal Ita-Jornal - Porto Alegre, 1927”. In: *XII Estudos de cinema e audiovisual Socine*: v. 2. São Paulo: Socine, 2011a. Disponível em <http://socine.org.br/livro_volumes.html>.

_____. “Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam”. *Orson*, Pelotas, n. 1, 2011b. Disponível em: <<http://orson.ufpel.edu.br>>.

_____. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome e Ecofalante, 2010.

XAVIER, I. “Prefácio à edição brasileira”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Sites

Cinemateca Brasileira: <www.cinemateca.com.br>. Acesso em: 28 jul. 2011.

Biblioteca Nacional: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm> Acesso em: 1º ago. 2011.

Fontes documentais

A Federação, Porto Alegre, 1909 a 1915.

Correio do Povo, Porto Alegre, 1909 a 1914.

Jornal do Comércio, Porto Alegre, 1910.

Kodak, Porto Alegre, 1912 a 1914.

O Diário, Porto Alegre, 1911 a 1915.

O Independente, Porto Alegre, 1909.





Em busca do rádio de autor: apontamentos para uma rediscussão crítica da história do rádio no país¹

////////// *Eduardo Vicente*²

1. Este artigo é a versão revista de um trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, ocorrido no Recife (2011).
2. Doutor em Comunicação e professor do Curso Superior do Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: eduvicente@usp.br



Resumo

Este texto se propõe a oferecer alguns apontamentos para uma discussão crítica da história do rádio no país que valorize sua dimensão mais autoral. Ele parte do entendimento de que a visão hegemônica que se estabeleceu acerca da história do veículo no Brasil acaba por dificultar uma discussão mais abrangente de seus autores, de seu repertório e das suas potencialidades de desenvolvimento, diante do leque de alternativas de produção, difusão e uso social oferecido pelas novas tecnologias digitais. Dentro desse quadro, é desenvolvida uma discussão crítica do relato sobre a história no Brasil oferecido por Gisela Ortriwano em seu livro *A Informação no rádio*, publicado em 1985.

Palavras-chave

teoria do rádio, história do rádio, linguagem radiofônica

Abstract

The present article brings up some points that can lead to a critical review of the Brazilian radio history — one that values the authors' dimension. The established hegemonic outline on the media history avoids a broad discussion that considers the radio authors, its repertory and the development potentials, which may be found in the broadening scenario of alternative production, broadcast and social uses offered by the digital technologies. Thus, this article discusses the report of the radio's history in Brazil provided by Gisela Ortriwano's book, *A informação no rádio* (Information on radio), published in 1985.

Key-words

radio theory, history of radio, radio language

A massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico.

Oswald de Andrade

Este texto se propõe a oferecer elementos para o que considero como uma necessária revisão crítica e uma ampliação do debate em torno da história do rádio no país, no sentido da valorização de sua dimensão mais propriamente autoral e artística. Essa questão, no contexto de minhas pesquisas sobre o rádio, liga-se ao conceito de “rádio possível”, que comecei a desenvolver em 2006 como uma forma de afirmação da possibilidade de existência de um rádio mais experimental e autoral, que possa ser compreendido como um “meio de expressão” e não “unicamente como um meio de difusão de informação (verbal, musical) a públicos distantes e heterogêneos” (BALSEBRE, 1994, p. 14). A proposição desse conceito parte da premissa de que, diante das novas alternativas abertas para a produção e para a veiculação radiofônica a partir dos diferentes usos sociais possibilitados pelas tecnologias digitais, faz-se necessária uma discussão crítica dos referenciais teóricos, da estética e da história do veículo no país, que possa nos oferecer uma visão mais “aberta” do rádio, apta a explorar as múltiplas possibilidades desse seu novo momento. Por isso, entendo a ideia de “rádio possível” como uma estratégia de abordagem do passado e do presente do rádio, no sentido de prospectar suas dimensões autorais, experimentais e expressivas para uma exploração mais radical de suas novas possibilidades de utilização.



É à “abordagem do passado” que irei dedicar o presente texto. Tentarei demonstrar que a recuperação de uma perspectiva mais crítica sobre as potencialidades de uso social do rádio no Brasil deve necessariamente passar por uma “reabertura” da discussão de sua história, que nos possibilite uma visão menos naturalizada da trajetória percorrida até o momento atual e nos ofereça uma compreensão menos limitadora de suas características e possibilidades de uso. Com esse objetivo, irei desenvolver uma discussão crítica sobre a visão da história do rádio no país apresentada por Gisela Ortriwano (1985) para, em seguida, apresentar alguns elementos que me parecem fundamentais para uma visão histórica do veículo que considere de forma mais consistente sua dimensão autoral. A discussão do texto de Ortriwano advém, evidentemente, do fato de ele ter se tornado talvez a mais importante referência para os estudos sobre o veículo no país. Embora o livro apresente um relato bastante resumido sobre a história do rádio no Brasil, ele traz uma proposta de periodização e uma visão sobre o desenvolvimento do veículo que, a meu ver, acabaram por se consolidar como relatos hegemônicos nesse campo — por isso, considero fundamental a realização de um esforço no sentido de sua revisão crítica e superação.

Mas quero deixar claro que não considero a obra de Ortriwano como conservadora ou acrítica. Na verdade, a autora empreendeu um estudo ousado e abrangente sobre o rádio do Brasil, buscando uma chave para a compreensão da sua história, linguagem e características. Entendo, no entanto, que o foco da autora foi a questão da informação no rádio e que ela não tinha a pretensão de escrever uma “história do rádio” — que, quase três décadas depois, ainda iria se manter como nosso texto canônico sobre o tema.

Considero que há pelo menos dois pontos que tomam esse olhar sobre o passado importante para o futuro do rádio. Em primeiro lugar, o que Miège (2009) denomina como uma dupla mediação, ou seja, uma dimensão sociotécnica que media nossa relação com as novas tecnologias de comunicação. Nesse contexto, se por um lado as tecnologias acabam determinando novas práticas de produção pelas suas características, por outro, a relação com os novos meios se dá menos por rupturas do que pela “continuidade de processos complexos e engajados há muito tempo” (2009, p. 18). Assim, as práticas historicamente estabelecidas no âmbito da produção radiofônica acabam assumindo um importante papel mes-

mo num contexto de grandes mudanças tecnológicas, situação que torna fundamental um questionamento sobre o processo histórico que levou à sua consolidação. Desnaturalizar o desenvolvimento histórico dessas práticas e compreender que outras possibilidades de produção já foram exploradas no Brasil pode nos ajudar a assumir uma visão mais abrangente sobre as potencialidades do rádio e de sua linguagem, capaz de iluminar os caminhos possíveis para o veículo em seu contexto atual.

Em segundo lugar, essa revisão histórica possibilita uma compreensão das potencialidades expressivas, experimentais e artísticas do rádio, que se manifestam normalmente através de gêneros como o radiodrama e a radioarte³, como mais do que meramente “elitistas” ou, pior ainda, como reminiscências fossilizadas de sua infância. Essa visão limitadora pode prejudicar um uso mais radical e inovador da linguagem de rádio em espaços de difusão alternativos como projetos sociais, educacionais ou rádios comunitárias — que se veriam, desse modo, condenados a reproduzir os modelos tradicionais de difusão assumidos pelas grandes emissoras, lançando mão de uma linguagem padronizada, empobrecida, mas, dentro de uma visão conservadora do veículo, “compreensível para as massas”.

Gostaria agora de me dedicar à discussão do texto de Ortriwano, apontando, nesse processo, para algumas questões que me parecem pertinentes no sentido do estabelecimento de uma perspectiva mais ampla para a discussão da história do rádio no Brasil.

A história do rádio na obra de Gisela Ortriwano

Professora do Departamento de Jornalismo da ECA (Escola de Comunicações e Artes) da Universidade de São Paulo, Gisela Ortriwano publicou *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos* em 1985. A obra se propunha a oferecer uma visão abrangente sobre o veículo no país, apresentando sua história, modelo de desenvolvimento, organização econômica, legislação, características gerais e uso jornalístico. A qualidade e o caráter abrangente do texto acabaram por transformá-lo em uma obra de referência para cursos de graduação na área de comunicação, especialmente jornalismo e radialismo. Mas entendo que o trabalho não possuía a pretensão de se tornar “a” história do rádio no Brasil,

3. Entendo as dificuldades em torno da conceituação de gêneros e formatos no rádio, mas não pretendo desenvolver aqui esta discussão. De qualquer modo, utilizo o termo “radioarte” a partir da conceituação oferecida por Lídia Camacho (2007).



como acabou por ocorrer. O relato histórico, inclusive, é bastante sucinto, ocupando apenas 16 páginas (p. 13 a 28) do primeiro capítulo do livro. Por isso, como já foi apontado aqui, considero a necessidade de estabelecermos uma visão mais crítica e atualizada desse relato, revendo especialmente as conclusões apontadas pela autora. Com esse objetivo, gostaria primeiramente de apresentar um breve resumo da história do rádio oferecida por Ortriwano. A implantação do veículo no país, a partir da iniciativa de Edgar Roquette-Pinto e Henrique Morize, em 1923, é vista — apesar de suas finalidades educativas — dentro de uma perspectiva eminentemente elitista:

ouviam-se ópera com discos emprestados pelos próprios ouvintes, recitais de poesia, concertos, palestras culturais etc., sempre uma programação muito 'seleta', apesar de Roquette-Pinto estar convencido, desde o início, de que o rádio se transformaria num meio de comunicação de massa (ORTRIWANO, 1985, p. 14).

Como consequência disso, “a cultura popular não tinha acesso ao rádio” (p. 14). Mas, a partir da ascensão de Getúlio Vargas, o rádio “sofre transformação radical”. A publicidade é regulamentada, e “a introdução de mensagens comerciais transfigura imediatamente o rádio: o que era ‘erudito’, ‘educativo’, ‘cultural’ passa a transformar-se em ‘popular’, voltado ao lazer e à diversão” (p. 15). Nesse momento, as emissoras se organizam, se multiplicam, e “o rádio brasileiro vai encontrando seu caminho, definindo sua linha de atuação e assumindo um papel cada vez mais importante na vida política e econômica do país” (p. 17).

Assim, para a autora,

o decênio de 30 foi importante para que o rádio se definisse em seus caminhos e encontrasse seu rumo na fase seguinte, acompanhando e auxiliando o desenvolvimento nacional como um todo (...). E assim preparado, o rádio entra nos anos 40, a chamada “época de ouro do rádio brasileiro” (p. 19).

Na opinião de Ortriwano, essa

“época de ouro” do rádio termina, coincidentemente, com o surgimento no Brasil de um novo meio: a televisão. Quando surge, ela

vai buscar no rádio seus primeiros profissionais, imita seus quadros e carrega com ela a publicidade. Para enfrentar a concorrência com a televisão o rádio precisava procurar uma nova linguagem, mais econômica. Aos poucos, ele vai encontrando novos rumos (p. 21).

Esses “novos rumos”, para a autora, estavam no radiojornalismo (tema que ela discute com mais profundidade), nos serviços de utilidade pública, na veiculação musical com as emissoras de FM e na especialização (p. 22-24). A conclusão de Ortriwano é a de que, “pelo breve histórico do desenvolvimento do rádio no Brasil, podemos verificar que o processo segue paralelo ao do próprio desenvolvimento do país” (p. 28).

Apresentado o relato, o primeiro de seus aspectos que gostaria discutir é o da afirmação da finalidade comercial como sinônimo da popularização ou democratização do veículo. Embora a autora aponte em seu livro também para o problema da sobreposição dos interesses econômicos às necessidades da população no processo de expansão do rádio (p. 28), essa crítica não parece contaminar o seu relato histórico. O que acaba destacando-se é a utilização dos termos “erudito”, “educativo” e “cultural” como sinônimos de uma visão “elitista” do rádio e, portanto, oposta ao “popular”.

Várias questões podem ser levantadas a partir dessa oposição. Em primeiro lugar, a definição como “elitista” de um rádio que não dedique sua programação predominantemente ao “lazer e à diversão”. Como sabemos, se o Brasil adotou um modelo comercial de rádio inspirado no norte-americano, na Europa e no Japão, tornou-se predominante um modelo de rádio público ou estatal, com ênfase no uso educativo e cultural do veículo. Entendo que seria despropositado considerar que esses modelos de radiodifusão, que geraram emissoras como BBC (Reino Unido), Deutsche Welle (Alemanha), RFI (França) e NHK (Japão), entre outras, não sejam também populares em alguma medida. Além disso, sua afirmação como “popular” empresta um considerável nível de legitimidade ao modelo comercial de rádio adotado no país e às emissoras que se consolidaram dentro dele, o que dificulta o estabelecimento de uma visão crítica sobre os rumos assumidos pelo veículo em seu desenvolvimento no Brasil.

Em segundo lugar, ao assumirmos a oposição proposta pela autora, acabamos por desqualificar qualquer pretensão educativa,



cultural, artística ou experimental que o rádio tenha, já que podem ser consideradas como elitistas e, portanto, opostas ao caráter popular do veículo. Nesses termos, voltado exclusivamente ao entretenimento popular, o rádio nega completamente o seu potencial para a expressão individual e para a experimentação estética, ou seja, para o desenvolvimento do que poderíamos denominar como uma arte radiofônica. Vale lembrar que se isso não ocorreu na Europa, com seus modelos público e estatal, em que importantes autores, como Bertold Brecht, Walter Benjamin, Friedrich Dürrenmatt, Harold Pinter e Samuel Beckett, entre outros, dedicaram diversas de suas obras ao veículo. E também não ocorreu totalmente nos EUA, mesmo dentro do modelo comercial, como a trajetória radiofônica de Orson Welles, por exemplo, parece demonstrar.

Mas cabe aqui perguntar se isso também não ocorreu no Brasil. E a resposta a essa questão pode nos levar à conclusão de que a oposição simples entre elitista e popular talvez esteja impedindo um olhar sobre o rádio no Brasil que expresse a complexidade de sua produção, muito mais diversificada e sofisticada do que o mero direcionamento ao “lazer e à diversão” faria supor. Pois definir o rádio brasileiro no período de sua “época de ouro” como “popular”, nos termos propostos por Ortriwano, talvez ajude a ocultar o fato de que projetos bastante sofisticados e ambiciosos foram realizados no período. No campo da música popular, por exemplo, podemos citar pelo menos dois casos emblemáticos. O primeiro é o de Radamés Gnattali e de seu trabalho à frente da Orquestra Brasileira da Rádio Nacional, especialmente no programa *Um milhão de melodias*, em que eram criados sofisticados arranjos orquestrais para composições populares nacionais e internacionais (BARBOSA & DEVOS, 1984; SAROLDI & MOREIRA, 1984). Como se sabe, Radamés e sua música acabaram por se tornar importantes influências para alguns dos principais precursores da Bossa Nova⁴. O segundo caso é o de Almirante, que, embora fosse um cantor e compositor popular, demonstrou evidentes preocupações didáticas em muitos dos programas que criou para a Rádio Nacional — que também por essa razão basearam-se num extenso trabalho de pesquisa musical e folclórica (CABRAL, 1990).

No campo da ficção radiofônica, também é possível enumerar trabalhos aos quais não faltou uma certa dose de experimentação, de marca autoral e de engajamento político. A análise de Lia Calabre

4. O que, em um certo sentido, pode-se inferir dos discursos já bastante antigos e caros à filosofia ocidental, como o mito da caverna platônico.

(2006) sobre as radionovelas da Nacional mostra que, após a queda de Vargas, em 1945, algumas das produções foram bem além do melodrama tradicional ou da reprodução da moral conservadora, incorporando questões trabalhistas e mesmo confrontos de classe. Já nos trabalhos que autores como Túlio de Lemos e Dias Gomes produziram para o rádio paulista, por exemplo, vemos uma forte marca autoral e uma evidente preocupação com a explicitação da luta de classes e da crítica social para um público amplo (GUERRINI JR., 2005; VICENTE, 2011). Assim, entendo que o rádio no Brasil, mesmo que desenvolvido dentro de um modelo comercial, teve sua marca autoral e também pode ser pensado a partir da perspectiva desses autores e de suas preocupações estéticas e políticas.

E isso nos leva a uma outra questão implícita na oposição entre elitista e popular proposta pela autora que é a da definição de “popular” como sinônimo de comercial. Para Renato Ortiz, “até recentemente existiam entre nós duas grandes tradições que procuravam pensar a problemática do nacional-popular” (1988, p. 160). Dentro de uma delas, “popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que devem ser preservadas em museus, livros etc.” (p. 160). Trata-se, no caso, de uma visão conservadora, que nega atualidade histórica à cultura popular. Já dentro de uma perspectiva de mudança social, popular apresenta-se como uma opção política, como um projeto de transformação social. Nesses termos, entendo que poderíamos ver as obras de autores engajados como os já citados Dias Gomes e Túlio de Lemos ou, ainda, o trabalho de Oswaldo Molles (especialmente em *História das malocas*) como “populares”, dentro desse sentido político-progressista. Assim, creio que deveríamos evitar definir tais artistas como elitistas ou caracterizar o “popular” do período como necessariamente “comercial”⁵.

Mas, mesmo deixando a esfera dos autores e concentrando-nos na questão das emissoras, acho possível constatar que, ao menos entre as empresas de São Paulo, nem todas seguiram no período um modelo que possa ser considerado como “popular”, no sentido sugerido por Ortriwano. É o caso da Rádio Gazeta de São Paulo, inaugurada em 1943 com uma programação fortemente baseada na música erudita, especialmente na ópera (GUERRINI JR., 2009).

Finalmente, e sem ter condições de me estender no momento sobre essa questão, gostaria de assinalar que também me parece pro-

5. Ortiz considera que a associação do popular “ao que é mais consumido” se dará no Brasil apenas a partir dos anos 60, quando ele considera que teremos a efetiva consolidação de um mercado de bens culturais no país (ORTIZ, 1988, p. 164).



blemático definir o projeto de Roquette-Pinto como decididamente elitista e distante do público. Por um lado, como demonstra o trabalho apresentado por Michele Vieira no Congresso da Intercom de 2010, a análise das cartas enviadas pelos ouvintes para a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, ainda nos anos 20, parece demonstrar que pessoas de diferentes camadas sociais aparentemente sentiam identidade suficiente com a emissora e com o próprio Roquette para enviar críticas e sugestões à programação musical da rádio (VIEIRA, 2010). Por outro, entendendo que seria importante uma discussão mais aprofundada sobre esse momento de consolidação do rádio no país, na busca de uma melhor compreensão do processo de definição do seu modelo de desenvolvimento. Afinal, a escolha de um formato comercial de rádio em 1932 parece contraditória, se considerarmos o grande interesse do Governo Vargas pelo uso do veículo como instrumento de propaganda política. Escrevendo para a *Revista Cultura Política*, editada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) entre os anos de 1941 e 1945, Álvaro Salgado, um dos ideólogos do regime para o setor radiofônico, oferece-nos o que parece ser uma posição oficial do governo sobre essa questão:

é cedo para a radiodifusão exclusivamente oficial. O que nos convém, o mais eficiente no momento, é a rádio controlada ao lado de algumas estações oficiais. Obter-se-á, assim, um equilíbrio, a fim de que os programas não sejam, inteiramente, conformes com o gosto do povo, mas de acordo com as necessidades do ouvinte (SALGADO, 1941, p. 40).

Assim, diante da aparente impossibilidade do governo, naquele momento inicial e ainda turbulento do período varguista, em criar um modelo estatal de rádio, a solução encontrada parece ter sido a de uma “rádio controlada”, em que a preocupação central talvez não fossem exatamente as necessidades do ouvinte, mas as do próprio regime. Nesse sentido, seria importante olhar o período de consolidação e auge do rádio, entre as décadas de 30 e 50, também sob o viés da presença e da intencionalidade do Estado em relação ao setor, algo que não ocorre com o texto de Ortrivano.

Outra questão que me parece problemática no texto da autora é a de que ele parece assumir a ideia de uma naturalização da trajetória histórica do rádio no país, afirmada através de expressões como “encontro de um rumo” e “uma trajetória que segue paralela à do

desenvolvimento do país” etc. Isso sugere a imagem de um destino inequívoco e, portanto, a impossibilidade de alternativas para o desenvolvimento do veículo. Portanto, dentro dessa trajetória naturalizada, ficam interdidas uma visão crítica das escolhas históricas e, mais grave ainda, a discussão sobre outros caminhos possíveis para o rádio. Ou seja, o rádio é o que é, é o que pode ser.

Tomemos a questão do “novo rumo” assumido pelo veículo a partir da chegada da TV, por exemplo. Quando visto, como é o caso aqui, enquanto evolução lógica da trajetória do veículo, busca por uma “linguagem mais econômica”, ele dificulta a discussão de fenômenos como a concentração econômica ou o empobrecimento da programação. Por essa via, temos aqui a ruptura com a tradição desenvolvida na época de ouro — especialmente através dos programas de auditório, da ficção, da veiculação de música ao vivo etc. — lida como evolução histórica do rádio, superação de uma programação obsoleta. Porém, se nos reportarmos à história do rádio nos EUA, onde o veículo também adotou um modelo comercial para o seu desenvolvimento, veremos que a opção pela veiculação musical, pelo jornalismo e pela utilidade pública ocorreu, na verdade, no momento inicial do desenvolvimento do veículo, ainda nos anos 20, de modo que em 1927 os EUA já contavam com duas grandes redes de emissoras, CBS e NBC — operando exclusivamente ao vivo e com uma programação baseada nesse tripé. No final da década seguinte, com a superação da crise de 1929, o modelo seria substituído pelo da “época de ouro”, em que as radionovelas e os programas de auditório seriam o grande destaque, com o retorno a uma programação mais econômica acontecendo, como aqui, apenas após a chegada da TV.

E, assim como no Brasil, muitos dos programas do rádio migraram para a TV, o que parece demonstrar que eles acabaram mantendo sua atualidade e pertinência para o público consumidor. A radionovela *Guiding light*, criada por Irna Philips em 1937 para a rede norte-americana CBS, é um caso exemplar dessa transição. Com capítulos diários de 15 minutos, ela passou a ser veiculada simultaneamente na TV e no rádio em 1952, deixando este último apenas quatro anos depois e mantendo-se na programação da rede de TV até o final de 2009⁶. Já numa emissora pública como a BBC, do Reino Unido, há casos em que essa transição nem mesmo ocorreu. A radionovela *The archers*, por exemplo, criada em 1951, mantém-se

6. A novela superou a marca dos 15.700 episódios entre a TV e o rádio; ver <http://www.cbs.com/daytime/guiding_light/about/>, acessado em 28 de setembro de 2011.



na programação da BBC Radio 4 até o presente⁷. Nessa emissora, o rádio não apenas manteve formatos ficcionais como eles ocasionalmente funcionaram como fonte de inspiração para outras mídias. Isso ocorreu, por exemplo com a série radiofônica *Hitchhiker's guide to the galaxy* (O guia do mochileiro das galáxias) que, criada por Douglas Adams em 1978, transformou-se posteriormente numa série de livros, numa série televisiva, num longa-metragem e em diversos videogames.

Além disso, um projeto como o da Rádio Eldorado de São Paulo, fundada em 1958 com auditório próprio e uma programação musical voltada de forma praticamente exclusiva para a música erudita, parece demonstrar que o processo de adaptação do rádio aos cenários dos anos 60, com a presença da TV e um acelerado desenvolvimento da indústria de bens simbólicos no país (ORTIZ, 1988), tende a ser mais complexo do que a mera afirmação do “novo rumo” parece indicar, demonstrando que, em algum nível, um projeto de estratificação também se manifestava dentro da produção radiofônica em AM (as emissoras em FM iriam se popularizar apenas a partir dos anos 70).

A questão do repertório

Mas, além da revisão crítica aqui proposta, entendo que outras questões importantes teriam de ser enfrentadas no sentido da construção de uma visão mais abrangente da história do rádio no país e igualmente vinculadas à sua dimensão mais artística.

Em primeiro lugar, um estudo mais amplo e aprofundado de obras e realizadores de destaque, que nos permitam um olhar sobre o rádio também pelo viés de sua produção. Essa proposta se baseia na crítica feita por Arlindo Machado aos estudos de TV, na qual ele destaca que:

é preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura, o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada destacou para fora da massa amorfa da trivialidade (MACHADO, 2000, p. 19).

7. <<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-archers/>>, acessado em 28 de setembro de 2011.

Nesse sentido, entendo que, embora diversos estudos sobre o rádio no Brasil estejam ligados a pesquisas sobre emissoras, sobre programas ou sobre o trabalho de profissionais que atuaram no veículo, a questão do repertório como forma de construção de uma tradição estética do rádio dificilmente é buscada⁸. Evidentemente, esse tipo de estudo, no país, também é prejudicado pela enorme carência de acervos de gravações e roteiros. Mas isso, em parte, talvez seja também um sinal da falta de pesquisadores interessados na recuperação e na análise das obras.

8. Um trabalho bastante significativo nessa área está sendo realizado por Irineu Guerrini Jr., que analisa a obra de Túlio de Lemos a partir de um projeto individual de pesquisa que desenvolve na Faculdade Cásper Líbero.

Conclusões

A intenção desse texto foi demonstrar que a recuperação de uma dimensão mais autoral dentro da história do rádio brasileiro enfrenta dificuldades advindas em parte do relato hegemônico que se estabeleceu acerca dessa história, em que, entre outros pontos, o artístico é visto como “elitizado” e oposto a “popular”, tomado como sinônimo de democrático. Além disso, uma visão naturalizada do desenvolvimento histórico do rádio no país tende a considerar gêneros mais propriamente artísticos — especialmente o radiodrama — como superados, ligados irremediavelmente ao passado do rádio ou a uma produção marginal e basicamente restrita ao meio acadêmico.

Essa visão nos oferece poucas possibilidades de questionamento dos modelos comerciais de programação atualmente dominantes, dificultando a discussão de modos alternativos de produção, mais adequados aos diferentes usos sociais (e não comerciais) hoje possíveis no âmbito da produção radiofônica. Espero que este trabalho colabore em alguma medida para a ampliação desse debate, auxiliando tanto no estabelecimento de uma visão da importância histórica do veículo também como espaço de expressão pessoal e realização artística quanto numa discussão mais radical das possibilidades de sua linguagem e produção no sentido da ruptura com a lógica da repetição acrítica dos modelos vigentes.

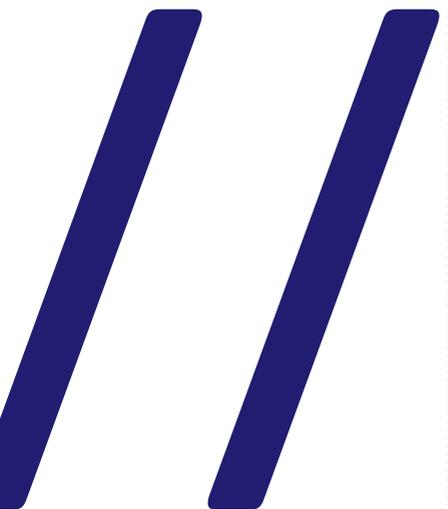


Referências

- BALSEBRE, A. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- CABRAL, S. *No tempo de almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- CALABRE, L. *Rádio na sintonia do tempo: radionovela e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.
- CAMACHO, L. *A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- _____. *El radioarte: um género sin fronteras*. México D. F.: Trillas, 2007.
- GUERRINI Jr., I. “De um sótão no Quartier Latin para uma kitchenete na Avenida São João: La Boheme e Outras Óperas na Rádio Tupy de São Paulo”. *Comunicare – Revista de Pesquisa da Faculdade Cásper Libero*, São Paulo, v. 5. n. 2, p. 67-75, 2005.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MIÈGE, B. *A sociedade tecida pela comunicação: técnicas da informação e da comunicação entre inovação técnica e enraizamento social*. São Paulo: Paulus, 2009.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTRIWANO, G. *A Informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.
- SALGADO, A. F. “Radiodifusão, fator social”. *Revista Cultura Política*. Rio de Janeiro: DIP, ano 1, n. 6, 1941.
- SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- VICENTE, E. “Radiodrama em São Paulo: a história de Zé Caolho, de Dias Gomes”. In: *VIII Encontro Nacional de História da Mídia*, 2011.
- VIEIRA, M. C. “A preferência dos ouvintes da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro: uma disputa de sentidos entre o erudito e o popular”. In: *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom*, 2010, Caxias do Sul.







Berço de ilusões: o entremeio das criações.

Uma reflexão sobre
personagens, atores
e pessoas

Ana Paula Martins Gouveia¹

1. Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, professora na Escola Superior Artística do Porto, em Portugal, e membro do FiloCom, Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação.

E-mail: apaulamg@ig.com.br



Resumo

Este artigo se propõe a refletir sobre a ligação ontológica entre três instâncias: pessoas, personagens criadas pelo ator e as pessoas ou as personagens criadas durante os nossos sonhos noturnos. Nesse contexto, coloca-se em questão o hermetismo referencial forjado pelos conhecimentos acadêmicos, que, por vezes, podem se tornar um tanto inflexíveis, por uma crença em um conhecimento tido como legítimo, mas que se mostra como efêmero e insuficiente.

Palavras-chave

personagem, pessoa, criação, realidade, ontologia, legitimidade

Abstract

This article works with the ontological link between three concepts: people, characters created by an actor and people and characters created by us during our nightly dreams. In this context, the question about the hermetic references elaborated by general academic knowledge is raised. These references can, sometimes, become inflexible because of a belief in a specific knowledge taken as legitimate, but that turns out to be ephemeral and insufficient.

Key-words

character, people, creation, reality, ontology, legitimacy

O ceticismo (...) deveria ter por objeto unicamente as teorias incorretas, e não assentar suas baterias contra fatos comprovadamente certos. Só um observador preconceituoso seria capaz de negá-lo. A resistência contra o reconhecimento de tais fatos provém principalmente da repugnância que as pessoas sentem em admitir uma suposta capacidade sobrenatural inerente à psique (JUNG apud STEIN, 2000, p. 186).

2. Ao investigarmos algumas dimensões delimitadas pelo termo ontológico, particularmente entre Aristóteles e Heidegger, fica evidente que qualquer aproximação nesse terreno envolveria um tipo de trabalho que definitivamente não faz parte das prioridades deste artigo. Os cuidados e as ponderações que são necessários para a análise de campos conceituais de tradições filosóficas tão amplas, e muitas vezes bastante distintas, exigiriam uma dedicação específica; além disso, qualquer abordagem feita sem o devido comedimento poderia levar a um esvaziamento dos conceitos com os quais se estaria trabalhando; devido a tal prudência, optei por utilizar a palavra ontologia em seu sentido primeiro, ligado à origem: ao “o que é”, ao *ontos* e o *logoi*, o conhecimento do ser, o berço de onde surgem as pessoas e as personagens.

Estas páginas serão dedicadas à reflexão da personagem em sua origem, em sua ontologia², em seu processo de criação anterior a qualquer texto determinado, em busca de uma compreensão mais profunda de aspectos inerentes às nossas próprias criações mentais, antes mesmo de pensarmos na corporalização da personagem de ficção pelo ator.

Deter-se em tal reflexão sobre a personagem parece-me conveniente, uma vez que pode nos levar a um território de investigação não muito explorado, capaz de nos lançar, de nos fazer mergulhar em um terreno movediço, que chacoalha as nossas estruturas e que busca uma dimensão perceptiva que ultrapassa o contexto histórico e a posterior “transformação” de um ator — em que a personagem de ficção estabelece uma relação umbilical com outros seres que criamos quando dormimos ou mesmo conosco como pessoas, a percepção de um *eu*. Essa expressão organizada em forma de artigo se dedica a proporcionar a reflexão não só sobre um objeto específico mas também sobre algo que possa ir além desse objeto, um questionamento que possa despertar no leitor uma certa inquietação, independentemente da área de pesquisa em que ele atue. Conforme afirmou Klauss Vianna, “a inconsciência é o que gera a medio-



cidade. O bailarino tem os mesmos problemas de um sapateiro” (VIANNA, 1990, p. 26), a classe de trabalhadores a que pertencemos agora é indiferente, certas questões permeiam todas elas e é sobre essa perspectiva que se escreve aqui.

Para dar início a tal percurso, tomo de empréstimo o pensamento de Anatol Rosenfeld. O autor escreve:

as personagens do espetáculo, apesar da sua concretização sensível maior do que a do texto, conservam plenamente o caráter de personagens fictícias, em comparação às reais: maior coerência (mesmo quando incoerentes), maior exemplaridade (mesmo quando banais), maior significação e transparência; e maior riqueza — não por ser a personagem mais rica do que a pessoa, e sim devido à concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Por este motivo o fenômeno básico do teatro, a metamorfose do ator em personagem, nunca passa de “representação”. O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal. O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal. Por mais séria que esta seja, a própria seriedade é desempenhada, tendo, pois, caráter lúdico (ROSENFELD, 1969, p. 30).

Atrevo-me então a iniciar um saudável debate e indagar sobre alguns conceitos expostos a partir de tal óptica. Em primeiro lugar, pensaremos na personagem como ser fictício em sua “coerência”, “exemplaridade”, “significação”; depois, faremos uma comparação entre personagem fictícia e pessoa, para, então, analisarmos a ligação entre elas e as personagens que criamos durante os nossos sonhos noturnos. Começo por estabelecer um diálogo com o pensamento de Rosenfeld, muito embora a minha percepção sobre o tema da ligação entre as pessoas e as personagens levem-me a uma sugestão distinta da do autor.

A personagem e a pessoa

A afirmação de que em uma peça de teatro, ou em um filme (posto que estamos pensando nos aspectos de concentração dramática inicialmente apresentados em um texto e posteriormente corpo-

3. Concentramo-nos sobre elas como em momentos de *peripeteia* que se desdobram em uma temporalidade extensa. A *peripeteia* é um momento que tem uma importância especial nas ações das personagens de um relato, como ressalta Eduardo Peñuela, citando Victor Burgin: “As the painter of ‘histories’ had to show in a single instant that which took time to unfold, then that instant had to have a singularly privileged position within the total action. It was therefore recommended that the moment selected by the painter for visualization should be the *peripeteia*, that instant in the course of an action when all things hang in the balance” (BURGIN, 1989, p. 86 *apud* PEÑUELA, 1999, p. 79).

4. Como, em certo sentido, propõem Bob Wilson em seus estudos sobre a câmera lenta. Ele escreve que o ser humano expressa com excessiva rapidez muitas das emoções que experimenta, a ponto de não se poder percebê-las com clareza (GALIZIA, 1986, p. 45); e por isso estimula o trabalho de ralentar as ações para que essas emoções e até os pensamentos possam ser percebidos.

5. Seria também conveniente considerar que, em geral, as ideias acerca do que venha a ser uma personagem se centram na visão de um simulacro de pessoa, que aparece na sua configuração corporal completa, e não se leva em conta que uma parte anatômica dessa configuração pode ser, ela só, uma personagem, como é o caso de traços de corporalidade enquadrados em um primeiro plano. Isso também pode ser perspectivado em relação aos movimentos das pessoas: podemos simplesmente no deter à observação das mãos, por exemplo, aos movimentos executados por elas e assim por diante.

6. Sobre a questão da expressividade emotiva, hoje em dia tão trabalhada na área da psicologia, mas também nos próprias análises semióticas, poder-se-ia também resgatar ainda os primeiros estudos de Charles Darwin: “before physiologists had discovered the astonishing facts that the innermost moods of the mind — love, hate, fear, rage, etc. — together with their outermost manifestations, the muscular contractions of the limbs and face, are in great measure dependent upon the functioning, in appropriate spheres of action, of “chemical messengers” (DARWIN, 1934, p. 5).

ralizados por um ator), as personagens são necessariamente mais concentradas — pois muitas vezes uma vida inteira tem que ser contada em minutos — parece-me algo razoável, mas assumir que isso sempre lhes dê maior coerência (ainda que incoerentes), exemplaridade (mesmo que banais), significação, transparência e riqueza do que as pessoas têm soa um tanto excessivo, visto sob certos paradigmas. Mesmo no quesito de concentração, poderíamos pensar em exemplos como os que notabilizaram o cinema iraniano, e não só ele: em casos em que a dramaturgia se caracteriza pela filmagem de atos cotidianos em um tempo próximo ao tempo cronológico, *Chronos*, no qual nos acostumamos a basear a nossa vida, a maneira como fomos ensinados a calcular as horas. Nesses exemplos, a perspectiva de tentar retratar uma personagem usando uma série de situações e momentos distintos na vida que refletem suas características é substituída por um simples estar presente, por viver aquele momento previamente selecionado pelo dramaturgo, roteirista — mas que, mesmo assim, se distancia da proposta de concentração ligada à escolha de “momentos-chave” —, em que podemos identificar a personalidade daquele ser ficcional a partir de vários indícios espalhados pelo tempo construído de forma não cronológica — a subversão do tempo, como gosta de qualificar o cineasta Beto Brant.

Talvez as personagens de ficção tenham essa aparência de maior riqueza e significação, porque nos detemos com grande atenção na observação delas³. Se nos detivéssemos, como experiência, na observação de uma pessoa ao executar uma atividade qualquer de seu cotidiano com a mesma atenção, com a mesma concentração⁴ com que observamos uma personagem, acredito que o resultado poderia ser surpreendente, pois efetivamente queremos ver, e não simplesmente reconhecer, um alguém em sua cotidianidade, “podemos conhecer nosso semelhante pelos movimentos que ele executa” (VIANNA, 1990, p. 89)⁵. Pequenas ações poderiam ganhar uma dimensão raramente atribuída por nós aos atos cotidianos, como a que é dada à cerimônia do chá no Japão. A quantidade de emoções e reações, as características corporais e expressivas calcadas nos movimentos da pessoa observada mostrariam toda uma história de vida que poderia ser observada em personagens de maneira mais explícita, talvez, mas não menos profunda ou exemplar⁶. As atitudes do indivíduo observado revelariam para um observador atento, de forma mais ou menos sutil, todo um leque de sentidos e per-



cepções como os de uma personagem, ou ainda mais complexos. A simples observação das características físicas do indivíduo, como já se provou em tantos estudos de fisionomia⁷ — tanto em seu aspecto de traços comuns entre indivíduos com características físicas e comportamentos semelhantes entre si, quanto na similitude entre humanos e animais⁸ que também refletem traços da personalidade —, já seria uma fonte de informações valiosa. Como disse certa vez Winston Churchill (1959), cada um é responsável pelo rosto que tem após os 40 anos; isto é, bastaria observar as marcas, a postura, a maneira de falar de uma determinada pessoa, para que automaticamente percebêssemos densidade, exemplaridade etc.

Sociedade do espetáculo

Para fazer essa reflexão sobre o ponto de vista apresentado por Rosenfeld, parece-me então necessário penetrar no campo do que vem a ser “realidade”, posto que o autor contrapõe o “irreal” das ações desempenhadas pela personagem ao “real” das ações das pessoas. Pensemos então na relação entre observados e observadores, isto é, na interdependência entre a pessoa e a sociedade que a cerca, considerando também a percepção de cada um sobre si mesmo, tentando aproximar os dois tipos de ação, da pessoa e da personagem, em seus aspectos de “irrealidade”, e não o contrário.

Começemos por pensar nas personagens que moldamos⁹ através dos nossos discursos, dos nossos gestos, do nosso desempenho dentro da sociedade. Ismail Xavier fornece uma excelente exposição desse quadro ao refletir sobre o jogo da representação e os “dispositivos que articulam o olhar e a cena” para além das artes — sobre outras formas de relação com o mundo fora de tais molduras, como as interações e os jogos de poder, de grande incidência em nossa vida ordinária —, constatando que existe “uma nítida onda de teatralização da experiência”, já diagnosticada como “sociedade do espetáculo”, que divide nossa vida social entre atores e observadores. Parfraseando o autor, ele termina seu parágrafo concluindo que tal sistema amplia seu olhar e o coloca como sujeito que aparentemente “tudo percebe” em face dos espetáculos, recolhendo o que as táticas de ilusão “propõem como um mundo de verdade” (XAVIER, 2003, p. 9-10).

7. Iniciados na Índia e posteriormente levados à China (fazendo parte da medicina chinesa até os dias de hoje), e também estudados no Ocidente desde a Grécia Antiga.

8. Sobre esse aspecto específico entre humanos e animais, Jurgis Baltrušaitis (1983, p. 6-53) oferece um estudo e ilustrações comparativas, que incluem fotos de France-Dimanche e desenhos e pinturas de Leonardo da Vinci, P. Rubens, Charles le Brun, Simonneau le Jeune, Camper, Goethe, Johann Lavater, Roman de Fauvel e G. B. Della Porta, entre outros.

9. Fernando Pessoa nos escreve: “Fiz de mim o que não soube, e o que podia fazer de mim não o fiz. O dominó que vesti era errado. Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. Quando quis tirar a máscara, estava pregada à cara. Quando a tirei e me vi ao espelho. Já tinha envelhecido.” (Pessoa, 2001, p. 365).

Parece claro que, dentro desse quadro social em que vivemos, qualquer conceito de verdade, ainda que se pensasse em “verdade relativa” — se é que isso existe, pois me parece que algo para ser verdadeiro tem que ser absoluto, qualquer aspecto que viesse a torná-lo relativo, automaticamente, o despreveria de verdade¹⁰, pelo menos em seu sentido absoluto —, apresenta-se como rarefeito, vazio. E é partir desse ponto que dou início à reflexão sobre a origem das pessoas, tal qual as entendo.

10. Muito embora, como propõe o budismo tibetano, por uma questão de acessibilidade ao que seria a verdade absoluta, que está para além de qualquer conceitualização, além do discurso, foi criado um sistema lógico e epistemológico em que se explora a realidade dentro do que é denominado verdade relativa — nela, através da contemplação do discurso, mas não só, o homem pode atingir níveis meditativos em que tem acesso aos fenômenos tal qual eles são. Ver: SHATARAKSHITA, 2005.

A pessoa e a personagem

Vamos pensar que somos algo qualquer. Tomemos como exemplo uma determinada profissão: se acreditarmos que somos um pesquisador, isso nos levará a terminar nossa graduação; depois, começaremos um mestrado, ou entraremos em uma instituição de pesquisa, ou qualquer coisa que o valha. Mas o que efetivamente nos leva a ser pesquisadores? O que nos leva a isso é o fato de acreditarmos que é isso que somos (por um dia, ou em vários dias, ou todos os dias): isto é, o fato de crermos que somos pesquisadores nos impulsiona a sair da cama, a abrir um livro, ir para um laboratório, ou para o campo de pesquisa, e começar a observar determinados objetos, seres ou temas, a ler, analisar etc. Se a mesma pessoa um dia acreditasse que gostaria de se dedicar às habilidades medicinais, se esforçaria para entrar em uma faculdade de medicina e, depois, em cumprir os compromissos que foram estabelecidos para que tal ofício pudesse ser adequadamente realizado, de acordo com as características de sua época.

Quanto mais acreditamos que somos determinada “coisa”, mais nos empenhamos em fazê-la intensamente; isto é, quanto mais pensamos que somos pesquisadores sérios, ainda no mesmo exemplo, mais nos empenhamos em estar atualizados com o material relacionado às nossas pesquisas, mais nos debruçamos sobre o material que para nós tem um valor que nós mesmos atribuímos, e que é bastante relativo ou pessoal. Tal noção de valor está diretamente ligada à noção de “atribuição de valor”, que está inexoravelmente conectada à nossa crença anterior no que somos — no caso, pesquisadores. Assim sendo, quanto mais acreditamos que somos pesquisadores, mais nos empenhamos nesse papel, e isso causa reflexos tanto no resultado do trabalho realizado quanto na realidade externa a esse



trabalho; isto é, o fato de acreditar que é um pesquisador e de se empenhar em realizar o trabalho que é designado para tal opção, em geral, faz que os frutos desse empenho se tornem visíveis para os observadores que têm contato com o trabalho (em outros termos, a sociedade que nos envolve e que se expôs para ter acesso a esses trabalhos). O fato de acreditarmos fortemente que somos pesquisadores e nos empenharmos em realizar esse trabalho com maior dedicação diretamente influencia a “plateia” que observa os resultados: além de nós mesmos nos considerarmos “bons ou maus” pesquisadores, o “público” também o faz, de acordo com as circunstâncias momentâneas que caracterizam esse processo e que também estabelecem critérios valorativos em cada época.

Dentro de tal perspectiva, somente somos pesquisadores, como foi dito acima, porque acreditamos que o somos. Se perdêssemos a memória, por exemplo, e não fossemos capazes de nos lembrar quem éramos e, em um dado momento, começássemos a executar uma outra função qualquer para sobreviver, passado algum tempo, caso a memória da nossa crença em sermos pesquisadores e a das respectivas habilidades não fossem recuperadas, a mesma pessoa se tornaria outra coisa, pois não há nada que intrinsecamente a torne uma pesquisadora — simplesmente o fato de ter se dedicado a isso, assim como se dedicará à nova profissão que acreditará ter após a perda da memória. Assim sendo, intrinsecamente, parece não haver grandes distinções entre o ator que temporariamente acredita — ou não, dependendo da “linha de trabalho de atuação” em que esteja empenhado — “ser” sua personagem, e nós, que acreditamos que somos pesquisadores. O fato de determinada pessoa ter acreditado que seria um ator levou-a a criar as condições adequadas para poder exercer tal ofício. Assim como acontece com a personagem a ser interpretada, o ator tem que criar uma série de condições para que “tal sujeito adquira vida”, e isso, dentro da lógica proposta, faz com que não exista uma diferença ontológica entre a pessoa e a personagem.

Como me parece ter ficado claro, dentro de tal maneira de abordar a “realidade”, vista aqui como um “acreditar ser”, a noção de “realidade” ou “irrealidade” entre pessoa e personagem é muitíssimo relativa. Assim sendo, qualquer percepção de real ou verdadeiro em tal contexto se torna tênue e, nesses moldes, em que somos formados de acordo com nossas próprias projeções mentais de sermos

11. Quando se utiliza o termo relativo, pensa-se no sentido de algo que não é absoluto, que depende de outra coisa, que exprime relação; não se faz menção a nenhuma teoria específica, como a de Einstein, ou qualquer outro pensador, pelo menos não neste momento.

(no exemplo dado, pesquisadores), sempre nos encaixaremos em uma construção relativa¹¹ da realidade; não se deve deixar de levar em consideração que as nossas propensões em querer desempenhar determinada função dentro da sociedade também são orientadas a partir de certas condições que podem ser explicadas com maior ou menor clareza de acordo com as perspectivas momentâneas de cada ser.

Se pensarmos em um contexto social e econômico, como fizemos ao pensar na sociedade do espetáculo, no Brasil e em outros países, determinadas “classes sociais” parecem ter pouquíssima mobilidade ou, em outras palavras, suas escolhas parecem ser mais restritas à sua situação socioeconômica; outras pessoas, com menos limitações econômicas, *a priori*, parecem ter mais possibilidades de escolha; de qualquer forma, todos têm que acreditar e se disponibilizar a desempenhar determinada função para que efetivamente possam exercê-la.

Realidade

Ainda no mesmo exemplo, se a realidade de sermos pesquisadores é relativa, assim como a da personagem também o é, o distanciamento entre pessoa e personagem se torna muito sutil, para não dizer nulo. Mas o que é, foi ou será a realidade absoluta? Tal questão pode ser abordada das mais variadas maneiras. Fico aqui com a perspectiva budista — considerada por Weber (1964) como sendo a única entre as filosofias de orientação também espiritual que não contém falhas lógicas — de que, em termos relativos, “existe” uma natureza pura que permeia todos os seres, mas nossas projeções e nossos hábitos mentais obscurecem tal percepção da natureza intrínseca e não passamos de meros reflexos daquilo que acreditamos ser. Mas se não há nenhum “substrato permanente” (em sânscrito, *atman*), capaz de dar uma espécie de identidade aos seres, algo que possamos identificar de um momento a outro, de um dia para outro como sendo um “eu”, pode-se perguntar como o budismo lida com a questão da existência dos seres humanos, da sua identidade, da sua continuidade e, por fim, dos seus objetivos espirituais¹². Ao nível da “verdade convencional” (*samvrtisatyā*), o budismo aceita que, no transitório mundo cotidiano, os seres humanos possam ser chamados e reconhecidos como pessoas

12. SARAO, K. T. S. “Anatman/Atman (No-self/Self)”. In: BUSWELL, R. E. (Ed.). *Encyclopedia of Buddhism*. New York: Macmillan Reference USA, 2004.



mais ou menos estáveis. Todavia, ao nível da “verdade última” (*paramarthasatya*), essa unidade e essa estabilidade de personalidade de alguém são apenas uma construção baseada nos sentidos, produto da nossa imaginação. O que Buda encorajou não é a aniquilação do sentimento de “eu”, mas a eliminação da crença em um “fantasma nesta engrenagem” que seja permanente, eterno. Assim, o ser humano no budismo é uma criatura concreta, viva, empenhada, e sua personalidade é algo que muda, evolui e cresce. É o humano concreto — não o “eu” transcendental — que finalmente alcança a perfeição pelo esforço constante e pela vontade criativa.

Penetremos então um pouco mais nesse ponto de vista, para evitar que essa perspectiva seja abordada de tal maneira que se assemelhe mais a uma “crença” do que a uma reflexão sobre o assunto tratado, particularmente por abordar uma questão não muito frequente no contexto acadêmico, que é a “ausência do *eu*”, ponto central desta argumentação, e que torna possível a aproximação entre pessoa e personagem, além de envolver outras questões complexas, como a própria morte, a relatividade de qualquer afirmação por via dos conceitos, que será sempre uma perspectiva temporária, e, também, as noções de conhecimento/sabedoria. “Refuto” então possíveis alegações de “inconsistência” por estes três flancos.

Realidade e crença

Em primeiro lugar, vamos tentar abordar rapidamente o que vem a ser “crença”, que é algo bastante delicado. Pensemos na morte, por exemplo: algumas pessoas acreditam que haja “algo” depois dela, e outras acreditam que não. As que acreditam que sim podem ser divididas em duas categorias. A primeira é formada pelas pessoas que *acreditam* dentro da relação fiduciária que estabelecem com um outro alguém e, por esse motivo, *acreditam* em algo após a morte sem experiências pessoais sobre o assunto, mas por confiança. A segunda categoria seria a das que efetivamente se baseiam em experiências pessoais que, por mais que possam ser motivo de descrédito por parte de outros, para elas formam uma “realidade”, pois é “experenciada”. Essas pessoas, que efetivamente experimentam esse estado de percepção, são também capazes de inspirar os que não vivenciam esse estado, mas confiam nelas. Por outro lado, os que não acreditam em

“algo” após a morte, que a veem como um “destino final” e irrevogável, nunca morreram. De acordo com a sua própria crença, se nunca morreram, como é possível afirmar que não há nada para além daquele momento? Essa crença de que não há nada depois da morte só pode estar calcada em um sistema de valores não comprovados, o que nada mais é do que uma definição de crença.

Realidade e perspectiva

Em segundo lugar, argumentando que, independentemente do que está sendo pesquisado, e da área de pesquisa, as orientações do pesquisador estarão sempre embasadas em argumentos ou em teorias em que o escritor “acreditou”; as elegeu como sendo as mais pertinentes para moldar e contextualizar as suas perspectivas ou dar estrutura a elas. Assim sendo, qualquer que seja o viés escolhido por quem escreve, ele será sempre uma “crença” deste último, que acreditou que aquela seria a maneira mais adequada para “provar” sua teoria, sua tese, suas hipóteses. O fato de que determinadas correntes de pensamento sejam mais frequentemente usadas como bases “legitimadoras” nos mais variados percursos analíticos não faz com que outras fontes, menos exploradas, careçam de credibilidade.

Quando Bachelard, por exemplo, “dá um pontapé” em uma série de antigos preconceitos que só davam possibilidade de “existência séria” a um determinado tipo de discurso, construído de uma determinada forma, legitimando assim (com toda a sua carga de conhecimento já “comprovada” dentro dos padrões de coerência de conceitos já clássicos) um “novo discurso”, que pode se ocupar de fenômenos instantâneos, pedindo que esqueçamos “o antes e o depois” (não querendo dizer com isso que exista texto sem contexto¹³, mas apenas deixando-nos livres para apreensão de um instante verticalizado e poético) e dizendo que devemos nos ater aos momentos em seu presente, ele abre espaço para que mais e mais tipos de discurso possam ser aceitos; o autor escreve:

Um filósofo que formou todo o pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo cres-

13. Tanto texto quanto contexto são termos complexos; não se pode pensar sobre eles como algo semioticamente concluído. Um texto se faz e se refaz a cada nova leitura a que é submetido e, conjuntamente, o seu contexto. Usando uma expressão de Octavio Paz, um texto trabalha como “signos em rotação”, ou ainda como signos em mutação, cujo significado se altera conforme se interage com ele e, conseqüentemente, com seus também mutáveis contextos. Ver: PAZ, 1996.



cente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. Aqui o passado cultural não conta¹⁴; o longo trabalho de relacionar e construir pensamentos, trabalho de semanas e meses, é ineficaz. É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, da adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no êxtase da novidade da imagem (BACHELARD, 1989, p. 1).

14. Lembrando que é impossível ao observador desprover-se do seu *background* perceptivo no ato da observação.

Assim como Bachelard, outras áreas do conhecimento se tornam cada vez mais flexíveis, como a linha semiótica que se preocupa com as sensações, com a dimensão tímica das paixões, indo além das raízes lógicas do chamado percurso gerativo. Esses tipos de “abertura” também ampliam os caminhos de percepções das obras, criando condições para que teorias consideradas há pouco como inconciliáveis passem a se imbricar, ainda que mantendo suas especificidades, em pontos que lhe são comuns. Essas perspectivas de abordagem do conhecimento e saber ampliam cada vez mais as possibilidades de discurso, não legitimando apenas uma forma de “expressar conhecimento” e sendo capazes de gerar reflexões inovadoras.

Creio que seja importante alargar cada vez mais as possibilidades dialógicas, no sentido bakhtiniano¹⁵ do termo — ou intertextuais, se pensarmos em um horizonte analítico mais ligado ao pensamento de Julia Kristeva —, sendo notável que, cada vez mais, ideias provenientes das mais diversas fontes circulam “livremente” no âmbito da academia, fazendo que os paradigmas se renovem constantemente. Além disso, se pensarmos em termos ainda mais abrangentes, voltados para toda a existência humana, podemos recorrer a Carl Jung, que via a tentativa de levar à mente consciente o arquétipo da imagem de Deus, ou de suas emanações e seus efeitos, como sendo a principal tarefa de toda educação de adultos (STEIN, 2000, p. 216).

15. Ver: EMERSON, 2003.

Realidade e dimensão do saber e do conhecimento

Em terceiro lugar, percorrendo os pressupostos teóricos da semiótica tensiva, cito Greimas e Zilberberg, para os quais o saber e o

16. No *Dicionário de semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 216-217.), encontramos:

“Heurístico (adjetivo):

I. Diz-se que uma hipótese de trabalho é heurística se o discurso que a desenvolve tem como efeito produzir e formular um processo de descoberta. É, pois, a hipótese, que não é verdadeira nem falsa, mas anterior ao estabelecimento do procedimento, que é heurística: os procedimentos de descoberta, uma vez formulados, podem por sua vez facilitar a constituição de novas hipóteses, constituindo o conjunto a práxis científica.

II. De forma mais geral, qualifica-se às vezes de heurística uma atitude científica: a abordagem estrutural, por exemplo, que procura em primeiro lugar apreender as relações e obriga, por isso mesmo, a prever as posições eventuais dos termos de uma categoria (termos cujas manifestações não são à primeira vista evidentes) pode, neste sentido, ser denominada heurística”.

17. *Houaiss* (dicionário eletrônico).

Verbetes: esotérico: “Adjetivo.

I. diz-se do ensino que, em certas escolas da Grécia antiga, destinado a discípulos particularmente qualificados, completava e aprofundava a doutrina.

II. derivação: por extensão de sentido, diz-se de todo ensinamento ministrado a círculo restrito e fechado de ouvintes.

III. diz-se de ciência, doutrina ou prática fundamentada em conhecimentos de ordem sobrenatural.

IV. derivação: sentido figurado.

Compreensível apenas por poucos; hermético”.

conhecimento se distinguem pela profundidade de seu alcance. O primeiro, o saber, está conectado a um sentido mais hermético e diretamente ligado a uma verdade última e ilimitada; e o segundo, o conhecimento, a um tipo de aquisição de informação, como o das pesquisas acadêmicas — que, por mais profundas e competentes que sejam, se encontram em extratos, em geral, menos profundos na aproximação com uma possível realidade, ou seja, se encontram necessariamente moldadas pela verdade relativa. Zilberberg divide os discursos, enquanto objetos de análise, em três tipologias básicas: o crer, o conhecer e o saber; ele escreve:

O crer é uma das sequências de um complexo discursivo que compreende também o conhecer e o saber: conhecer + saber + crer. Situamos o conhecer num espaço cognitivo onde um sujeito, modalizado pela curiosidade e a atenção, e que se atribui ou a quem é atribuída certa perspicácia, dispõe-se a “penetrar” um objeto que considera — ou que é considerado — como misterioso e mal conhecido. Do ponto de vista discursivo, esse sujeito, ao cabo de sua investigação, acrescenta ou retira um predicado p, ou então substitui o predicado p por um predicado p’. O saber, por sua vez, depende da acessibilidade desse conhecimento e, por conseguinte, das interdições ou facilidades que o sujeito encontrará: o enunciado a que o conhecimento chegou será protegido ou revelado? Por fim, o crer, que com razão foi identificado a um “ter por verdadeiro”, acrescenta ou não um valor de verdade cuja base é fiduciária. A partir disso, uma tipologia dos discursos deveria se empenhar em reconhecer, num discurso-objeto, o jogo dos componentes respectivamente heurístico¹⁶ (conhecer), esotérico¹⁷ (saber) e fiduciário (crer) (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001. p. 265-266).

Dentro desta perspectiva, podemos pensar no *saber* diretamente conectado ao esoterismo, que, conforme a definição citada, tem como primeiro significado uma atitude doutrinária, pedagógica ou sectária, segundo a qual certos conhecimentos não podem ou não devem ser vulgarizados, mas comunicados a um pequeno número de iniciados. Muito embora isto não esteja exatamente de acordo com a descrição — pois parece colocar uma “aura de mistérios” em algo que se propõe a, justamente, “remover os véus de obscurecimento” —, podemos inferir que ter acesso a significados até então



inconscientes¹⁸ da realidade proveniente de tal *saber*, que faz parte de algumas perspectivas, pode ser de grande utilidade para uma pesquisa mais verticalizada sobre determinado objeto de estudo. Como disse certa vez Victor Hugo, o ceticismo é a cárie da inteligência, e se, como foi discutido anteriormente, de uma forma ou de outra, somos todos “crentes”, por que então desconsiderar filosofias que possam ter conexões profundas com as capacidades “naturais”¹⁹ (jogando com o termo empregado por Jung na epígrafe inicial do trabalho) inerentes à nossa psique?

Muito embora não se esteja fazendo nenhuma espécie de abordagem psicológica, ou filosófica do tema aqui tratado, isto é, o trabalho de ator — busco apenas penetrar no território de nossas projeções mentais e, a partir daí, pensar em uma dimensão pouco consciente, ou totalmente inconsciente (em alguns casos), da nossa interdependência com um todo mais abrangente do que os nossos limitados corpos, pensamentos e emoções — , considero importante, dentro de um contexto acadêmico, tomarmos de empréstimo diversas perspectivas, até mesmo em campos pouquíssimo explorados, mas capazes de trazer novas “luzes”, ou *insights*, às investigações — como a teosofia, que, muito embora se distancie das inclinações pessoais de quem aqui escreve, não precisa ser desprezada; acredito que possa ser vista como qualquer outra teoria, que deve ser investigada para que depois possamos questioná-la, citá-la, como qualquer outra área do conhecimento.

Podemos notar que essa dimensão do conhecimento humano, considerada por alguns como transcendental — não no sentido kantiano²⁰ —, ou mesmo metafísica, faz parte das “raízes” da humanidade e, ainda que não seja necessário ter qualquer tipo de crença religiosa, ou qualquer tipo de conexão com determinada filosofia (ou afeição por ela), desconsiderar tais orientações por mero preconceito, ou pela simples falta de hábito, seria como estagnar o desenvolvimento de um saber de grande potencialidade; muito embora, como foi dito antes, cada um usará aquilo que lhe for mais conveniente.

Jean Cocteau (1985) certa vez escreveu que as pessoas preferem reconhecer que conhecer. Isso talvez lhes dê uma certa sensação de permanência, de segurança, mas lhes deixa muito pouca ousadia. Toda essa limitação é sustentada em nome de quê? De uma pseudolegitimidade? Nietzsche descrevia o homem nesta aventura da

18. Aqui também temos um termo bastante difícil de ser utilizado, uma vez que recebe significações diversas conforme a linha de pensamento psicanalítico que se queira seguir; por isso, novamente optei por tratá-lo por seu significado comum, isto é, como não dotado de consciência, sendo que o sentido atribuído ao que venha a ser a consciência também é complexo, e novamente optei por seu sentido literal.

19. Muito embora o termo utilizado por Jung seja sobrenatural, acredito que o mais adequado seja natural, uma vez que é inerente a nossa psique. Se é inerente, é simplesmente natural. Muito embora a nossa percepção da realidade que nos cerca seja limitada, isso não quer dizer que uma percepção mais ampla seja sobrenatural: ela é natural, posto que é inerente. O único obstáculo para percebermos esse “conhecimento desconhecido”, usando novamente os conceitos junguianos, é o fato de estarmos excessivamente apegados a conceitos e hábitos que acreditamos serem verdadeiros.

20. Manuel García Morente (1948, p. 254) nos passa uma maneira de “comprender fácilmente el sentido que le da Kant a la palabra trascendental. Para Kant — y esta es la enorme y formidable novedad que trae a la historia del pensamiento idealista — el objeto del conocimiento no es un objeto cuya realidad sea en sí y por sí, sino que tiene una realidad, distinta de mi vivencia, ciertamente, pero no en sí y por sí. El objeto tiene una realidad objetiva, cuya objetividad no es lo que es, sino en relación con el sujeto”.

vida como um saltimbanco que caminhava em uma linha estendida entre o homem e o além do homem: “Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si mesmos; e vós quereis ser a baixa-mar dessa grande maré cheia e retrogradar ao animal, em vez de superar o homem?” (NIETZSCHE, 1989, p. 29). Se estamos sempre caminhando em uma linha estendida, nossa existência é muito mais efêmera e sujeita a riscos do que, por vezes, queremos admitir; apoiamos-nos em bases como se elas tivessem grande solidez, até que um dia dois aviões são capazes de destruir, em segundos, as duas torres gêmeas nova-iorquinas, símbolos da “estabilidade capitalista”, provando a impermanência de todas as coisas de maneira violenta. Muitas pessoas tomam consciência do sofrimento que permeia aquele ato, muitos choram, enquanto outros acreditam estar temporariamente felizes pelo sofrimento alheio. Mas a história provará, como já provou tantas vezes, que tal violência causará também sofrimento para os que se sentem felizes com ela.

Para ilustrar ainda mais a questão da inquestionável impermanência, podemos percorrer a percepção de tragédia tal qual a descreve Raymond Williams ao refletir sobre o pensamento nietzschiano. Citando o filósofo alemão, ele escreve:

“[A tragédia] faz que atinemos com o fato de que tudo o que é gerado deve estar preparado para se deformar com a sua dolorosa dissolução. Ela nos força a olhar fixamente para o horror da existência individual, sem que sejamos transformados em pedra pela visão: um consolo metafísico momentaneamente nos alça acima do turbilhão de fenômenos em constante mudança. Por um breve momento tornamos-nos, nós mesmos, o Ser primordial e experimentamos a sua insaciável fome de existência. Agora vemos a luta, a dor, a destruição de aparências como necessária, por causa da constante proliferação de formas pressionando em direção à vida, por causa da extravagante fecundidade da vontade do mundo (WILLIAMS, 2002, p. 61-62).

Não existe estabilidade ou imutabilidade e, assim como tudo muda, nossos atuais paradigmas, quaisquer que sejam eles, em breve se tornarão obsoletos; por que então dar tanta solidez e credibilidade a eles ignorando outras perspectivas, que talvez passem pelo mesmo processo (mas isso só poderá ser constatado quando forem investigadas). O que é uma descoberta científica senão um novo ângulo



de percepção, uma sacudidela no alicerce de nossos conceitos, um estalo que nos desperta e amplia os nossos horizontes mentais. Assim como um dia a terra pareceu plana aos homens, um dia ela poderá ser percebida como uma mera projeção mental²¹, e a própria percepção de formas poderá ser muito distinta das nossas possibilidades ou até mesmo da nossa imaginação neste momento. Como afirma Dzigar Kongtrul (2005), não é porque uma coisa funciona que ela tem que ser real, isso é uma mera convenção. Ainda usando a argumentação nietzschiana no contexto da tragédia explorada por Williams:

Desde Sócrates, “o impulso dialético em direção ao conhecimento e ao otimismo científico foi bem-sucedido em desviar a tragédia do seu curso”. A tragédia “poderia renascer apenas quando a ciência tivesse finalmente sido levada aos seus limites e, confrontada com seus limites, forçada a renunciar a sua reivindicação de validade universal” (WILLIAMS, 2002, p. 64).

21. O que, em um certo sentido, pode-se inferir dos discursos já bastante antigos e caros à filosofia ocidental, como o mito da caverna platônico.

Usando um exemplo poético, Fernando Pessoa, em seu tão aclamado poema “Tabacaria”, escreve sobre a efemeridade de todos os escritos, de todas as coisas:

*Mas o dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo
Ele morrerá e eu morrerei
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos
Morrerá depois o planeta gigante em que tudo se deu
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas
Sempre uma coisa de frente da outra,
Sempre uma coisa tão inútil quanto à outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície
Sempre isso ou sempre outra coisa ou
nem uma coisa nem outra (PESSOA, 2001, p. 365).*

Ele, assim com Jung, era um pesquisador do oculto, como acredito sermos nós: estamos à procura de ver coisas ainda não vistas, isto é, pesquisar o até então oculto. Como tão bem descreve Bachelard, o prazer da faxineira é ver o brilho de uma torneira; a sujeira ocultava o brilho da peça, mas, quando esta é polida, o brilho é descoberto (BACHELARD, 1989). Pesquisar é querer descobrir o brilho das coisas, retirar a sua opacidade. Como escreveu Murilo Mendes de Azevedo:

Fernando Pessoa dominava muitas áreas de conhecimento que os homens ditos eruditos repudiavam como sinal de ignorância e superstição, como Carl Gustav Jung, era um pesquisador do oculto, um mestre no que dizia respeito à alquimia, astrologia, rosa-crucianismo, cabala, maçonaria etc. sentia-se atraído por elas como por um abismo (STEIN, 2000).

Umberto Eco escreve: “O bom de um procedimento científico é que ele nunca faz os outros perderem tempo” (ECO, 1996, p. 24). Esse é objetivo aqui, mas tentando ampliar a percepção do que pode ser considerado relevante — a ponto de não implicar perder tempo, mas sim alargar visões. Voltando à perspectiva junguiana, Murray Stein escreve que ao fim da vida Jung começa a se dedicar de forma cada vez mais intensa aos estudos de ordem mais metafísica, muito embora, assim como eu, o próprio Jung não gostasse dessa qualificação. O pesquisador suíço procura articular um sistema unificado que abrange matéria e espírito e lança uma ponte entre tempo e eternidade através de sua teoria da sincronicidade. Tal teoria abarca uma noção de conhecimento absoluto, que muito se assemelha ao pensamento da pura natureza intrínseca a todos os seres no budismo tibetano. Segundo Stein:

O inconsciente desafia as categorias kantianas de conhecimento e suplanta a consciência no tocante à amplitude do saber possível. Por outras palavras, no inconsciente conhecemos muitas coisas que não sabemos que sabemos. Poderíamos chamar-lhes pensamentos não-pensados ou conhecimentos apriorísticos inconscientes. É esta noção que leva Jung aos limites extremos de suas especulações sobre a unidade da psique e do mundo. Se sabemos coisas que estão além da nossa possibilidade consciente de conhecimento, então também exis-



te em nós um conhecedor desconhecido, um aspecto da psique que transcende as categorias de tempo e de espaço e está simultaneamente presente aqui e ali (STEIN, 2000. p. 187-188).

Pessoa

Após ter esclarecido, pelo menos no meu entender, os motivos e as perspectivas que demonstram algumas das razões e também a legitimidade das vias de discurso percorridas até aqui, volto ao que havia despertado a nossa discussão antes de nos empenharmos em que acredito serem excursos também construtivos: a premissa de Rosenfeld de que as ações das personagens de ficção seriam “irreais” em relação à “realidade” das ações das pessoas. Independentemente de qualquer “crença”, se pensarmos, como vem sendo proposto, na questão da pessoa em seus aspectos de uma não-realidade — de elementos que se mantêm como constituidores de uma identidade apenas quando olhados sob um patamar relativo e efêmero que, em sua própria natureza infinitamente “tômica” (em oposição ao “atômico”, que não pode ser separado em partes), demonstra sua impossibilidade de ser uma entidade única, formadora de uma identidade —, a suposta realidade das ações de um ser assim observado se torna tão “irreal” quanto a de qualquer personagem. Tal ponto de vista pode nos levar a uma forma diferente de ver as pessoas e de perceber a imbricação delas com as criações dramáticas, de maneira distinta das que tenho observado nas tantas páginas que contam histórias sobre a trajetória dos atores, dos diretores, do cinema, do teatro etc.

Por mais que, em geral e por muito tempo, tenhamos nos acostumado a nos referir à noção de pessoa como um conceito relativamente simples, ou de fácil compreensão, sem grandes complexidades, tal conceito é bastante “sofisticado”. Esse aspecto de “obviedade assumida” é capaz de, muitas vezes, obscurecer ainda mais as nossas percepções. Se retornarmos a textos clássicos, como é o caso de Marcel Mauss (entre outros) em suas investigações antropológicas, podemos notar que o conceito do que vem a ser uma pessoa já era questionado, não só no que significa ser a “outra pessoa”, ou no que concerne ver e perceber a “outra pessoa”, como fazem as tão acaloradas discussões contemporâneas sobre a alteridade, mas o conceito “pessoa” em si:

trata-se de nada menos que de vos explicar como uma das categorias do espírito humano — uma dessas ideias que acreditamos inatas — lentamente surgiu e cresceu ao longo dos séculos e através de numerosas vicissitudes, de tal modo que ela ainda é, mesmo hoje, flutuante, delicada, preciosa, e passível de maior elaboração. É a idéia de “pessoa”, a idéia do “eu”. Todos a consideram natural, bem definida no fundo da sua própria consciência, perfeitamente equipada no fundo da moral que dela se deduz. Trata-se de substituir essa visão ingênua de sua história e de seu atual valor por uma visão mais precisa (MAUSS, 2003, p. 376).

O autor dá início às suas considerações a partir da análise de alguns sistemas tribais e passa pelo que mais modernamente foi chamado de “sociedade do espetáculo”, como havia sido citado nas palavras de Ismail Xavier. Mauss escreve:

O fato é que todos esses índios, os Kwakiutl em particular, instalaram entre eles um sistema social e religioso no qual, numa imensa troca de direitos, de prestações, de bens, de danças, de cerimônias, de privilégios, de posições, as pessoas e os grupos sociais são simultaneamente satisfeitos. Vê-se muito nitidamente como, a partir das classes e dos clãs, ordenam-se as “pessoas humanas”, e como, a partir destas, ordenam-se os gestos dos atores num drama. Aqui, todos os atores são teoricamente todos os homens livres. Mas, desta vez, o drama é mais do que estético. É religioso, e ao mesmo tempo cósmico, mitológico, social e pessoal (MAUSS, 2003, p. 376).

O aspecto da satisfação simultânea dos grupos parece-me um tanto complexo, posto que vivemos no “reino do desejo” — a noção de desejo é em si bastante ampla —, em que a constante busca por “algo que não temos” se faz presente, e a satisfação é também uma espécie de desejo nunca realizado. Talvez essa percepção de satisfação “no outro” esteja ligada a certo “romantismo” que tendemos a ter devido à distância em relação aos outros. Para além disso, acredito que uma descrição muito semelhante àquela transcrita acima poderia ser feita ao pensarmos em várias sociedades. De qualquer forma, assim como Mauss, também refletimos sobre o contexto de pessoa em sua “sociabilidade”, mas o principal, e que também foi questionado por ele, é o pensar em quem é esse “eu”, essa “pessoa”, essa “individualidade” inalcançável.



In-betweeness

Ainda sobre o aspecto específico dessas linhas fronteiriças não delimitadas entre pessoa (que neste momento já teve sua “personalidade” em termos de continuidade e realidade questionada) e personagem, podemos ampliar as perspectivas de elaboração sobre essa conexão ao refletirmos sobre o que Richard Schechner denominou de “*in-betweenness*” que seria uma espécie de *entremeidade*. O autor escreve:

Performer training and workshops focus their techniques not on making one person into another but on encouraging the performer to act in-between identities; in this sense, performing is a paradigm of liminality. And what is liminality but literally the “threshold”, the space that both separates and joins spaces: the essence of in-betweenness? (SCHECHNER, 1985, p. 295).

Muito embora em Schechner a noção de pessoa não tenha sido explorada como foi feito aqui, se pensarmos na elaboração de uma personagem, corporalizada por uma pessoa de “realidade” estabelecida a partir de percepções de um “acreditar ser”, essa *entremeidade* se torna ainda mais sutil: esses dois “acreditares” se misturam e ganham uma nova dimensão, como um sonho dentro de outro sonho, não como um jogo de espelhos, mas sim como uma miragem condensada, em que pessoa e personagem se unem.

Seres noturnos

Entrando então no terceiro aspecto a ser aqui considerado, já imbuídos por uma noção ainda movediça do que é “pessoa”, em que pessoa e personagem têm suas bases ontológicas bastante semelhantes, pensarmos então em um outro “tipo” de personagem e pessoa: os seres que criamos durante os sonhos noturnos.

Quando dormimos, a nossa mente cria os mais variados devaneios. Sabemos que tudo aquilo era apenas um sonho ao acordarmos, mas, durante o sonho propriamente dito, acreditamos naquilo que ocorre, suamos, podemos ficar cansados, assustados etc. Quando acordamos, olhamos ao nosso redor e todos aqueles seres

que de alguma maneira poderiam estar nos afligindo, deixando-nos contentes ou causando qualquer tipo de emoção simplesmente desaparecem. Isso não quer dizer que, enquanto estávamos adormecidos, tais sensações não nos causassem estímulos “reais”, como pode ser comprovado através de diversas pesquisas fisiológicas. Gaiarsa escreve:

Os movimentos oculares que fazemos durante o sonho (no qual imagens visuais interiores são excepcionalmente nítidas) são exatamente como se estivéssemos olhando estas mesmas coisas do sonho, porém acontecendo no mundo exterior. Estes fatos emergiram dos estudos de fisiologistas sobre o estado do sonho (GAIARSA, 1998, p. 74).

O autor ainda relata que os mesmos músculos que contraímos ao subir uma escada ou para fazer qualquer movimento quando estamos acordados são contraídos quando sonharmos que estamos realizando essas mesmas ações e que a energia despendida durante esse ato é muito similar nas duas situações, isto é, acordados ou dormindo. Assim sendo, não parece ilógico admitir que a realidade relativa na qual estamos imersos quando dormimos seja da mesma natureza daquela em que acreditamos ser pesquisadores quando estamos em vigília. Qual seria a diferença se tivéssemos um sonho com duração de duas horas ou de cem anos se, ao acordarmos, percebêssemos que tudo havia sido um sonho? A duração seria um fator capaz de tornar suas “realidades” diferentes?

Durante um sonho noturno, passamos por diversas situações, por vezes muito similares às nossas sensações diurnas, por vezes bastante distintas. Freud (1969, p. 59-78) escreve que há dois tipos principais de instigador dos sonhos, os estímulos somáticos e as excitações mentais. Essas duas categorias podem ser vistas em quatro aspectos de fontes propiciadoras de sonhos: as excitações sensoriais externas (objetivas), as excitações sensoriais internas (subjetivas), os estímulos somáticos internos (orgânicos) e as fontes de estímulo puramente psíquicas. Se estamos com alguma infecção, por exemplo, os sonhos podem ser estimulados por esse tipo de sensação interna; se ouvimos a água da torneira pingando durante a noite, podemos ter sonhos relacionados à água, enchentes e assim por diante; se estamos apaixonados por alguém, podemos sonhar que essa pessoa nos beija ou nos despreza. Mas, independentemente de qualquer



situação que se manifeste nos sonhos, se não tivermos qualquer percepção de que estamos sonhando e não formos capazes de reconhecer que estamos dormindo, esses sonhos se tornam tão incontroláveis quando a nossa “realidade” diurna. Durante o dia, não sabemos se vamos ter uma dor de dentes ou se vamos ser abraçados por um “linda donzela”, da mesma forma como não temos controle sobre as nossas personagens noturnas, não podemos saber se aquela pessoa por quem estamos enamorados irá nos beijar ou nos dar um tapa no rosto, e isso é similar nas duas situações.

Existe uma série de práticas feitas por alguns iogues que os levam a reconhecer que estão sonhando, ainda em estado de sono e, após esse reconhecimento, são capazes de controlar as situações dos sonhos. Mas se a natureza dos sonhos for considerada similar à natureza de nossas vidas diárias, o que impediria que isso também se tornasse possível durante o dia?

É muito interessante pensarmos o motivo de, durante os nossos sonhos, sermos personagens com características muito similares às que temos durante o dia: aspectos corpóreos similares; muitas vezes, atitudes exatamente idênticas às que temos durante o dia; medos e situações também semelhantes. Mas qual é o motivo de tudo isso? Aquele ser que se manifesta em nossos sonhos, sem qualquer sombra de dúvida, é uma projeção de nossas mentes, que, durante aquele estado, tenta manter uma série de características que atribuímos a nós mesmos durante o dia, mas alguma vez nos perguntamos o porquê de isso acontecer? Por que seria isso algo tão natural? Se estamos sonhando, por que teríamos que ter características semelhantes? Por que não poderíamos ser mais altos, mais magros, mais bonitos, mais inteligentes? Claro que isso por vezes acontece, mas acordamos e dizemos que isso “só ocorre em sonho mesmo”. Mas o que será que intrinsecamente une esse personagem que se manifesta durante os nossos sonhos, e que chamamos de “eu” (dizemos: “sonhei que estava em uma praia deserta” e, em nenhum momento, questionamos se aquela personagem mental, naquele momento, era o que chamamos de “eu” durante o dia), à personagem diurna que também chamamos de “eu”? Elas se comportam de certa maneira, têm um determinado aspecto corporal, vivem emoções extremamente similares, mas o que, em sua natureza, faz com que uma seja tão diferente da outra? Podemos dizer, é obvio, que durante o dia eu sou “eu”, uma pessoa e que à noite sou

apenas uma projeção mental desse “eu”. Mas quando, tal qual foi proposto acima, começarmos a questionar o que esse “eu” realmente significa e o que “pessoa” realmente significa, seriam essas duas criaturas tão distintas?

Se pensarmos ainda na questão da personagem que, como parece claro para nós, nada mais é do que um ser ficcional que pode vir a ser incorporado por um ator — que temporariamente alarga seus limites, e pessoa e personagem se entremeiam —, não seria essa personagem noturna também um entremeio entre uma série de características que acreditamos ter durante o dia e que projetamos em uma dimensão menos “palpável”, como é a “realidade” dos sonhos, à noite?

Qual é a “verdadeira natureza” dessas personagens noturnas que chamamos de “eu” quando acordamos? E por que elas seriam tão diferentes das personagens diurnas que também chamamos de “eu” quando acreditamos estar acordados? Não seriam essas três instâncias, pessoas, personagens e seres noturnos, muito similares, depois de já termos proposto a relativização desses conceitos? O que ontologicamente as distingue?

Algumas considerações

Se vivemos em um sistema de crenças que nos leva a acreditar nos fenômenos que nos cercam como uma realidade única e densa, será mesmo difícil investigar, ou mesmo questionar, um sistema enrijecido de ideias que nos foram passadas por uma sociedade tão enferma? E, calcados nessa crença inflexível, seremos incapazes de efetivamente abrir os olhos para outros olhares? Mas se, em vez disso, formos capazes de pelo menos nos determos por alguns instantes em uma perspectiva quase que diametralmente oposta às iniciais, quem sabe possamos ver a possibilidade de tudo ser um sonho — não somente como uma bela metáfora, mas algo que possa efetivamente fazer com que nos relacionemos de forma diferente com as nossas vidas, ao questionarmos, por exemplo, o que efetivamente significa o “eu”. Seria “eu” um corpo mais um conjunto de emoções e pensamentos? Se os pensamentos e a emoção são extremamente transitórios e mesmo o corpo que acreditamos habitar está em constante transformação; se não há nada de permanente em



nenhuma das características e das constituintes que, ao juntarmos, chamamos de “eu”; como esse “eu” pode ser uma “identidade”, uma “entidade”, uma “personalidade”, um “eu”?

Essas interrogações nada têm de “finais”. Não são considerações finais ou conclusões; são simplesmente uma proposta de ver as coisas por um outro “ângulo” e, por isso, gostaria de deixá-las “bem abertas”. Seria não acreditar em um “eu permanente” uma “grande loucura”? Ou o contrário? Ou seja, saber que o que chamamos de constituintes de “eu” não passa de elementos transitórios e, ainda assim, propor um “eu” mais “real” que uma personagem ou um ser noturno? Não seria isso sim uma “grande loucura”?

Como escreveu Foucault (1997), quando olhamos um consultório psiquiátrico do lado de fora, não podemos saber quem é o louco ou quem é o psiquiatra. Costumamos ser arrogantes o suficiente para achar que “os outros” são os loucos; ou deprimidos o suficiente para achar que “os outros” têm a razão, e que o problema está em nós. Mas quem seria o “grande juiz” capaz de dar um veredicto final? Acredito que apenas uma investigação sincera e profunda sobre a natureza das coisas é capaz de trazer algumas respostas, ou talvez simplesmente mais perguntas, mas ainda assim frutos de um questionar saudável, e não de uma acomodação sedentária sobre já consagrados ou mesmo profanos conhecimentos.

Citamos Foucault, Freud e tantos outros, concordamos ou discordamos deles, mas temos uma certa sensação de estarmos pisando em uma espécie de terreno seguro, pois estamos dialogando com “eus”/“outros” já estruturados dentro de uma lógica ocidental quase que pré-moldada. Não que não seja a favor deste tipo de argumentação. Ao pisarmos em solos que, de alguma forma, nos dão a sensação de andarmos para a frente, podemos sentir alguma estabilidade para, quem sabe, sermos capazes de dar passos ainda maiores. Mas isso não quer dizer que “outros passos” e “outros territórios” sejam menos capazes de nos ajudar a caminhar. E abro então esta última questão: Mas quem é esse “eu” personagem e sonho que caminha?

Referências

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BALTRUŠAITIS, J. *Aberrations: essai sur la légende des formes*. Paris: Flammarion, 1983.
- BLAVATSKY, H. P. *A voz do silêncio*. São Paulo: Ground, 2002.
- BURGIN, V. *Diderot, Barthes, Vertigo*. In: BURGIN, V.; DONALD, J.; KAPLAN, C. (Ed.). *Formation of fantasy*. New York: Routledge, 1989.
- BUSWELL, R. E. (Ed.). *Encyclopedia of Buddhism*. New York: Macmillan Reference USA, 2004.
- CHURCHILL, W. S. *Memórias da Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1959.
- COCTEAU, J. *Ópio, diário de uma desintoxicação*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DARWIN, C. *The expression of the emotions in man and animals*. London: Watts, 1934.
- ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Sobre o espelho e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EMERSON, C. *Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- FOUCAULT, M. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos (primeira parte)*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GAIARSA, J. A. *O que é corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- GALIZIA, L. R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- KONGTRUL, D. *It is up to you: The practice of self-reflection on the Buddhist path*. Boston; London: Shambhala, 2005.
- MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MORENTE, M. G. *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada, 1948.



- NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEÑUELA, C. E. “La metáfora visual en las cartografías del cuerpo”. *Revista Significação*, São Paulo, Annablume, n. 13, 1999.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SCHECHNER, R. *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SHANTARAKSHITA. *The adornment of the middle way*. Boston; London: Shambhala, 2005.
- STEIN, M. *Jung: o mapa da alma*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- VIANNA, K. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- WEBER, M. *The sociology of religion*. Boston: Beacon Press, 1964.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2







Por uma teoria da publicização: transformações no processo publicitário¹



Vander Casaqui²

1. A primeira versão deste trabalho foi apresentada no GP Publicidade – Epistemologia e Linguagem do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado no Recife (2011).

2. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo. E-mail: vcasaqui@yahoo.com.br



Resumo

Este artigo tem como enfoque a análise das transformações do processo publicitário, influenciado pelo cenário atual, em que se combinam novas tecnicidades, socialidades, *ritualidades* e institucionalidades — configuradas em pontos de encontro entre consumidores, produtores, mercadorias e fluxos de comunicação. A estrutura de nossa reflexão tem como base o mapa das mediações proposto por Martín-Barbero: partimos da discussão sobre as matrizes culturais da publicidade para chegar às questões dos contratos comunicacionais atualizados pelas formas contemporâneas da comunicação vinculada ao consumo. Esse percurso teórico objetiva delimitar os focos de interesse dos estudos da publicização — conceito que abrange as mutações das estratégias que envolvem a comunicação persuasiva de corporações, marcas e mercadorias.

Palavras-chave

comunicação e consumo, mediação, trabalho, linguagem publicitária, estratégias de publicização

Abstract

This article focuses on the analysis of changes in the advertising process, influenced by the current scenario, which combines new technicities, sociabilities, *ritualities* and institutionalities — configured in meeting points between consumers, producers, goods and communication flows. The structure of our thinking is based on the map of mediations proposed by Martín-Barbero: we start from the discussion about the cultural matrices of advertising to reach the issues of communication contracts updated by contemporary forms of communication linked to consumption. This theoretical approach aims to delimit the focus of interest in studies of publicization — a concept that covers the mutations of the strategies involving persuasive communication of the corporations, brands and goods.

Key-words

communication and consumption, mediation, work, language of advertising, publicization strategies

O campo dos estudos e das práticas publicitárias, por meio de conceitos recentes como *transmedia storytelling*, *buzz marketing*, *mobile marketing* e *marketing* de guerrilha, entre outros, dá indícios de que vivemos um momento de transformação da publicidade, tal qual a conhecíamos. É interessante observar como as inovações no discurso publicitário são traduzidas, por esses novos conceitos, pelo deslocamento semântico da publicidade para o campo do *marketing* — sugerindo que a atividade publicitária *stricto sensu* não é capaz de abrigar esses processos em que as mercadorias são ofertadas aos consumidores em tramas complexas de interação comunicacional, nos modos de presença no cenário urbano e no uso das tecnologias digitais, entre outras formas de inovação nas estratégias que envolvem marcas, mercadorias e corporações. Este artigo tem como objetivo desenvolver um quadro teórico que, se não tem a pretensão de esgotar o tema, procura lançar as bases para o aprofundamento da discussão acerca da publicização. A partir de uma aplicação da teoria das mediações de Martín-Barbero (2001), propomos uma reflexão que busca contemplar fenômenos que tensionam os limites da publicidade, mantendo o sentido da comunicação persuasiva vinculada ao consumo, porém com modos complexos de configuração discursiva e de interlocução com os sujeitos identificados como consumidores.

Acompanhamos o raciocínio de Lomas (1996), que destaca o caráter híbrido, polifônico do discurso publicitário, resultante de combinatórias mutantes de outros discursos. Estes últimos são organizados na trama discursiva publicitária de acordo com as lógicas



derivadas dos campos semânticos relativos às mercadorias, e com a influência das linguagens, das plataformas e das tecnologias de cada época. Em sua circulação social, a retórica do consumo é configurada através dos pontos de encontro possíveis entre fluxos de comunicação, mercadorias e consumidores — conforme a definição de *meeting points*, conceito cunhado pela socióloga e consultora italiana Egeria Di Nallo (1999). Segundo Lomas:

*Cabría preguntarse por tanto si existe en realidad un discurso publicitario como tal, es decir, si posee unas señas de identidad textual específicas y distintivas que le diferencian del resto de las prácticas discursivas desplegadas en los intercambios comunicativos de las personas o si, por el contrario, hay que considerar el espectáculo de la persuasión publicitaria como un lugar de encuentro entre las diversas modalidades del discurso y por tanto como un **pastiche textual** en el que se dan procesos de imitación o parodia de otros textos y ecos de otras voces textuales (LOMAS, 1996, p. 28).*

Lomas apoia-se na teoria dialógica de Bakhtin (1997) para defender a ideia de que a publicidade seria um discurso em que convergem, em essência, outras formações discursivas organizadas em torno de sua formação ideológica. Esses dois conceitos são definidos por Fiorin (1995): para o autor, enquanto as formações ideológicas são as visões de mundo, os conjuntos de representações, as ideias e os valores que compõem a lógica de dada classe social, as formações discursivas são a materialidade linguística que corresponde a esse plano das ideologias, uma vez que “essa visão de mundo não existe desvinculada da linguagem” (FIORIN, 1995, p. 32).

A especificidade do discurso publicitário não estaria, nesse sentido, nas regularidades dos formatos da linguagem, mas na visão de mundo que organiza modalidades do discurso, de acordo com as propostas de interlocução com seu enunciatário — instaurado como consumidor. Avancemos nesse ponto por meio da ideia de que o processo publicitário deve ser compreendido em seu contexto mais amplo: como mediador das relações entre produção e consumo, ou seja, como linguagem que torna possível a realização plena das duas esferas, uma vez que, como defende Marx (1974), a produção somente se realiza no consumo, e o consumo só se efetiva a partir daquilo que é ofertado ao consumo pela esfera produtiva. Nas

palavras do autor: “A produção é, pois, imediatamente consumo; o consumo é, imediatamente, produção. Cada qual é imediatamente seu contrário. Mas, ao mesmo tempo, opera-se um movimento mediador entre ambos” (MARX, 1974, p. 115).

Como retórica do consumo, o discurso publicitário vai amalgamar as representações sociais imersas no espírito de seu tempo, nos sistemas socioculturais e econômicos dos quais é derivado. Seus processos de mediação envolvem a tradução da racionalidade produtiva e corporativa para o campo sensível das afetações dos sujeitos. Dessa forma, temos acesso pela linguagem publicitária aos significados atribuídos às práticas e aos objetivos humanos, às imagens e aos imaginários associados ao consumo, às conexões entre corporações, marcas e mercadorias; esses significados são atribuídos de acordo com o período histórico e com a cultura em que esses elementos se inserem.

Segundo Gorz (2005), uma das funções do sistema produtivo é a *produção de consumidores*, o que se realiza na forma como as mercadorias são dispostas na sociedade e incorporadas à vida cotidiana, tensionando as subjetividades e sugerindo um espectro de modelos e propostas de vinculação social, de identificações, de localizações no mundo por meio do consumo. Essa produção de consumidores conta com o processo publicitário em sentido amplo, posto que as simbologias e as mitologias do consumo são alimentadas, de forma intensiva, constante e sempre renovada, por ele. O discurso publicitário é a voz que representa a estética da mercadoria e lhe atribui traços, características humanas que “lançam olhares amorosos aos consumidores”, em consonância com a leitura da obra marxista por Haug (1997). Essa voz, por sua vez, está inserida em contexto de conversação simbólica, ajustada a determinado contrato comunicacional, ou, como diz Lomas,

aludimos a la comunicación publicitaria en términos de conversación simbólica entre las acciones, los personajes y los objetos exhibidos en los anuncios y la mirada del deseo de las personas que los leen y observan. Tal intercambio conversacional (sin duda desigual y radicalmente diverso al establecido en la inmensa mayoría de las interacciones orales y escritas) supone un cierto contrato comunicativo entre el autor del texto publicitario y el lector o espectador de ese texto (1996, p. 54).



Temos como hipótese que as grandes transformações da comunicação publicitária não estão relacionadas a formatos, mas ao que se refere às formas de diálogo, ao caráter das interlocuções, ao contrato comunicacional que as manifestações publicitárias diferenciadas apresentam. As esferas da produção e do consumo, como posições discursivas, sofrem deslocamentos que dizem respeito ao imaginário tecnológico; a um sentido de futuro que passa pela releitura das práticas de consumo associadas a ideais comunitários; e à amplificação da retórica que coloca o consumidor como “razão da existência” das corporações e da oferta de seus produtos; entre outros elementos que refletem e refratam o que caracteriza a contemporaneidade. Para abordarmos esse tema, apoiaremos nossa reflexão em princípios teóricos apresentados por Martín-Barbero.

As matrizes culturais da publicização e os formatos industriais da publicidade

Nesta etapa do trabalho, faremos uma leitura da publicidade e da publicização por meio da apropriação do mapa das mediações (Fig. 1) de Jesús Martín-Barbero, apresentado no prefácio à quinta edição espanhola³ do clássico *Dos meios às mediações* (2001):

3. Utiliza-se aqui imagem de edição em português, publicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2001.

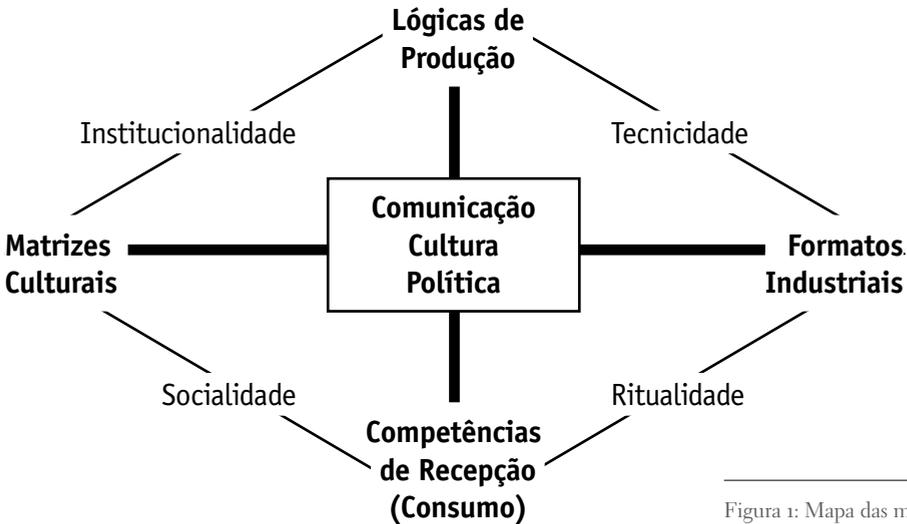


Figura 1: Mapa das mediações proposto por Martín-Barbero

Fonte: Martín-Barbero, 2001, p. 16

No eixo diacrônico do esquema, o autor propõe um percurso que parte das Matrizes Culturais (MC) para os Formatos Industriais (FI). Por meio desse eixo, temos a possibilidade de discutir as transformações históricas das produções discursivas associadas às práticas de consumo, até encontrar a leitura contemporânea da publicidade como um formato associado à mídia em sentido restrito.

As práticas de consumo, em suas origens, trazem a marca da interação face a face, da presença dos vendedores, da oralidade e do diálogo interativo cotidiano, sendo impossível estabelecer um “marco zero”, um ponto de partida para essa matriz cultural do consumo associada ao papel do sujeito que possui uma mercadoria e quer trocá-la por outra de sua necessidade. Posteriormente, a profissionalização desse papel de ofertar as mercadorias para troca e venda vai criar uma multiplicidade de personagens que se misturam ao ambiente da metrópole e compõem também qualquer outra comunidade que se vale da produção e do consumo de bens, como o vendedor, o comerciante, o camelô, o feirante — atividades nitidamente associadas à oralidade e à presença física dos envolvidos na transação. O interessante estudo de Mollier sobre o papel dos camelôs na França, no cenário de uma sociedade moderna que começa a se formar, no século XIX, em torno das mercadorias geradas pela Revolução Industrial, delimita a importância do ser humano e de sua presença na construção dos significados do consumo por meio da comunicação:

*Para vender esses produtos da indústria e do artesanato, da grande tipografia equipada com potentes rotativas ou da minúscula oficina munida de uma simples prensa de pedal, um exército de camelôs tomou conta das artérias da capital e das grandes cidades do país. Próximo do mascate do campo que tanto aterrorizava os poderes no passado, porém mais sedentário que nômade, dotado de um órgão vocal potente e capaz de atrair a atenção dos transeuntes, esse personagem desempenhará um papel relevante na aculturação das populações durante os 45 anos que separam o nascimento da Terceira República do início da Grande Guerra. (...) Artérias comerciais ou bulevares reservados à descontração e ao prazer, recintos de estações ferroviárias ou passagens que dão acesso aos cafés, teatros, salas de concerto, de **music hall** ou cafés-concerto, todos esses lugares abertos são o reino dos camelôs e o refúgio das multidões contra a solidão e a angústia (MOLLIER, 2009, p. 8-9).*



Localizamos na Paris do século XIX — berço da sociedade de consumo tal qual a conhecemos, metrópole que agrega uma série de transformações em marcha nesse período histórico, das artes à moda, da indústria ao comércio — o papel das interações face a face para a constituição do valor e dos significados do consumo, o que será incorporado pela comunicação publicitária futuramente. Mas não somente: as transformações sociais dos séculos XIX e XX, tendo a capital francesa como um dos principais polos de atração de investimentos, de inovações, de novidades associadas ao consumo, trazem outros elementos para a constituição do processo publicitário, com o advento da mídia massiva — como o rádio e a TV — e o aumento da circulação e do consumo dos produtos culturais impressos — os cartazes veiculados nos transportes coletivos que levam e trazem multidões de casa para o trabalho, ou para os espaços do consumo. Como discute Sennett nesse contexto parisiense do século XIX: “este transporte público não estava destinado ao prazer, nem tampouco seus itinerários contribuía para a interpenetração das classes sociais. Destinava-se a transportar trabalhadores ao trabalho e às lojas” (SENNETT, 1988, p. 181). O projeto “hausmanniano” de racionalização dos fluxos da metrópole, que gerou a abertura dos *grands boulevards* na Paris de 1860, possibilitou a expansão dos meios de transporte e teve como decorrência a abertura das grandes lojas de departamentos — lugares em que as mercadorias adquirem outros componentes fundamentais para os processos de publicização contemporâneos: a ambiência das prateleiras e das vitrines, que emoldura o consumo com sugestões de outros usos, e a espacialidade dos cenários em que esse consumo passa a se transformar no espetáculo das mercadorias. Sennett identifica, nas transformações dos arranjos do comércio nesse período histórico, os processos que vão associar às mercadorias significados que as transcendem, auras míticas que vão deslocar o olhar de sua materialidade para a percepção de seu revestimento imaterial, para as conotações dos bens de consumo:

Mistificando o uso dos artigos de suas lojas, conferindo a um vestido um “status” ao mostrar um retrato da duquesa de X nesse vestido, ou tornando “atraente” uma caçarola, ao colocá-la numa réplica de harém mourisco na vitrina da loja, esses varejistas estavam desviando a atenção dos compradores, primeiramente, de como ou quão bem feitos eram esses produtos e, em segundo lugar, do seu

próprio papel enquanto compradores. As mercadorias eram tudo
(SENNETT, 1988, p. 184).

As passagens, analisadas por Walter Benjamin, representariam o processo fetichista de ocultamento da esfera produtiva e a autonomia das mercadorias (ao serem deslocadas de seus usos e lançadas ao universo imaginário da estética do consumo), que vai alimentar o *novo sensorium* de sujeitos, consumidores, *flâneurs*:

As “passagens”, particularmente, representariam para Benjamin a própria alegoria do século XIX no seu mais puro espírito burguês: galerias cobertas de ferro e vidro, povoadas de lojas, “ruas inteiras” para o transeunte ver as novidades e ser visto, elas se apresentam como uma sociedade burguesa em miniatura, tal como ela gostaria de ser admirada. O que aparece e se revela é o mundo da circulação, do comércio, da troca; o que se oculta e se retrai para a sombra é o espaço da produção onde, no “silêncio” da fábrica, se realiza a exploração do trabalho pelo capital (PESAVENTO, 1997, p. 35).

Esse caráter espetacular do consumo, inserido na vida cotidiana da metrópole, é amplificado pelas Exposições Universais do século XIX, os grandes eventos para o qual convergiam pessoas de diversas partes do planeta para participar do grande espetáculo das mercadorias, das máquinas que representam a modernidade industrial e o ideário de progresso (originário da classe burguesa e universalizado, tornando-se assim o “espírito do tempo”) e apreciar tudo isso. De acordo com Pesavento,

as exposições pretendem dar uma explicação global e totalizante sobre a realidade e o conhecimento universal. (...) As exposições seriam, em suma, um veículo da construção da hegemonia da classe burguesa, mediatizada por práticas consensuais e ideológicas.

Símbolos dos novos tempos, as exposições foram ao mesmo tempo elementos de construção e de propaganda da sociedade industrial que se estruturava. Não é por acaso que o reclame e a propaganda surgem nesta época e se revelam de maneira especial nestes eventos, na maneira específica de apresentar os artigos, convencendo quanto ao seu uso, valor e necessidade (PESAVENTO, 1997, p. 48-49).

Tradicionalmente, a leitura das origens da publicidade se detém nos formatos, das placas de avisos públicos da Roma Antiga, passen-



do pelos classificados de jornais, chegando aos espaços midiáticos bem delimitados da mídia massiva. Porém, apoiados no estudo de Pesavento, identificamos nesse momento histórico da modernidade, nas fantasmagorias da mercadoria proporcionadas pelos arranjos de lojas, pelas vitrines, pelas passagens e pelas Exposições Universais, o lugar da constituição de um sensório próprio do consumo simbólico, da formação de sujeitos-consumidores ajustados a um consumo da visualidade, das conotações dos bens, do imaginário amalgamado nas ofertas da esfera produtiva e revestido por estratégias comunicacionais em sentido amplo. Essas estratégias envolvem a espacialidade, o *design*, as ressignificações dos produtos, a elaboração de narrativas que promovem a transcendência, a mitificação das mercadorias e as convergências entre elas e os desejos, os sonhos, os objetivos humanos. Elementos que configuram — nos deslizamentos dos sentidos e nas readequações aos formatos industriais próprios de nossa época, ou prescindindo deles para produzir novos modos de interlocução com os consumidores — as formas da publicidade contemporânea e as estratégias de publicização, que identificamos como herdeira de matrizes culturais como as que apresentamos em síntese: o espaço urbano e seus personagens em contato próximo aos sujeitos; o consumo simbólico da visibilidade das mercadorias; as narrativas que emolduram os bens de consumo e os transportam para contextos imaginários; o *design* e a espacialidade, que vão promover o olhar como sentido do consumo da visualidade das marcas, dos produtos, das corporações em seus processos de midiatização. Como diz Pesavento:

Artifício de sedução social, a publicidade e a propaganda não são pura criação ou arbitrariedade imposta: elas se apóiam em tendências latentes, em desejos manifestos, em inclinações não implícitas mas detectadas, e as manipulam, induzindo ao consumo, à aceitação, ao maravilhamento (PESAVENTO, 1997, p. 49).

É nesse sentido apontado por Pesavento que podemos discutir a mediação do discurso publicitário em uma forma de reencantamento do mundo, ao traduzir “necessidades” e “desejos”, detectados em pesquisas de mercado, para mundos possíveis colocados em circulação para o consumo midiático. Nos universos simbólicos das marcas, o ser humano é projetado em sua incompletude e na com-

pletude sugerida pelas narrativas que revestem as mercadorias e as corporações, através da codificação de imagens e de imaginários presentes em dado cenário social.

Formatos industriais e as estratégias de publicização

O termo publicização tem relação com a etimologia da palavra publicidade, originária que é do termo em latim *publicus*, significando o ato de tornar público. Como destacamos no verbete “publicidade” do *Dicionário da comunicação*, é imprescindível a compreensão de seu processo em sentido amplo:

Desde o século XIX, o conceito de publicidade está vinculado às práticas de divulgação de produtos, serviços e empresas. A atividade publicitária, que engloba as agências, produtores, veículos de comunicação, refere-se à concepção, produção e transmissão das mensagens comerciais, que atendem à necessidade de comunicação dos anunciantes. Sua veiculação engloba inúmeras possibilidades, do anúncio impresso à mídia digital, em formatos tradicionais e também por ações diferenciadas de interação com o público. Nesse sentido, a publicidade, em sentido amplo e no contexto da sociedade de consumo, é um fenômeno que se dissemina pela produção cultural contemporânea, como no cinema, no jornalismo, no esporte, na mídia de maneira geral, em espaços públicos e privados (CASAQUI, 2009b, p. 295).

Porém, apesar das evidências de que a comunicação publicitária é mais abrangente que os formatos industriais que a comportam e lhe fornecem certas regularidades e identificação de formação discursiva, surge a necessidade de uma definição que abranja as ações que não se encaixam nos espaços reservados no intervalo de atrações televisivas, nas páginas com estética diferenciada dos produtos editoriais, nos entremeios das entradas dos locutores da programação do radialismo, nos *outdoors* e em outros padrões destinados tradicionalmente às narrativas e às imagens publicitárias. Em pesquisas recentes, defendemos o conceito de publicização para identificar modos de comunicação que tenham como pano de fundo o caráter comercial, de vinculação de consumidores a marcas, a mercadorias, a corporações, sem assumir diretamente a dimensão pragmática do



apelo à aquisição de produtos, ou que disseminem essa função em níveis de interlocução e contratos comunicacionais de outro plano.

Dessa forma, compreendemos a publicização em seu contexto mais amplo, como etapa do sistema produtivo, elemento decisivo da cadeia que parte da concepção do produto/serviço, do trabalho humano investido em sua elaboração, e depende da comunicação para tornar pública a mercadoria, que somente se complementa com o consumo das pessoas, podemos dizer, com sua consumação. (...) Expandimos essa compreensão da função da comunicação no sistema produtivo, uma vez que o discurso publicitário é municiador de atributos intangíveis, que dialogam com os interesses, necessidades, desejos, queres dos indivíduos, abordados como consumidores potenciais pelas mensagens que lhes são direcionadas, objetivando estimular sua ação (CASAQUI, 2009a, p. 3).

E que ações são essas que envolvem a interlocução com os consumidores, em um momento de transformações do trabalho publicitário e dos modos de presença (LANDOWSKI, 2002) das mercadorias e das propostas de consumo (material e simbólico) no cenário midiático e para além dele? Sem o intuito de categorizar todos os novos formatos possíveis — o que contraria nossa defesa da compreensão dos processos publicitários em suas mutações, em seus jogos enunciativos, em suas dissoluções em formas comunicacionais que por vezes se afastam da ideia de publicidade, por não se ajustar ao reconhecimento da regularidade discursiva —, apresentamos alguns casos recentes que estimulam a reflexão sobre como o conceito de publicização pode ser adotado para tratar de casos em que a definição restrita de publicidade não basta. De acordo com França:

O ato de publicizar (disponibilizar informações, imagens, narrativas) atualiza um sistema de regras de seleção, de modos de participação: o público se constitui como paciente — que sofre, experimenta, é afetado — e agente — que reage, seleciona, adota um comportamento. Ele faz parte do processo, embora de maneira diferente daqueles que criam as representações (produtores), porque seu lugar e sua perspectiva são outros. Ambos são igualmente importantes no processo — e é a partir da relação de pertencimento na ação estabelecida em conjunto que produtores e públicos devem ser pensados (FRANÇA, 2006, p. 82).

4. Pesquisa realizada em 2010 pela Companhia de Talentos, empresa que seleciona estagiários e trainees para grandes corporações, destaca o Google como a “empresa dos sonhos” dos jovens entre 17 e 28 anos (o levantamento foi feito com a participação de 35 mil brasileiros; a maioria deles era de classe média e alta). Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ffi807201019.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

Em trabalhos anteriores (CASAQUI, 2009a e 2011; CASAQUI & RIEGEL, 2009), discutimos as questões que envolvem a publicização a partir de objetos específicos, como as imagens do escritório do Google em Zurique (Figs. 2 e 3). Em sua circulação digital, localizáveis facilmente pelo próprio buscador da marca, essas imagens constituem um regime de visibilidade que atribui significados à marca, conotando juvenilidade, descontração e criatividade, entre outros atributos de uma espacialidade do trabalho que mais se ajusta à lógica do entretenimento de ambientes de consumo (CASAQUI & RIEGEL, 2009). Essa estratégia de divulgação das fotografias de seu ambiente de trabalho caracteriza uma forma de comunicação corporativa ajustada a novos cenários digitais de compartilhamento de conteúdos; impossível medir os impactos dessa iniciativa, mas certamente colaboraram para que o Google se tornasse a empresa ideal para trabalhar, em pesquisa realizada com jovens brasileiros.⁴



Figuras 2 e 3. Imagens do escritório do Google em Zurique
Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/pineapplebum/3046491734/in/photostream/>>. Acesso em: 15 jul. 11.

Se outrora as Exposições Universais, as vitrines e as passagens constituíam o grande espetáculo da fantasmagoria das mercadorias, ao considerarmos o caso acima, percebemos como a forma-mercadoria se expande para toda a cultura e como a estetização compõe as estratégias de marcas, de corporações. O mundo do trabalho e os processos produtivos, uma vez ocultados pelo fetichismo da mercadoria, são recuperados, traduzidos, editados para compor o universo simbólico em que as marcas organizam as coisas do mundo e sustentam comunidades imaginadas, alimentadas por formas de



publicização. Dessa maneira, são estabelecidos modos de presença das corporações no ambiente midiático, o que define características próprias a elas nesse processo de midiaticização (FAUSTO NETO *et al.*, 2010). No contexto digital, são compostas identidades compartilhadas de gostos, de interesses, de trocas de experiências, que são lugares objetivados pela comunicação persuasiva. Segundo Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 1999, p. 75).

A Internet tem abrigado iniciativas instigantes para a discussão sobre os limites (ou a ausência deles) entre produção, consumo e estratégia persuasiva, que aqui denominamos de publicização. Como o caso de convocações dos consumidores para assumir o papel de *coprodutores*, algo que fora apontado como tendência do *marketing* por McLuhan (1995), em meados da década de 1960. Observamos com interesse o caso que está em desenvolvimento no momento da elaboração deste trabalho, mas que já permite alguns apontamentos, como o “edifício colaborativo” da construtora Gafisa (Fig. 4). A estratégia envolveu anúncios que convidam, por meio da mídia tradicional, os interessados em compartilhar ideias para a construção de um empreendimento imobiliário, por meio do endereço do Facebook: www.facebook.com/ideiasgafisa. No *slogan* do projeto, a instauração do usuário como coprodutor é explícita: “Edifício Colaborativo. Construa esse projeto com a gente. Ele parte de você”. A imagem que representa o edifício é uma montagem de elementos que tanto pertencem ao campo das possibilidades de um empreendimento contemporâneo — pensado a partir da lógica do entretenimento, em que os ambientes de lazer, de convivência são protagonistas — quanto derivam de um imaginário destituído de qualquer compromisso com sua aplicabilidade. Dessa maneira, identificamos um campo de futebol, uma espécie de aquário gigante (delineado como a face espelhada do prédio), um chafariz, uma piscina e até um observatório no terraço, o que provoca estranhamento inicial, mas que se articula nesse empreendimento ima-

ginado, delirante, em estética surrealista aplicada, reduzida à sua dimensão plástica, esvaziada de sua visão de mundo.

No entanto, há outra conotação que surge com força a partir da composição estética do projeto imaginado: a simbologia bíblica da torre de Babel (Fig. 5). Uma edificação que simboliza a construção



Figura 4. Imagem do endereço do Facebook “Ideias Gafisa”

Fonte: <www.facebook.com/ideiasgafisa>. Acesso em: 15 jul. 11.

cooperativa e que ambicionava atingir o Céu; a história bíblica, antes de ser baseada em algum fato ocorrido em um passado remoto, é um mito de origem da diversidade linguística da civilização, decorrente do castigo divino. Segundo *Gênesis*, a torre foi construída na Babilônia, pelos descendentes de Noé, para eternizar seus nomes. Essa demonstração de soberba fez que Deus os castigasse: um passou a não entender mais a língua do outro.

A alusão à torre de Babel tem forte simbologia quando transposta para o cenário contemporâneo, pensada a partir da proposta da Gafisa. O trabalho da construtora é, nessa estratégia de articulação



Figura 5. “Torre de Babel”, de Pieter Brueghel, o Velho (1563)

Fonte: <<http://www.historiadomundo.com.br/babilonia/torre-babel.htm>>. Acesso em: 15 jul. 11.

das ideias dos internautas, produzir um empreendimento por meio da orquestração de múltiplas vozes, de gostos diversos, de identidades complexas, que são assumidas, descartadas, vividas em constante mutação pelos sujeitos. É como se o sentido da diversidade das línguas, originada pelo castigo aos construtores de Babel, fosse associado à individuação dos gostos, das comunidades diferenciadas pelas origens de classe, pelas práticas de consumo. Gafisa se instala no lugar da convergência da diversidade e, ao agregar coprodutores, transforma-os imaginariamente em trabalhadores de uma comunidade, de um empreendimento que não tem a ambição de alcançar o Céu, mas sim de atender aos desejos particulares de cada consumidor. Uma posição assumida com um sentido mítico inverso do representado por Babel: a entidade transcendente, associada a Gafisa, vem para produzir a convergência das diferenças, formar uma comunidade, planejar um futuro de convivência entre sujeitos. De acordo com Elizabeth Moor:

From a sociological point of view, this kind of strategy demonstrates how internet technologies potentially enhance the capacity of brands to learn both about themselves and their consumers in an ongoing fashion, and to integrate such consumer feedback into a process of ‘brand becoming’. It also suggests that recent marketing strategies explicitly attempt to bring the work of consumption and the work of production (or at least mediation) into ever closer proximity (MOOR, 2003, p. 51-52).

A autora faz referência ao conceito de *trabalho afetivo* (HARDT & NEGRI, 2006, p. 313), cunhado pelos autores para se referir às interações e aos contatos humanos implicados na atividade laboral, que envolve a “produção e a manipulação de afetos e requer contato humano” (p. 314). Defende que o trabalho do consumo e o trabalho da produção são integrados, quando considerados no âmbito do universo simbólico das marcas. No caso de Gafisa, o processo de incorporação do consumidor como coprodutor é, em essência, uma estratégia de publicização, em que a produção é encenada e a voz do consumidor se torna protagonista, dotada de poderes, capaz de decidir sobre aquilo que lhe é destinado, revestida de afetos compartilhados entre outros consumidores e entre consumidores e produtores — estes representados por um mediador que faz parte da corporação, que se abre ao diálogo, que pondera, estimula, avalia, mas também se dissolve no seio de uma cadeia discursiva. Nesse jogo de papéis, de interlocução, do contrato comunicacional (CHARAUDEAU, 2007) que transforma as históricas relações entre publicidade e consumidores está o caráter da mutação da publicidade em estratégias de publicização. A marca se torna visível, compartilhada por produtores e consumidores, ou melhor, coprodutores; nesse espaço marcado, o espetáculo é o da mediatização e da “mercadorização” da interlocução. Recuperamos aqui as categorias propostas por Martín-Barbero (2001) para analisar o caso Gafisa. No projeto da construtora, compreendemos a *socialidade* (combinatória entre Matrizes Culturais e Competências de Recepção/Consumo) como a instauração do consumidor como coprodutor que doa seu trabalho, muitas vezes de forma gratuita, sem remuneração, pois incorpora também o papel do fã, daquele que deseja a participação, que se imagina capaz de dar ideias, de influenciar o outro e o projeto como um todo, sentindo-se parte de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2005). Há um processo identitário que se estabelece nesse jogo de participação na produção, quando se compartilham gostos, quando se lançam opiniões, quando se toma parte no debate agenciado pela corporação. O *território da marca* (QUESSADA, 2003) é o *locus* dessa socialidade proposta pela estratégia de Gafisa.

Em termos de *ritualidade*, que emerge da interseção entre Formatos Industriais e Competências de Recepção, percebemos os novos modos de consumir a comunicação da marca, por meio da publicização que promove rituais que são incorporados à própria estratégia — não são efeitos concretizados *a posteriori*. Nesse sentido,



o consumo simbólico da marca é baseado no imaginário de que o consumidor/coprodutor é o protagonista, o fator determinante para os caminhos a serem tomados pela produção. Essa atribuição de significados à esfera do consumo, que é sobreposta ao fazer dos produtores, realiza as conotações da comunicação persuasiva (como diz o *slogan*: “Construa esse projeto com a gente. Ele parte de você”), no decorrer do próprio processo, tornado visível, espetacularizado. A *ritualidade* envolve a participação do consumidor de maneira mais intensa, como “colaborador” da esfera produtiva. Consumir a mercadoria, nesse caso, implica pensar sobre o que ela poderá ser no futuro, intervir com seus gostos e ideias, concorrendo com outros consumidores no resultado daquilo que será ofertado ao final no mercado.

No que se refere à *tecnicidade*, as Lógicas de Produção se alteram para dar voz aos consumidores e incorporar suas ações obviamente editadas em função de uma lógica “marcária”, mas com forte efeito de realidade (BARTHES, 1994) — que faz dessa assimilação do outro algo que simula um diálogo aberto, constante entre corporações, marcas e consumidores, como parceiros com mesmos interesses e ideais, trabalhando juntos. Isso se torna possível a partir do momento em que os meios técnicos vão proporcionar plataformas digitais, para as quais convergem, neste momento em que vivemos, pessoas, seus gostos, suas práticas e suas ideias — enfim, constituindo outros Formatos Industriais, que possibilitam o processo colaborativo, vivido como jogo, como entretenimento, como parte de um cotidiano estabelecido entre o trabalho e o lazer, entre a realidade e a ficção. O componente do sentido social das tecnologias digitais pauta esse ideário de trabalho colaborativo, que faz com que o trabalhador e o consumidor sejam vistos como papéis intercambiáveis, complementares, equivalentes diante de determinada produção — que, principalmente, é uma produção de comunicação, que tem a mercadoria como mote para o estabelecimento do diálogo.

Por fim, deixamos a questão das *institucionalidades*, que correspondem à publicização como estratégia que traduz as corporações e as Lógicas de Produção para nosso tempo, mas que se vinculam de maneira orgânica às Matrizes Culturais. O que sugerimos com isso? Que as formas de publicização são novas faces para as antigas lógicas de busca do lucro das corporações e do estímulo ao consumo de mercadorias. A velha publicidade se transmuta em publicização e assimila o consumidor em sua trama para propor novos

significados para as relações entre produtores e consumidores — muitas vezes, embaralhando os papéis para construir o sentido da legitimidade, da identidade com seu “público-alvo”, para, enfim, mergulhar no espírito do seu tempo e emergir como fantasmagoria cada vez mais complexa, mais instigante. As corporações assumem o papel simbolicamente construído de agenciadores de movimentos sociais, de gestos humanitários, de transformações sociais e de comunhão de sujeitos. As comunidades imaginadas pelas narrativas relacionadas ao consumo são potentes mediadoras, nesse processo de legitimação das corporações para um novo tempo. Os exemplos se multiplicam: temos o “Banco do Planeta” do Bradesco, relacionado aos discursos de responsabilidade socioambiental. O projeto de produção colaborativa do “carro do futuro”, o Fiat Mio (caso analisado em: CASAQUI, 2011), em que o consumidor era o ponto de partida do processo, através da postagem de ideias no site <http://www.fiatmio.cc/>; sugestões que serviram à construção do protótipo apresentado no Salão do Automóvel de São Paulo de 2010. A iniciativa da Unilever em dialogar com as experiências dos consumidores de suas marcas, por meio do Facebook (<http://pt-br.facebook.com/cadagestoconta>), plataforma que alimenta o desenvolvimento de peças publicitárias baseadas nos depoimentos coletados. Esses são casos, entre tantos, que apontam para uma mesma direção: a cultura corporativa se move na busca de outro lugar, em que sua produção é colocada em circulação social na interseção com ideários contemporâneos, com debates e temas em evidência em dado momento, com as transformações dos papéis dos consumidores. E assim se materializam utopias aplicadas ao consumo. Na maioria dos casos, como fetichismos que ressignificam a busca pelo lucro, as operações empresariais, a exploração do trabalho.

A proposta de leitura do processo publicitário, por meio da aplicação da teoria das mediações defendida por Jesús Martín-Barbero, parece-nos produtiva para o estudo das mutações da retórica e do imaginário do consumo — em contraponto à profusão de conceitos vagos propostos pelo mercado e por teóricos de plantão, com suas obras e palestras descompromissadas com as matrizes culturais que iluminam o entendimento do cenário que se coloca atualmente. Para nós, pesquisadores do campo da comunicação, interessados nas estratégias do consumo e em suas multifaces, fica o desafio de desvendar essas torres de Babel que se erguem em nosso tempo, diante de nossos olhos.



Referências

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, R. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- CASAQUI, V. “A esfera simbólica da produção: estratégias de publicização do mundo do trabalho na mídia digital”. In: XVIII Encontro Nacional da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), 2009, Belo Horizonte. *Anais... Compós*, 2009a.
- CASAQUI, V. “O espetáculo da produção e a incorporação do consumidor: estratégias de publicização na concepção do automóvel do futuro”. In: KELLER, K. R. B.; SATLER, L. L. *Século XXI: a publicidade sem fronteiras?* Goiânia: PUC-Goiás, 2011.
- _____. Verbete “Publicidade”. In: MARCONDES FILHO, C. *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009b.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- DI NALLO, E. *Meeting points: soluções de marketing para uma sociedade complexa*. São Paulo: Marcos Cobra, 1999.
- FAUSTO NETO, A. et al. (Org.). *Midiatização e processos sociais: aspectos metodológicos*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2010.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1995.
- FRANÇA, V. “Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação”. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GORZ, A. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Unesp, 1997.

- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOMAS, C. *El espectáculo del deseo: usos y formas de la persuasión publicitaria*. Barcelona: Octaedro, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1974 (Os Pensadores).
- McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOLLIER, J.-Y. *O camelô: figura emblemática da comunicação*. São Paulo: Edusp, 2009.
- MOOR, E. “Branded spaces: the scope of ‘new marketing’”. *Journal of Consumer Culture*, v. 3, n. 1, March 2003.
- PAIVA, S. ; RIEGEL,. “V. Google e o consumo simbólico do trabalho criativo”. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo: PPGCOM-ESPM, v. 6, n. 17, 2009.
- QUESSADA, D. *O poder da publicidade na sociedade consumida pelas marcas: como a globalização impõe produtos, sonhos e ilusões*. São Paulo: Futura, 2003.
- PESAVENTO, S. J. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.





TV 1.9: a experiência das *webTVs* universitárias



Beatriz Becker¹ e Lara Mateus²

1. Pós-doutora em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do laboratório de ensino e do site TJUFRJ. E-mail: beatrizbecker@uol.com.br

2. Mestranda do Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e jornalista formada pela ECO-UFRJ.
E-mail: iara_mateus@yahoo.com.br



Resumo

A experiência da cultura da imagem e da era da convergência produz efeitos em todos os campos da vida social, reconfigura os meios e suas mediações e provoca inovações estéticas e de conteúdos. As *webTVs* nascem como ambientes singulares, caracterizadas por uma nova forma de ver e fazer televisão. Este trabalho aponta possibilidades de uso das *webTVs* universitárias como ambientes relevantes para formação profissional, por constituírem-se, potencialmente, tanto em espaços de experimentação da linguagem audiovisual e de recursos multimídia quanto de socialização. Neste artigo, são apresentados resultados de um estudo sobre quatro *webTVs* universitárias da cidade do Rio Janeiro.

Palavras-chave

convergência, televisão, *webTVs* universitárias, narrativas jornalísticas audiovisuais, mídia, educação

Abstract

The experience of image culture and convergence era effects on every field of social life, reconfigures the means and its mediations and provokes aesthetics and contents innovations. The *webTVs* are born as singular environments, characterized by a new way to see and make television. This work points possibilities of use of universities' *webTVs* as relevant environments to the vocational training, once they are constituted, potentially, by spaces of experimentation of audiovisual language and multimedia resources and socialization. This article presents results of a study about four universities' *webTVs* from Rio de Janeiro city.

Key-words

convergence, television, *webTVs*, journalistic audiovisual narratives, media and education

WebTV: uma nova forma de televisão

Notebooks, celulares, *smartphones*, *tablets*, *iPods* e televisores portáteis permitem acessar imagens e conteúdos a qualquer hora e em qualquer lugar. Os usos dessas ferramentas digitais e a produção de formatos audiovisuais são cada vez cada vez mais intensos.

É certo que muitas vezes não temos como aferir os critérios usados em muitas análises de mídia de grandes empresas disponibilizadas na *web*, mas estudos recentes indicam que o número de brasileiros que acessa a internet a partir de dispositivos móveis e em ambientes públicos como *lan houses* é bem maior que a média global. O Brasil ocupa a 7ª posição no ranking dos países com maior crescimento de internautas, à frente de países como Reino Unido e França, e lidera o número de usuários na América Latina. Dos 1,4 bilhão de usuários de internet no mundo, que acessam a rede de casa ou do trabalho, via computador ou *notebook*, 44 milhões são brasileiros. A internet é o meio que mais cresce no país, e os investimentos na rede já respondem por quase 5% do bolo publicitário. Além disso, segundo o relatório do IAB (Interactive Advertising Bureau) Brasil, a população brasileira é a que mais assiste a vídeos na internet, inclusive conteúdos produzidos por usuários. Mais de 35 milhões de internautas viram cerca de 3 bilhões de vídeos em março de 2011.³

Essa contínua e imediata conexão com uma imensidão de imagens e palavras na contemporaneidade, viabilizada pela *web* e pelos dispositivos móveis, correspondem, segundo Kellner (2001), à “cultura da imagem”, na qual a exploração da visão é potencializada. Para

3. Dados disponíveis em: <http://www.comscore.com/por/Press_Events/Press_Releases/2011/5/Mexico_Leads_Latin_America_in_Online_Video_Penetration_and_Engagement; <http://www.clickweb.com.br/noticias.asp?cod=4780>; http://www.iabbrasil.org.br/indicadores/IAB_indicadores_SET_2011.pdf>.



Sodré (2008), essa valorização exacerbada da imagem na contemporaneidade confere a ela um caráter de mercadoria, amortecendo a reflexão crítica, pois, cada vez mais, as mensagens e os sentidos são mediados por valores, identidades e imagens elaborados e distribuídos pelos meios. No entanto, os processos de mídiatização não são produzidos apenas pelas imagens mas também por palavras. E são justamente as diferentes combinações entre imagens e palavras, e as leituras possíveis desses textos, que podem homogeneizar os discursos e produzir a fabulação do mundo, ou promover mudanças e transformações não apenas nos modos de interpretar o que acontece nas telas da televisão e do computador (ou fora delas) mas também nas maneiras de construir mensagens midiáticas (BECKER, 2009; 2011). Os indivíduos sofrem, na contemporaneidade, um *bombardamento* ainda maior de imagens (antes originadas apenas na televisão e no cinema): vídeos, textos e fotos que circulam hoje na mídia advêm tanto de ambientes já institucionalizados de produção informativa e cultural quanto da produção de conteúdos e formatos criados por cidadãos anônimos, com acesso a computadores ou celulares, alçados à categoria de produtores (JENKINS, 2008).

A maior participação da audiência na produção da mídia é uma característica importante dos modos de gestão e produção de conteúdos na atualidade. “Esse novo tipo de consumidor/produtor exige experiências midiáticas com mobilidades mais fluidas e individualizadas, que permitam a cada um compor suas próprias grades de programas e decidir a sua maneira particular de como vai interagir com elas” (MACHADO, 2011, p. 88). E essas experiências possibilitam, além disso, a construção de outras narrativas sobre a vida social, capazes de gerar mediações inovadoras, porque olhares diferentes resultam em ângulos distintos de representações das realidades — menos desiguais, mais diversas e democráticas —, provocando transformações nos modos de compreensão do mundo. A convergência, aqui entendida como processo de diluição ou dissolvimento das fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens, que resulta em uma diferenciação pouco evidente entre os meios e em uma fusão não necessariamente harmoniosa das formas de cultura, também define transformações mercadológicas, culturais e sociais, dependendo da participação ativa dos consumidores (MACHADO, 2007; JENKINS, 2008). Além disso, modifica o jeito de ver e fazer televisão. A transição do modelo analógico de TV para o digital foi

marcada por aspirações a maior diversidade na oferta de conteúdos e estéticas antes não contempladas, mas a opção pela imagem em alta definição, embora anunciada como uma grande conquista do sistema brasileiro de televisão digital adotado no Brasil, esvaziou a possibilidade da multiprogramação. De qualquer modo, experiências inovadoras que emergem dos diálogos possíveis entre a televisão e a internet não deixam de impor aos pesquisadores o desafio de investigá-las (FECHINE *et al.*, 2011).

De fato, os fatores tecnológicos e econômicos sempre foram determinantes para o desenvolvimento da indústria do audiovisual, e as transmissões ao vivo por satélite, a passagem da TV preto e branco para a colorida e o surgimento do videocassete produziram impactos mais significativos do que a implantação da TV digital no país (MACHADO, 2009, p. 223). Porém, os investimentos tecnológicos e financeiros nunca garantiram a adesão das audiências a um determinado programa televisivo ou a uma campanha publicitária, porque seus movimentos não são absolutamente previsíveis ou, pelo menos, passíveis de pleno controle. E, hoje, as fronteiras entre produção e recepção se tornam mais tênues, suas relações se complexificam e se tornam menos assimétricas, porque as escolhas dos telespectadores-usuários são expressas de maneiras mais imediatas e visíveis através dos usos das ferramentas digitais, especialmente nas redes sociais, intervindo no desenvolvimento de narrativas e influenciando a criação, a transformação ou a extinção de programas televisivos e formatos transmidiáticos, os quais circulam e são acessados em diferentes suportes no ambiente midiático, não necessariamente semelhantes, mas complementares.

Sem dúvida, a mistura cada vez maior de gêneros informativos e ficcionais, o processamento do mundo real em *reality shows* e a transmidialidade caracterizam uma nova fase da televisão, ainda marcada por muitas indefinições (VILCHES, 2009). Porém, outra grande novidade na digitalização da televisão e dos meios, ainda pouco debatida, é a aparição de pequenos produtores de conteúdo para canais de televisão, para a internet e para as mídias móveis. Segundo Scolari (2009, p. 181), o sistema dos meios e suas interfaces formam uma rede sociotécnica muito parecida com o hipertexto. Em determinados momentos, alguns nós da rede são ativados, surgem interações que dão origem a novas configurações, modificam a ecologia do conjunto e geram experiências híbridas



que combinam o velho com o novo. E essa dinâmica intervém no desenvolvimento dos meios. As *webTVs* são exemplos singulares desses processos midiáticos e, especificamente, dessa atual fase de transição da televisão, até porque surgem com potencial de driblar as restrições impostas pelo modelo de TV digital adotado no Brasil, que não viabiliza a exploração da interatividade plena, uma vez que os telespectadores-usuários se deparam com opções muito restritas, exercendo mais a função de consumidores que aproveitando a possibilidade de diálogos (BECKER, 2009).

Nessa nova forma de transmissão televisiva pela *web*, o sinal é captado e digitalizado por softwares que enviam os dados para um servidor e, posteriormente, para uma página na internet. É possível montar uma programação para ser enviada por download (BALDESSAR & GIGLIO, 2010 *apud* BECKER, 2011a). Qualquer pessoa com os recursos mínimos exigidos pode produzir conteúdos e disseminá-los através desse sistema. As *webTVs* não têm como foco a exploração econômica dos conteúdos por ela transmitidos, mas possuem um grande potencial político e social. Diferentemente da televisão massiva, é dirigida a públicos segmentados, estabelecendo processos de comunicação mais diretos e personalizados. Por isso, é nomeada por Colletti (*apud* BECKER, 2011a) como uma televisão feita em casa, de maneira artesanal, ou ainda como “*garage TV*”, uma forma de produzir televisão que contribui para uma maior distribuição da produção audiovisual diversificada, especialmente dos *videomakers*, sem precisar de uma sede de ou uma redação fixa num determinado território físico para seu funcionamento. A vocação das *webTVs* é basicamente a informação, e os conteúdos e os formatos são produzidos com características narrativas ainda bastante próximas das enunciações do telejornalismo. No entanto, a transmissão em tempo real não é o seu atrativo maior, como nos noticiários televisivos, e sim sua capacidade de armazenamento de informações, constituindo-se em bancos de dados específicos em contínua expansão.

Em investigação anterior (BECKER & TEIXEIRA, 2008), foi possível identificar três etapas de desenvolvimento do *webjornalismo* audiovisual e verificar que os sites da terceira fase, aqueles que produzem conteúdos exclusivos para o meio digital (PAVLIK, 2001; NOGUEIRA, 2005)⁴, correspondem às *webTVs*. Nas experiências de produção de conteúdos e formatos audiovisuais para a *web* dessa fase, a convergência passaria a ser utilizada com maior frequência,

4. A primeira fase de desenvolvimento do *webjornalismo* audiovisual seria marcada pela transposição, uma espécie de cópia, de todo o conteúdo dos veículos tradicionais para o ambiente digital. A segunda fase seria constituída de conteúdos produzidos especificamente para a internet, inclusive com aproveitamento de recursos multimídia, transmitidos, simultaneamente, nos veículos de comunicação tradicionais. Entretanto, essas fases do *webjornalismo* audiovisual não são rígidas nem excludentes. Em um mesmo período, é possível observar no mesmo site a existência de publicações jornalísticas de diferentes estágios ou gerações.

aprimorando, aprofundando e contextualizando as notícias, possibilitando uma interação mais efetiva com os usuários e proporcionando maior imediatismo. Nesse contexto, as *webTVs* universitárias são caracterizadas pelo seu “aspecto informativo”, “reunindo características das emissoras públicas e educativas” (BACCO, 2010, p. 45). Mas esse conceito ainda é impreciso, e observamos a necessidade de definições mais claras referentes às suas linguagens e apropriações.

Se as *webTVs* universitárias ainda carecem de uma gramática própria, pode-se afirmar, no entanto, que elas são um ambiente criativo para a educação e para a formação de futuros profissionais de qualidade, principalmente, nos processos de aprendizagem do jornalismo audiovisual (BECKER, 2011a), através das atividades práticas e teóricas desenvolvidas. Participar de uma equipe de *webTV* universitária consiste em uma experiência relevante para conhecer os códigos audiovisuais, as técnicas de gravação e edição e os modos de construção de sentidos das narrativas jornalísticas audiovisuais. Investigar como são construídos os novos modos de contar histórias do cotidiano na atualidade — que incorporam a linguagem audiovisual e os recursos multimídia — constitui-se em uma perspectiva relevante para os estudos da comunicação, mesmo que o jornalismo participativo ainda seja muito dependente das grandes organizações de mídia e das ofertas de participação sugeridas pelos monopólios da comunicação (BECKER & MATEUS, 2011) e que a maioria dos conteúdos e dos formatos disponibilizados funcionem apenas como registros de acontecimentos, carecendo de contextualizações e de cuidados técnicos e estéticos inerentes a uma prática jornalística de qualidade (BECKER, 2009). Mas a tendência de participação das audiências é cada vez mais expressiva, e já é possível observar que as atividades de ver TV e acessar a internet estão, cada vez mais, provocando reconfigurações nas práticas jornalísticas, e em suas mediações, e mudanças na construção das narrativas jornalísticas audiovisuais⁵ (BECKER, 2009).

Os modos de apropriação desses dispositivos técnicos pelos cidadãos anônimos e as transformações nas rotinas produtivas do jornalismo são fenômenos políticos e culturais que ainda demandam estudos mais específicos (BECKER, 2011). Além disso, a sociedade em rede na qual vivemos exige novas maneiras de estudar, ensinar, aprender e pensar, com instrumentos e métodos diferenciados e capazes de viabilizar sua maior compreensão, escapando de um

5. As narrativas jornalísticas audiovisuais, tanto na TV quanto na internet, são aqui nomeadas práticas de jornalismo audiovisual porque, ao identificar transformações nas narrativas dos telejornais e apontar características discursivas do *webjornalismo* audiovisual, observa-se que essas distintas narrativas têm sofrido influências mútuas e passam por um processo de hibridização, mediadas pelas tecnologias digitais (BECKER, 2009).



receituário pronto a ser seguido, especialmente nas pesquisas empíricas — que podem gerar perspectivas e pensamentos críticos consistentes sobre os atuais processos de comunicação, mantendo o devido rigor científico (FRAGOSO *et al.*, 2011). É importante despertar nos futuros profissionais alguma consciência crítica sobre os acontecimentos enunciados pela mídia, proporcionando aos estudantes a oportunidade de aprender a construir reportagens mais contextualizadas e inventivas nos laboratórios de ensino e pesquisa e nas disciplinas que integram experiências teóricas e práticas nos processos de aprendizagem (BECKER, 2011a).

O principal objetivo deste artigo, portanto, é apontar possibilidades de uso das *webTVs* universitárias como ambientes relevantes para a formação profissional por constituírem-se, potencialmente, tanto em espaços de experimentação da linguagem audiovisual e de recursos multimídia quanto de socialização. São apresentados resultados de um estudo de experiências realizadas em universidades da cidade do Rio de Janeiro (RJ), observando se e como colaboram para qualificar o ensino de jornalismo. Assume-se como hipótese que a compreensão das dinâmicas, das combinações e das associações entre imagens, sons, palavras, gestos, gráficos e outros elementos do discurso audiovisual na construção dos sentidos das notícias e os usos das ferramentas digitais de maneira crítica e criativa podem contribuir para o exercício da cidadania e para o aperfeiçoamento da prática jornalística na atualidade. Essa perspectiva é amparada por referências teóricas estabelecidas nos diálogos possíveis das pesquisas do próprio campo do jornalismo com as contribuições de *media literacy*, análise televisual, estudos culturais e análise do discurso, assim como pelos resultados de pesquisas anteriores referentes ao desenvolvimento de uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais; e também pela experiência do projeto TJUFRJ (www.tj.ufrj.br), da ECO-UFRJ (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro) (BECKER, 2011a).

WebTVs universitárias: um estudo de experiências do Rio de Janeiro

Interessadas em verificar de que forma operam e se articulam *webTVs* universitárias de diferentes instituições de ensino, se-

6. Compreende-se aqui a *multimídia* como a possibilidade de integrar em um mesmo suporte diferentes formatos e linguagens, ou seja, áudio, vídeo, fotografia e infográficos numa mesma mensagem, como elementos constitutivos do produto disponibilizado nos bancos de dados da *web*; a *hipertextualidade* é entendida como uma forma multidirecional, não linear, de estruturar e acessar informações numa plataforma digital, promovendo relações com outros dados, através de links; e a *interatividade*, como um conceito associado às interações estabelecidas entre os usuários e os meios, em acordo com as contribuições de Alborno (2007); Salaverría (2005); Palacios (2007); e Pavlik (2001).

leccionamos quatro casos do Estado do Rio de Janeiro com características diferentes: a TV Uerj (<http://www.tvuerj.uerj.br/>), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a primeira *webTV* universitária lançada no país; o laboratório e o site TJUFRJ, já citado, um projeto que busca contribuir para a formação dos alunos integrando atividades práticas e teóricas e tem resultado em uma construção dinâmica da memória audiovisual da Escola de Comunicação da UFRJ; o portal PUC-Rio Digital (<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/>), da Pontifícia Universidade Católica, o primeiro site universitário a assumir a experimentação da convergência na publicação de conteúdos como a principal meta dos realizadores; a TV UVA (<http://www.uva.br/tvuva/>), da Universidade Veiga de Almeida, que funciona como uma plataforma de apoio às aulas dos diversos cursos da universidade, através da disponibilização de vídeos didáticos. As narrativas das quatro *webTVs* universitárias escolhidas estão associadas a produções mais segmentadas, implicam uma maior participação da audiência e a exploração da interatividade, da hipertextualidade e da multimídia⁶. E suas características são aqui também analisadas porque oferecem pistas para a compreensão de novos modos de usos da linguagem audiovisual e de recursos multimídia no ambiente virtual, na construção de relatos jornalísticos. As imagens abaixo representam as páginas principais de cada uma das quatro *webTVs* selecionadas neste estudo⁷.

A metodologia adotada foi formada por sete etapas distintas: 1) revisão bibliográfica; 2) mapeamento das *webTVs* localizadas no Estado do Rio de Janeiro, realizado entre 2008 e 2009 no laboratório TJUFRJ⁸; 3) análises quantitativa e qualitativa, realizadas em 2010 e 2011, baseadas na aplicação de seis categorias sistematizadas por Becker (2011a), a saber: estrutura do texto, temática, enunciadores, visualidade, som e edição; 4) visitas às quatro *webTVs*, realizadas em 2011, para observação *in loco* dessas diferentes experiências; 5) aplicação de um questionário para verificar se e como esses ambientes e as atividades neles realizadas contribuem para o ensino do jornalismo audiovisual, dirigido aos alunos, funcionários e professores vinculados aos trabalhos desenvolvidos por cada uma das *webTVs* e respondido por aqueles que estavam presentes nos dias em que foram realizadas as visitas⁹; 6) gravação de uma reportagem sobre as *webTVs* estudadas; e 7) sistematização dos resultados¹⁰.

7. As imagens das páginas principais das *webTVs* analisadas foram captadas em abril de 2012

8. Os resultados dessa primeira etapa da pesquisa sobre o potencial das *webTVs* universitárias para o aprimoramento do ensino do jornalismo audiovisual foram sistematizados no trabalho de Becker; B.; Pádua, C.; Teixeira, J.; Mateus, L.; Queiroz, L.; apresentado no XII Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, em 2009, com o título “Usos e apropriações da linguagem audiovisual no ciberespaço: as experiências das *webTVs* universitárias”.

9. Foram aplicados e respondidos 37 questionários: oito pelas equipes do Portal da PUC-RJ e da TVUVA, nove pelos integrantes do projeto TJUFRJ e seis pelos alunos que participam da TV Uerj.

10. Nesse processo, a colaboração das atuais bolsistas do projeto TJUFRJ, Alyne Bittencourt, Amanda Duarte e Patrícia Valle, foram relevantes para os resultados alcançados.



Figura 1. www.tj.ufrj.br



Figura 2. http://www.tvuerj.uerj.br/



Figura 3. <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/>



Figura 4. <http://www.uva.br/tvuva/>



O questionário aplicado reuniu dez questões para compreender como cada uma das *webTVs* estudadas contribui para a formação dos estudantes que têm oportunidade de participar dessas experiências, como já citado, mas também para apurar como foi iniciado o processo de construção de cada um desses ambientes dedicados à formação profissional; para apreender como se dá a sua vinculação ou não à grade curricular, observando a dinâmica operacional das atividades implantadas; para verificar a compreensão do conceito de *webTV* pelos alunos e pelos coordenadores desses projetos num momento em que assistimos à transição da TV analógica para a TV digital e a mistura das atividades de ver televisão e de acessar a internet, com efeitos diretos na construção das narrativas jornalísticas audiovisuais. Apresentamos, em seguida, os resultados encontrados referentes a cada uma das experiências de *webTVs* universitárias investigadas.

TV Uerj

A TV Uerj Online estreou em 14 de maio de 2001, com a primeira edição do TJ Uerj Online, para mostrar que novas formas de fazer telejornalismo eram possíveis (BRASIL *apud* BACCO, 2010). Foi a primeira experiência de *webTV* universitária do país e nunca foi interrompida, apesar das dificuldades enfrentadas nesse período, como afirmou o primeiro coordenador do projeto, o professor Antonio Brasil: “Estamos tentando usar a internet para mexer um pouquinho na linguagem, apesar da falta de recursos” (BRASIL *apud* BACCO, 2010, p. 57). Hoje, a TV Uerj Online possui quatro programas no ar: *TJ Uerj Online*, *TV Uerj Esportes*, *Penúltimas e Etc!*, embora a página principal não permita identificar de imediato a diversidade dessa produção, por ser estática. Os alunos dispõem de equipamentos e recursos básicos para manter uma *webTV* “no ar”. Apesar de não estar inserida na grade curricular do curso de jornalismo, a *TV Uerj Online* é reconhecida como um espaço singular de contato com a prática profissional. Nos questionários aplicados, foi possível verificar a importância desse ambiente na vida dos estudantes do curso de jornalismo da Uerj. A equipe é formada por nove pessoas, quatro estagiários e cinco voluntários, que recebem o apoio do atual coordenador, professor Ricardo de Hollanda, e de técnicos da universidade. Na TV Uerj, os participantes também se revezam

nas funções de câmera, repórter, editor de imagem e editor. Ainda que não tenham como foco a pesquisa em jornalismo, percebe-se que os estudantes têm uma consciência crítica sobre o trabalho por eles desenvolvido e sobre o fazer jornalístico. Mas essas reflexões poderiam ser potencializadas mediante a implantação de atividades associadas à pesquisa no processo de formação dos alunos participantes da *webTV*.

TJUFRJ

O projeto TJUFRJ surgiu em 2001 como uma iniciativa dos alunos de entrar em contato com as tecnologias digitais e foi incorporada na grade curricular pela coordenação do curso de jornalismo em 2004. A atual gestão foi iniciada em 2006, quando a professora Beatriz Becker assumiu a coordenação do projeto. Hoje, o TJUFRJ, o telejornal online da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), reúne um site e um laboratório. O site é caracterizado pelas possibilidades de acessar reportagens em vídeo sobre os principais eventos da instituição e de realizar transmissões ao vivo de palestras, aulas e debates. Oferece em sua *home* links para páginas que contêm vídeos de natureza específica, pois, para além de matérias jornalísticas, são ofertadas palestras com pesquisadores de diferentes áreas, ainda que a atualização seja pouco dinâmica, acontecendo em média apenas uma vez por semana. Mas o projeto resultou em uma relevante memória audiovisual dos principais acontecimentos da Escola e funciona como acervo de trabalhos produzidos por professores e alunos da ECO.

Hoje, em acordo com sua principal diretriz, é um ambiente de ensino do jornalismo audiovisual consolidado, integrando atividades práticas e teóricas. A equipe é formada por nove bolsistas Pibiac (Programa Institucional de Iniciação Artística e Cultural) e uma bolsista Pibit (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Tecnológica). Os bolsistas produzem conteúdos para o site e se revezam nas funções de cinegrafistas, repórteres, editores e produtores. É também oferecido aos estudantes do ciclo básico um laboratório para aprendizado de técnicas de reportagem, gravação e edição. Quando os alunos que participam do projeto demonstram um domínio relativo da prática profissional, são estimulados a expe-



rimentar atividades de pesquisa em comunicação e em jornalismo, refletindo sobre sua própria produção, tomando contato com referências bibliográficas especializadas sobre jornalismo audiovisual e participando de estudos realizados pela professora responsável. Os trabalhos de maior qualidade são apresentados em fóruns especializados, e as contribuições desses estudantes em análises empíricas são reconhecidas na publicação dos resultados alcançados em forma de artigos em periódicos nacionais e internacionais. Esses resultados também são aplicados no aperfeiçoamento do site e geram matérias mais elaboradas. O projeto tem apoio da direção da Escola de Comunicação e dos técnicos e funcionários da Central de Produção Multimídia, a CPM. O TJUF RJ já foi contemplado duas vezes por editais de apoio à pesquisa e à difusão científica da Faperj (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro) e recebeu menção honrosa na Jornada de Iniciação Científica, Artística e Cultural promovida pela UFRJ em 2008 e 2010.

Portal PUC-Rio Digital

O portal PUC-Rio Digital surgiu em 2008, segundo a coordenadora do projeto, professora Carla Rodrigues, para promover usos inovadores da internet e das ferramentas digitais na formação dos estudantes e integrar distintas disciplinas do curso de comunicação social. O internauta pode ler e escutar uma notícia e assistir a um vídeo sobre ela, embora cada um deles (incluindo textos sem imagem) sejam disponibilizados separadamente, sem um aproveitamento maior da convergência. A atualização dessa *webTV* é diária, porém o espaço conferido ao conteúdo digital se restringe apenas a três dos oito destaques na *home*. São disponibilizados ainda um programa de rádio ao vivo, das 9h às 17h, ensaios fotográficos que buscam atrair a atenção dos usuários e transmissões de TV ao vivo de palestras realizadas na faculdade.

Mas as atividades realizadas no portal PUC-Rio Digital não são diretamente relacionadas à grade curricular; a única integração ocorre nos laboratórios ministrados pelos professores que produzem conteúdos para o portal. Hoje, a equipe é formada por quatro professores editores e 53 alunos estagiários e recebe apoio de um centro técnico audiovisual da própria instituição. Os alunos são divididos

em três áreas de atuação: *webTV*, rádio e jornal; recebem um salário; possuem carteira assinada; e cumprem um horário de cinco horas por dia, em turnos compatíveis com o devido cumprimento das atividades acadêmicas na universidade. Percebe-se que os estagiários possuem um domínio técnico das ferramentas com as quais trabalham; no entanto, carecem de uma maior compreensão do jornalismo como fenômeno cultural e de uma capacidade de refletir criticamente sobre o próprio fazer jornalístico, como verificado na análise das respostas aos questionários aplicados.

TV UVA

A TV UVA também foi inaugurada em 2008. Produtos não didáticos, como o programa *UVA Music e Sexo, coisas e tal*, podem ser acessados, e os usuários podem acompanhar algumas transmissões ao vivo do campus nessa *webTV*. Mas o principal objetivo da TV UVA é criar uma plataforma de apoio às produções acadêmicas. Disponibiliza vídeos que podem ser apresentados em sala de aula como complemento do conteúdo ministrado de forma presencial, em disciplinas diversas. Desse modo, proporciona aos alunos de comunicação, responsáveis pela produção dos conteúdos e dos formatos desses vídeos, um domínio relativo das técnicas de gravação e edição, assim como de questões de outras áreas de conhecimento que estimulam a reflexão e colaboram para a sua formação. Hoje, 15 alunos participam desse projeto, acompanhados de funcionários da universidade, e as atividades são coordenadas por Mônica Miranda. A TV UVA tem uma boa infraestrutura de equipamentos e instalações: câmera, microfones, três ilhas de edição e um estúdio.

Considerações finais

A pesquisa realizada indica que as quatro *webTVs* universitárias analisadas funcionam com propostas semelhantes, mas têm modos distintos de operacionalizá-las. Todas disponibilizam conteúdos e formatos audiovisuais. Matérias sobre cultura e comportamento e atividades realizadas na universidade ocuparam lugar de destaque no período da análise. Uma polifonia é perceptível em quase todos



os vídeos, com depoimentos de diferentes pessoas, o que contribui para uma abordagem mais ampla e uma compreensão maior dos assuntos abordados. Os vídeos, porém, de modo geral, repetem a estrutura narrativa das matérias e dos programas veiculados na televisão. Mesmo quando a figura do apresentador não é utilizada, e o usuário pode navegar nas enunciações do site com maior autonomia, escolhendo a que deseja assistir, a estrutura das reportagens segue o formato das reportagens televisivas, constituído por *off*, passagem e sonoras.

Considerando que essas *webTVs* são ambientes de formação profissional, observa-se que proporcionam aos alunos um aprendizado de técnicas básicas de construção de notícias que incorporam a linguagem audiovisual, ainda que a experimentação dessa nova forma de televisão, com investimentos mais expressivos na multimídia, na interatividade e na hipertextualidade, pudesse ser mais bem explorada em quase todos os conteúdos disponibilizado — com raras exceções, como algumas matérias da série de reportagens especiais sobre ciência produzidas pelo TJUFRJ. Esse projeto se destaca como uma experiência de ponta no ensino de jornalismo audiovisual, capaz de contribuir para a sua qualificação, porque os alunos são, efetivamente, estimulados a fazer e a pensar o jornalismo audiovisual, como foi possível verificar nas respostas dos questionários aplicados, já que os estudantes se apropriam da linguagem audiovisual e dos recursos multimídia de forma crítica e criativa. Porém, a equipe enfrenta falta de apoio financeiro e institucional, como nas demais experiências estudadas, o que exige um intenso esforço dos coordenadores, para que as atividades possam se desenvolver plenamente.

A TV UVA, a TV Uerj e o portal PUC-Rio Digital também são experiências muito interessantes, porém ainda não investem de maneira expressiva no potencial pedagógico das *webTVs* universitárias para a formação dos futuros profissionais. São operacionalizadas para valorizar mais as instituições de ensino em que estão inseridas do que a inovação e, desse modo, ficam restritas à oferta de uma formação profissional técnica e pouco reflexiva, sem proporcionar aos estudantes a oportunidade do exercício de expressão de um pensamento crítico sobre a convergência e uma compreensão mais consistente das características e do potencial dessa nova mídia.

De qualquer modo, as *webTVs* universitárias já revelam formas diferentes de fazer televisão, mesmo que ainda não tenham uma escritura definida e não guardem a radicalidade de movimentos de resistência cultural que surgiram na segunda metade do século XX associados aos meios, não chegando a aproveitar de maneira plena as ferramentas da *web* 2.0. Mas são celeiros para a construção de conhecimentos e para a experimentação; por isso, são aqui chamadas de TV 1.9. A boa formação dos futuros profissionais — a capacidade de saber pensar e fazer a notícia, de elaborar e cruzar conteúdos diversos, de saber construir e selecionar a informação —, talvez, nunca tenha sido tão essencial quanto na atualidade. E essa é, certamente, uma das principais funções das *webTVs* produzidas nos espaços acadêmicos.

Porém, se esses ambientes que nascem do casamento da televisão com o computador em baixa resolução, como os conteúdos disponibilizados no *YouTube*, são inovadores e não custam caro, demandam, como toda produção audiovisual, investimentos financeiros. Esse estudo expõe um problema-chave não só para o ensino do jornalismo audiovisual mas também para outras investigações que tomam o jornalismo, a televisão e a internet como objeto de estudo, com a ressalva de que este artigo não tem qualquer pretensão de dar conta de debate tão amplo: o expressivo hiato entre as condições de produção de conteúdos e formatos audiovisuais nas universidades e no mercado, ainda que estejamos mergulhados na cultura da imagem e na era da convergência. Tal processo reafirma uma espécie de resistência da academia em reconhecer e legitimar pensamentos críticos esboçados em formatos e suportes não convencionais, como essas pioneiras *webTVs* universitárias, sustentadas, basicamente, apenas pela dedicação e pela utopia de suas equipes, dipostas a contribuir para redesenhar processos de comunicação em direções mais inventivas e dialógicas.



Referências

- ALBORNOZ, L. A. *Periodismo digital: los grandes diarios en la red*. Buenos Aires: La Crujía, 2007.
- BACCO, T. S. *Televisão universitária online: a experiência da TV UERJ, a primeira do Brasil*. Dissertação (mestrado). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2010.
- BECKER, B. “Desafios da profissão, do ensino, e da pesquisa em jornalismo”. In: KISCHINHEVSKY, M.; IORIO, F. M.; VIEIRA, J. P. D. (Org.). *Horizontes do jornalismo*. Rio de Janeiro: e-papers, 2011.
- _____. “Jornalismo audiovisual de qualidade: um conceito em construção”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis, ano VI, n. 2, p. 95-111, jul.-dez. 2009.
- _____. “Mídia e jornalismo como formas de conhecimento: uma metodologia para leitura crítica das narrativas jornalísticas audiovisuais”. In: Congresso da IAMCR (International Association for Media and Communication Research), Istambul-Turquia. *Anais...* 2011a.
- _____. “Uma experiência de leitura de mídia: do mito da imagem ao diálogo televisual”. *Cadernos de Letras*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 26, jun. 2010.
- BECKER, B.; MATEUS, L. “Pensando e fazendo wejornalismo audiovisual: a experiência do TJUFRJ”. *Observatorio (OBS*) Journal*, v. 5, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/475/415>>.
- BECKER, B.; TEIXEIRA, J. “Webjornalismo audiovisual: perspectivas para um jornalismo de qualidade no ciberespaço”. NAU. *Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 97-113, ago.-dez. 2008.
- FECHINE, Y.; FERRAZ, C.; CIRNE, L.; FONSECA, J. “Pesquisa em televisão digital no Brasil: uma experiência interdisciplinar”. In: FREIRE FILHO, J.; BORGES, G. (Org.). *Estudos de televisão: diálogos Brasil-Portugal*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para a internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

- KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. “Fim da televisão?”. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 86-97, jan.-abr. 2011.
- _____. “O mito da alta definição”. In: SQUIRRA, S.; FECHINE, Y. (Org.). *Televisão digital, desafios para a comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- NOGUEIRA, L. *O web jornalismo audiovisual: uma análise de notícias no UOL News e na TVUERJ on-line*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2005.
- PALACIOS, M. (Org.). *O ensino do jornalismo em redes de alta velocidade*. Salvador: Edufba, 2007.
- PAVLIK, J. V. *Journalism and new media*. New York: Columbia University Press, 2001.
- SALAVERRÍA, R. *Hipertexto periodístico: mito y realidad*, 2005. Disponível em: <http://cicr.blanquerna.url.edu/2005/Abstracts/PDFsComunicacions/vol1/05/SALAVERRIA_Ramon.pdf>.
- SCOLARI, C. A. “Ecología de la hipertelevisión. Complejidad narrativa, simulación y trasmedialidad en la televisión contemporánea”. In: SQUIRRA, S.; FECHINE, Y. (Org.). *Televisão digital, desafios para a comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- VILCHES, L. “Televisión digital: entre la esperanza y el exceptismo”. In: SQUIRRA, S.; FECHINE, Y. (Org.). *Televisão digital, desafios para a comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2009.





As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar¹

Mônica Almeida Kornis²

1. Versão modificada de trabalho com o mesmo título apresentado no Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XX Encontro da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, entre 14 e 17 de junho de 2011.
2. Pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas e professora do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais e da Escola Superior de Ciências Sociais da mesma instituição. Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: monica.kornis@fgv.br



Resumo

O objetivo do presente texto é examinar os formatos e as estratégias narrativas utilizadas na configuração de uma memória da história do regime militar brasileiro pela Rede Globo, numa perspectiva que não pretende a busca por uma verdade histórica, mas sim a análise dos parâmetros definidos por uma matriz de natureza melodramática nessa reconstrução histórica. Na programação de ficção seriada e de docudrama, a Rede Globo demarca, assim, seu lugar de importante agente de construção de uma identidade nacional, na qual a narrativa histórica ocupa um lugar de destaque.

Palavras-chave

televisão e história, Rede Globo, memória e história, regime militar brasileiro

Abstract

The aim of this article is to analyse how the formats and the narratives strategies made by Rede Globo had built a memory of the Brazilian military regime. The purpose of the text is not to identify a historical truth, but to discuss the boundaries of the historical reconstruction in a melodramatic shape. In docudramas and in fictional series, Rede Globo assumes her role as an important agent in the construction of a national identity, in which the historical narrative holds a good position.

Key-words

television and history, Rede Globo, memory and history, Brazilian military regime

A narrativa televisiva da história se realiza há quase três décadas na programação ficcional da Rede Globo — em programas de distintos formatos — e mais pontualmente em outras emissoras brasileiras. Adaptações de títulos importantes da literatura brasileira ambientados em diferentes momentos de nossa história foram realizadas e exibidas em telenovelas ao longo da década de 1970, mas foi a partir dos anos 1980 que a Rede Globo consolidou a tendência — sobretudo na programação de minisséries —, contemplando casos e personagens reais e ficcionais, desde os tempos coloniais. Trazer a história recente nacional para o horário das minisséries foi fruto dos debates realizados durante a curta duração da Casa de Criação Janete Clair (KORNIS, 2003, p. 78-79), formada em 1984 e em homenagem à dramaturga que, falecida no ano anterior, é até hoje considerada um dos maiores nomes da teledramaturgia da emissora. Nasceu ali, entre outros projetos e discussões, a ideia de produzir uma minissérie ambientada no governo Juscelino Kubitschek, identificado a partir da redemocratização do país, em 1985, como o contexto exemplar de democracia de nossa história republicana, associação construída até hoje — das campanhas eleitorais aos discursos presidenciais. Se em 1983 a emissora nada divulgou sobre as articulações que culminaram no ano seguinte no movimento das *Diretas Já* — e que contou com uma cobertura jornalística que identificou aquela manifestação política como espetáculo musical —, com a mudança de regime, em 1985, a Rede Globo começaria a “contar” a história recente do país. Nos anos 1990, passaria a abordar o regime militar



(1964-1985) na produção ficcional e, nos anos 2000, no formato de docudrama, quando veio a tratar de casos reais ocorridos naquela conjuntura. Entretanto, já no ano seguinte à instalação da então chamada “Nova República”, a minissérie *Anos dourados* (1986) mencionava, no epílogo, o destino de alguns personagens ao longo da década de 1960. Em voz em *off*, referiu-se à radicalização política, à repressão e à clandestinidade ocorridas nos anos 1960, nas cenas finais da primeira exibição da minissérie.

Nessa perspectiva, a televisão seguia os passos iniciados pelo cinema, que, de maneira alegórica ou realista, tratara do período desde os anos 1960 — e até hoje, em mais de uma centena de títulos —, ao abordar questões que lhe eram contemporâneas, mesmo após o recrudescimento da censura imposta pelo regime a partir do final de 1968. Por outro lado, esse movimento expressava uma tendência já consolidada, se pensarmos sobre a força da relação “cinema e nação”, um binômio que se impôs desde os primórdios do cinema narrativo clássico, nos anos 1910, e também em algumas cinematografias de ruptura com essa linguagem, a partir dos anos 1920. A dramatização da história é assim um fenômeno quase centenário, em particular no cinema industrial — com fatos e personagens reais ou ficcionais em meio a histórias de dramas individuais, biográficos ou não —, que privilegia acima de tudo a construção de uma verossimilhança no tratamento de diferentes temas, apesar das singularidades de cada uma das produções, o que justifica a importância de suas análises internas. Em relação ao período histórico em questão, personagens reais foram tratados de maneira distinta pelo cinema e pela televisão, apesar da forte presença de uma matriz melodramática na configuração de narrativas biográficas em ambos os domínios, como é o caso da história sobre Zuzu Angel, exibida tanto pelo filme de Sergio Rezende com esse mesmo título (2006) quanto pelo episódio sobre a vida da estilista exibido em *Linha direta – justiça* (2003).

Considerando a importância da televisão em todo o mundo como agente de construção de uma identidade nacional, na qual o passado histórico constitui-se como um importante elemento, a ideia do presente trabalho é examinar sobre quais formatos e no interior de que estratégias narrativas a Rede Globo atuou, a partir de 1985, enquanto construtora de uma memória televisiva sobre o regime militar, e com que parâmetros e limites, definidos a partir dos diferentes tratamentos narrativos e estéticos, isso foi feito. Pretende-

se explicitar como ficções televisivas seriadas e dramatizações de casos reais sobre esse período de nossa história recente reafirmaram a força da relação televisão-identidade nacional e, em particular, a presença da Rede Globo como agente desse processo. A emissora sem dúvida modela uma história, e isso nos interessa investigar, não em busca de uma verdade histórica, mas pelo exame das estratégias discursivas de construção de memórias de uma história nacional. Foi somente com a redemocratização do país, num contexto de re-composição de forças políticas no poder, que a emissora ampliaria o espectro de seu olhar para a história nacional.

A ideia de nação com a qual trabalhamos baseia-se na noção de “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989, p. 14-15) e consideramos que a construção de uma memória histórica é um elemento vital para a criação de um sentimento de pertencimento nacional, e sobre a qual se define uma determinada identidade. Enquanto agente de construção de identidade nacional, a Rede Globo ocupou esse papel desde o início dos anos 1970, constituindo-se como importante peça do projeto de integração nacional definido pela política de segurança nacional preconizada pelo governo militar. Nesse processo, o ano de 1969 foi fundamental, porque nesse ano a emissora lançou o jornal diário da noite em rede nacional — o *Jornal Nacional* — e também definiu uma nova linha na programação ficcional de telenovelas, que passariam a contemplar em suas tramas aspectos da sociedade brasileira. A incorporação do elemento “história nacional” na programação das minisséries a partir de 1982 — e com uma temática cara à literatura e ao cinema nacional, como foi o caso do cangaço — veio a reforçar uma estratégia pedagógica que, em poucas palavras, pode ser identificada como “quem somos?” (KORNIS, 2007, p. 97-114). Até hoje, esse papel é desempenhado pela emissora, apesar das variações impostas pelos diferentes contextos históricos e pela diversidade da produção ficcional.

A circulação de uma memória da história em escala de massa, como é o caso da realizada pela grande parte da produção televisiva, merece ainda ser pensada numa outra dimensão. Recorremos aqui a algumas considerações de Beatriz Sarlo, que utilizou a expressão “história de grande circulação” na identificação da particularidade de um tipo de produção cultural ao gosto do mercado que, calcada na memória, se apresenta como uma história de sínteses, e não de dúvidas (SARLO, 2007, p. 9-22). Apesar de a autora referir-se nessa



formulação ao caso específico de uma determinada produção editorial, acredita-se que essa noção possa ser bastante útil para pensarmos as características da história no cinema e na televisão enquanto “commodity” (SOBCHAK, 1996, p. 1-7). Do ponto de vista crítico, isso aponta, no nosso caso, para a importância de avançarmos para além das aparências expressas como sínteses pelo conteúdo dos filmes e dos programas de televisão e das referências exclusivas ao contexto de produção e exibição, na direção de uma análise das estratégias narrativas e estéticas. Nesse sentido, identificamos a necessidade de pensá-las nos moldes dentro dos quais buscam se adequar ao gosto do público, que há séculos se identifica, de maneira realista, com a moral escondida da virtude num espetáculo de heróis e vilões, cuja tensão dramática se resolve enquanto uma recomposição de uma ordem moral, num movimento definido nos moldes de uma estrutura melodramática (BROOKS, 1976; XAVIER, 2003, p. 129-141).

É no interior dessa matriz e dentro desses parâmetros que podemos examinar como a memória da história do regime militar é concebida pela Rede Globo, uma “história de grande circulação”, consumida por uma população de cerca de 190 milhões de habitantes — 80% deles, vivendo na zona urbana. O foco moral e pedagógico da história na ficção e a definição dos personagens ficcionais e reais a partir dessa concepção modelam de uma determinada maneira o passado histórico e, dessa forma, “revelam” ao público uma história nacional (KORNIS, 2001). Empenhadas no “parecer ser real” na reconstrução histórica, as minisséries e o docudrama que abordaram o regime militar trataram-no ainda de maneira individualizada. No caso do programa *Linha direta* em particular, há uma opção pelo tratamento biográfico, na reconstrução da história de personagens reais assassinados e vítimas da tortura nos anos 1970 e que se configurarão como “casos” de exceção — o que pode ser entendido também como individual, nesse sentido —, fruto de excessos cometidos em momento já de abertura política, como veremos mais adiante.

Em linhas gerais, as minisséries trataram o tema preferencialmente na perspectiva de trajetórias geracionais, numa tendência assim mais explícita na televisão do que no cinema. De uma maneira mais evidente em dois trabalhos de Gilberto Braga, isso se realizou em *Anos rebeldes* (1992) e secundariamente em *Anos dourados* (1986), minisséries cujos títulos por si só evocavam um retorno ao passado, numa reconstrução preferencial de seus aspectos compor-

tamentais e políticos. A ideia de trajetória geracional também esteve presente em *Hilda Furacão* (1998), romance do mineiro Roberto Drummond, apesar de a adaptação de Gloria Perez ter como eixo narrativo o comportamento rebelde de Hilda e as tensões daí advindas. Em meio a conflitos pessoais e familiares, com foco na trajetória geracional, a referência ao contexto político na ficção como um elemento organizador do desenrolar da narrativa foi evidenciada pelos três títulos acima, mesmo que *Anos dourados* só fizesse referência aos anos 1960 no epílogo.

Alguns outros títulos remeteram-se à época, de forma menos vital na construção narrativa, mas devem ser mencionados. Dez anos depois de *Hilda*, a trajetória da geração dos anos 1970 foi tratada em *Caros amigos* (2008), de Maria Adelaide Amaral, a partir do reencontro de amigos — sem dúvida, de uma geração também — ao final dos anos 1980, mais precisamente em 1989, após a queda do Muro de Berlim. A narrativa não privilegiava *flashbacks*, tendo como foco o reencontro propriamente dito, patrocinado por um dos membros do grupo, gravemente doente. Há apenas referências pontuais ao passado, com a função de caracterizar alguns personagens que eram ajudados por esse amigo rico, prestes a morrer: um deles era uma jovem que, presa em 1974 e torturada no DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), dedicava-se ao estudo de astrologia e budismo para superar traumas dos “anos de chumbo”, e o outro era um escritor que abordava em seus trabalhos aspectos sombrios e desconhecidos da ditadura militar. Não havia um atrelamento à questão da política como foco, posto que o eixo narrativo referia-se a tensões de natureza pessoal e existencial em torno do reencontro desses amigos. Embora cada personagem fosse definido por um conjunto de referências ao passado, o posicionamento dessas figuras não se pautou pela narrativa enquanto repertório de identificação de cada uma delas com o momento no qual haviam se conhecido. Da mesma forma, a minissérie *Decadência* (1995), de autoria de Dias Gomes, abordou dois momentos do regime militar, apesar de o foco ser o retrato do país entre os anos de 1984 — a partir da mobilização nacional em torno das eleições diretas para a Presidência da República — e 1992. Há um breve recuo narrativo para 1970, ano em que se iniciava a história de uma família bastante rica e influente, que vivia pacificamente. Não há uma referência



de natureza política a esse momento, mas é possível pensarmos alegoricamente numa perspectiva de estabilidade para uma família aristocrática naqueles tempos de ditadura, nos quais o cenário privilegiado era uma bela mansão, em que o cotidiano transcorria na mais absoluta paz e com alegria. A narrativa propriamente dita iniciava-se em 1984, quando há uma ruptura com o espaço doméstico familiar, que se funde com os momentos finais do governo militar, via mobilização pelas eleições diretas. No palanque, junto de Tancredo Neves, encontrava-se o jurista liberal Albano Tavares Branco, patriarca da família; pouco tempo depois, a inquieta neta Carla se rebelaria contra a eleição indireta para a Presidência da República. O repertório de cada um dos personagens se construiria, a partir desse momento, já na chamada “Nova República”, em meio aos embates de uma família em crise, em sintonia com um país que igualmente vivia um processo de escândalos e no qual a luta pela ética dominava a cena narrativa (KORNIS, 2006, p. 103-144). Mais pontuais ainda foram as referências na microssérie *Luna caliente* (1999), a partir de romance escrito em 1983, ambientado na Argentina em 1974, com adaptação de Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Jorge Furtado, também diretor. Ambientada em 1970 no interior do Rio Grande do Sul, seu foco não foi de natureza política — só havia uma única referência, explícita no fato de o personagem central ter retornado de um exílio na França em data não muito definida —, e sim amorosa, pois tratava da intensa paixão desse homem pela filha de um amigo, uma jovem de 15 anos de idade, e sua condenação pelo desaparecimento desse amigo.

Na linha do docudrama, o popular programa *Linha direta*, em seu segmento *Justiça*, exibido entre os anos de 2003 e 2007, tematizou casos reais ocorridos durante a ditadura militar. Foram cinco casos, o que demonstra ter sido esse o programa da Rede Globo que mais abordou aquele período histórico. Vale mencionar que os casos políticos ali tratados foram quase que exclusivamente voltados para aquele contexto. As biografias de Zuzu Angel, Vladimir Herzog, frei Tito e cabo Anselmo e o episódio da bomba do Riocentro formam o eixo dramático de construção de uma memória do regime militar, cujo formato tem como objetivo final o “fazer justiça”, expressão já contida no próprio título desse segmento do programa.

Mantida a cronologia de exibição dos programas, uma breve análise de cada uma das três minisséries e dos referidos casos em *Linha*

direta – justiça pretende discutir como cada um dos títulos definiu, em sua singularidade, a construção de uma memória da história do regime militar, na relação com seus contextos de produção.

Os anos 1960 como epílogo de uma época “dourada”

Anos dourados (1986), de Gilberto Braga, primeira minissérie ambientada no passado nacional recente, em meados dos anos 1950, referiu-se aos anos 1960, no epílogo, em voz em *off*. Com uma narrativa estruturada sobre uma trajetória geracional em meio a uma polarização entre pais e filhos, centrada num conjunto de referências não só comportamentais mas também de natureza política em relação à vida brasileira durante o governo Juscelino Kubitschek, tinha como eixo central o confronto entre valores hipócritas e autênticos, binômio que se manifestava como um divisor de águas entre os personagens e as situações por eles vividas. *Anos dourados* tratava de um processo de transição de uma sociedade arraigada em valores conservadores — da política ao comportamento afetivo dos jovens e dos adultos — para uma mais aberta, identificada na narrativa como moderna e democrática. Nesse sentido, realizava a alegoria de um momento histórico que se apresentava como novo, posto que democrático — a chamada “Nova República”, instaurada em 1985 –, contrapondo uma sociedade retrógada, patriarcal, clientelística a outra apresentada como nova e verdadeira, identificada com a perspectiva juscelinista revivida como um momento de otimismo, em 1986, após 21 anos de regime militar (KORNIS, 2003, p. 75-127).

Nessa perspectiva, a questão comportamental é dominante e organiza a trama, muito embora fatos políticos atuem também enquanto definição do repertório dos personagens adultos, marcando o posicionamento deles diante da dicotomia colocada pela oposição entre valores autênticos e hipócritas. É importante ressaltar que a estrutura narrativa da minissérie situa o lugar dos personagens em cada uma das conjunturas, isto é, ao longo dos anos 1950 e, mais adiante, ao final dos anos 1960. Na última sequência da minissérie, enquanto epílogo, os jovens dos anos 1950 aparecem adultos. O casal que lutara contra os valores conservadores, movido por valores autênticos, é apresentado como realizado no matrimônio, em meio a seus filhos, além de terem profissões que podem ser identifica-



das como dignas e humanas — ele, veterinário, e ela, pedagoga —, espécie de atestado de vitória de uma geração moralmente mais autêntica.

Interessa-nos tratar aqui sobre as duas únicas menções em *off* que politizam a realidade brasileira depois de 1964. Apesar de pontual, a informação organiza os campos da direita e da esquerda de uma conjuntura politicamente polarizada: um dos jovens nos anos 1950, Claudionor, havia se tornado um general de direita, lotado no Centro de Informações do Exército, e Pedrinho, irmão bem mais novo da heroína Lurdinha, era estudante de arquitetura no momento em que foi preso durante uma das manifestações estudantis de 1968, e estava desaparecido. Quem eram esses personagens nos anos 1950? Claudionor era o personagem mais gordo, desajeitado, que não fazia sucesso com as jovens, mas era estimado pelos colegas, mesmo quando optou pela carreira militar e deixou o Rio de Janeiro. Já Pedrinho era um personagem secundário, muito mais jovem que todo o grupo de adolescentes com os quais convivia. Criança reprimida pelos pais excessivamente conservadores, Pedrinho observava tudo, sem nada dizer. Ouvia os comentários preconceituosos de seus pais e era um cúmplice discreto da irmã. Sua primeira fala foi em confissão, ao contar para o padre ter pecado contra a castidade com um menino. Fiel à composição de um retrato comportamental de época, marca do estilo de teledramaturgia de Gilberto Braga, a questão da sexualidade é vital na minissérie, e Pedrinho é repreendido pela mãe por brincadeiras de médico com a prima, num momento da narrativa na qual se intensifica a tensão entre atração sexual e educação repressiva, cujo foco é o casal de adolescentes Lurdinha-Marcos. É Pedrinho, criança desprovida de argumentos, quem estende o braço para ser punido pela mãe, numa cena marcada pelo tom grave dado pelo fundo musical. Pouco antes de a trama atingir seu clímax, com a revelação de que o pai se suicidará por ter sido reconhecido como o assassino de sua própria amante, a mãe de Pedrinho lhe ensinava sobre antônimos, cuja polarização pode ser entendida como expressão de uma pedagogia que reafirma o universo de inocentes e culpados que se desvendará a seguir: ela diz a palavra “inocente” (é possível pensar numa alusão ao marido, que revelará a seguir sua face de culpado), e ele diz “culpado” (como que reconhecendo os erros da hipocrisia que serão a seguir revelados). Pedrinho era estudante no Colégio Militar por imposição da mãe, mas ele não se rebelava contra isso. No desfe-

cho da trama, a mãe o levava à escola, e ele pacientemente a beijava, num momento de intenso conflito psíquico pelas condições da morte do marido, em meio a um esforço para “manter as aparências”.

O personagem engajado politicamente no final dos anos 1960 sofreu as imposições de uma sociedade conservadora da década anterior. Pouco falava quando criança — apesar de discretamente se posicionar favorável à irmã quando ela se rebelava contra valores hipócritas —, e foi esse o primeiro personagem cuja militância contra a ditadura se expressou claramente na ficção televisiva, tendo sido ainda um desaparecido político. Não há ainda aqui um tratamento heróico do personagem, como veremos em outras narrativas ficcionais, mas essa descrição pode ser percebida como um primeiro momento — mesmo que tímido — na abordagem do tema pela televisão no início da chamada “Nova República”. Configura-se como um olhar crítico infantil dos anos 1950, que viria a explodir na opção política radical assumida nos anos 1960.

A geração dos anos 1960 em tempos “rebeldes”

A minissérie *Anos rebeldes* (1992), escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares, tinha como foco a trajetória de um grupo de colegas de escola de ensino médio entre os anos 1964 e 1979. A trama central é a conflituosa relação amorosa entre João Alfredo e Maria Lúcia, em função de suas diferentes personalidades, vivências e visões de mundo. Ele é idealista, e sua preocupação com a justiça social o conduzirá à militância política dos anos 1960 até os anos 1980. Ligada à família e voltada para seu universo pessoal, Maria Lúcia teme as adversidades que acompanham a atividade política do pai, jornalista, e posteriormente transferirá esse receio para João, cujo comportamento põe em risco seu desejo de uma vida estável. A tensão aqui expressa entre individualismo e engajamento político define o conflito central da narrativa, e a pontuação política, o eixo fundamental de polarização entre o casal (KORNIS, 2001). Sem necessariamente expressar um rigor cronológico na composição do painel de época, mas sem dúvida em consonância com uma estratégia realista de verossimilhança, numa chave até então inédita na ficção seriada televisiva, imagens de arquivo foram inseridas ao longo de toda a narrativa da minissérie, com destaque para referências



de ordem comportamental e cultural.

No interior da polaridade vivida pelo jovem casal, definida nas primeiras cenas da minissérie, ficção e história na ficção se organizam em meio a uma correspondência das idas e vindas do casal com o espaço da política narrado na ficção, exceto no momento da radicalização política de João, no qual clandestinidade e perseguição policial assumem o tom de filme de ação e de aventura. A estreita relação entre a trama romântica/geracional e a vida política nacional revela uma particularidade no tratamento dos fatos históricos que vão do golpe militar à anistia e à reorganização das forças de oposição ao regime. História na ficção e ficção propriamente dita são mutuamente construídas por intermédio de uma articulação fundada nas tensões entre um conjunto de jovens da geração dos anos 1960, cada qual com um repertório bastante definido do ponto de vista político e comportamental.

Os conflitos dramáticos vividos pelos personagens principais e secundários expressam genericamente algumas das grandes tendências, naquele momento, da luta política contra o regime, mas o desenlace da trama não aponta para um único caminho — ao contrário, abre um impasse, que é a impossibilidade de realização do casal João e Maria Lúcia, isto é, da resolução do conflito entre engajamento político e individualismo, que alavanca todo o desenrolar da trama. Impasses e opções dadas historicamente são elementos fundamentais da narrativa, muito embora não haja a explicitação direta do inimigo que alavanca dramaticamente a trama. O conflito político reside na luta exclusiva de elementos radicalizados das classes médias e altas contra um governo, sem identidade, sem nomes — há uma única menção ao presidente Ernesto Geisel, no ano de 1974 —, na qual as decisões políticas, tal como o Ato Institucional nº 5 (AI-5), não possuem autores; são como que uma ordem que emana de uma autoridade. O processo de radicalização é individualizado, sem que sejam explicitadas as propostas do movimento. A diversidade de tendências de esquerda também é reduzida à dicotomia entre o Partido Comunista — conciliador e com um militante adulto — e a luta armada — radical e jovem, apesar da adesão do pai de um dos jovens a essa vertente.

O exame do personagem principal da trama é particularmente importante como confirmação da centralidade da questão da militância política na narrativa. As primeiras cenas da minissérie an-

tecipam a radicalização política de João, ao mostrá-lo em assalto a um banco em 1970, seguida pela relação tensa vivida com Maria Lúcia, cuja posição é contrária à opção do namorado pela luta armada. Mesmo apresentado enquanto tal, João será ao longo de toda a narrativa o jovem inquieto e bem-intencionado, defensor da justiça social, movido por atitudes dignas e humanas, que se chocam frontalmente com o individualismo de Maria Lúcia. De boa índole, numa busca desenfreada por justiça e tendo feito a opção pela luta armada contra o governo, João transforma-se no herói da trama, em contraste com sua aparência frágil, porém firme. Se a paixão por Maria Lúcia e a tensão da relação do casal são elementos fundamentais na construção narrativa, ela, no entanto, não é a heroína feminina, mas sim a personagem Heloísa. Ao contrário de João, rapaz de classe média, ela é filha de um homem rico e poderoso, tratada como uma burguesa excêntrica, como que de caráter naturalmente transgressivo e corajoso, que migra das festas da alta sociedade para a luta armada. É a única personagem torturada — em torno dela reside uma breve menção a essa prática na minissérie — e acaba sendo morta em *blitz* policial. João e Heloísa são sem dúvida personagens heróicos e positivos — cada um inquieto a sua maneira —, em conflito com o *status quo*, mesmo que por caminhos distintos. Esse dado é importante na configuração de um lugar de destaque na narrativa para uma opção política radical.

O lugar da política na trama é decisivo, contudo, ao demarcar a cisão entre os jovens colegas de colégio em função da repressão que se sucede à missa de sétimo dia de Edson Luís, estudante morto por policiais no restaurante do Calabouço em março de 1968. Sua morte é o único fato político que imprime uma ruptura na narrativa, constituindo-se como marco decisivo no processo de radicalização política de João, que aqui se inicia pelo isolamento progressivo de seu círculo próximo de amigos, até a decretação do Ato Institucional nº 5. Se em 1964 todos os jovens eram amigos movidos pelo mesmo ideal de justiça social, tendo à frente João, há uma mudança com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968. Um dos mais próximos amigos de João, Edgar, é apresentado como um fraco diante da escalada de repressão, e entra em disputa cerrada com João pelo amor de Maria Lúcia, com quem acaba se casando, além de se tornar um próspero proprietário de editora. Enquanto outro amigo, Galeno, reafirma seu interesse pela área cultural, torna-se



hippie e cede aos apelos da indústria cultural, escrevendo ficção para a televisão, Valdir, o mais humilde deles e filho do porteiro do prédio de João, trai os amigos e torna-se um informante do pai de Heloísa, por priorizar a ascensão social a qualquer custo.

Esse painel geracional bastante diversificado e tratado de forma nuançada pelo olhar agudo de Gilberto Braga — cujo traço estilístico de crítica social e de costumes, típico de sua dramaturgia, se realiza plenamente em *Anos dourados* e em *Anos rebeldes*, na condição de um retrato de época — foi exibido simultaneamente à ampla mobilização dos jovens caras-pintadas, depois do impeachment do ex-presidente Collor. O estabelecimento de uma correspondência entre esses fatos foi amplificado pela mídia impressa não só enquanto um *revival* dos anos 1960 nos cadernos de cultura e moda mas também na referência a contextos de forte presença jovem no âmbito da política, mesmo que no primeiro caso a luta tivesse como foco a transformação social e, no segundo momento, se constituísse no âmbito de uma discussão sobre a ética na política.

A narrativa mágica de um amor impossível em tempos de transição

A questão política não se constituiu como o foco da minissérie *Hilda Furacão* (1998), adaptação de Glória Perez do romance de Roberto Drummond, ambientada entre os anos de 1959 e de 1964, com um breve epílogo no ano de 1968. A trama gira em torno da rebeldia e do inconformismo da personagem Hilda contra uma sociedade moralista e hipócrita, na qual se inscreve o amor proibido por um aspirante a frei dominicano. Apesar de não ter a centralidade que possui no romance de Drummond, a questão geracional também se faz presente na minissérie no tratamento da história de três amigos de infância que deixam juntos o interior mineiro rumo à capital, Belo Horizonte. Um desses jovens é Malthus, que viverá uma paixão por Hilda, desde o momento em que a conhece, na tentativa de demovê-la da prostituição. Numa narrativa que pode ser identificada como mágica pelas previsões, por uma cartomante, de uma grande paixão que mobilizaria Hilda, a rebeldia misteriosa da personagem, seguida pela opção pela prostituição, e os dilemas do bem-intencionado Malthus, em crise por uma vocação religiosa impossível de se realizar pela paixão que o atormenta, opõem-se a

uma sociedade conservadora e hipócrita, marcada pelo moralismo e pelo temor de um avanço comunista no início dos anos 1960. Não há em *Hilda Furacão* uma sociedade em modernização como em Anos dourados. O lugar do pecado pode também ser o lugar onde se encontra a virtude, se pensarmos no conflito interno vivido por Malthus, cujo desejo é viver com Hilda e ter a revelação das razões de sua opção de vida. A data marcada para o momento de saída de Belo Horizonte rumo ao Rio de Janeiro é, alegoricamente, a data de eclosão do golpe militar de 1964, quando o casal acabaria por não conseguir se encontrar. Momento liberador que na realidade não acontece e que se opõe ao fato histórico que se inicia naquela data — o golpe militar que se consumará a partir da saída de tropas de Minas Gerais para o Rio —, num sentido oposto ao de uma liberação, posto que aponta para o que será o fechamento do regime. Apesar de Malthus não ser caracterizado como crítico à ditadura, há uma alusão a isso pela sua identificação com uma vertente progressista da Igreja, manifesta pelo desejo em trabalhar com dom Helder Câmara no Rio de Janeiro ou no Recife, estratégia que amplia o seu repertório enquanto um homem bom, já que é próximo aos pobres. Há uma correspondência entre a derrota da esperança e da felicidade, pelo desencontro do casal, e a derrota de uma revolução, sugerida pela morte de um anarquista e de um comunista em meio aos distúrbios na capital mineira — o que, com o rebuliço nas ruas, impede o encontro de Hilda e Malthus.

A narração em *off* sobre o destino dos personagens nas cenas finais da narrativa, seguida por imagens de manifestação contra a ditadura no ano de 1968, no Rio de Janeiro, e de confronto com a polícia, nas quais se encontra Malthus, arma um novo momento de esperança e renovação, que virá também a se colocar enquanto incerteza. Numa estratégia alegórica, a esperança vivida nesse momento político de luta contra o regime — há cartazes de “abaixo a ditadura” — corresponde à esperança de Malthus, que, naquele contexto, encontrava nas ruas do centro do Rio, em meio às manifestações, um sapato vermelho, que retomava a previsão da cartomante de que Hilda se apaixonaria pelo homem que encontrasse esse objeto — sem dúvida, fetiche — nas ruas, fato que levava ao encontro de Malthus e Hilda. Instala-se uma esperança que pode se dissipar em dúvida, pois, se a narrativa não é conclusiva em termos do futuro da relação entre Malthus e Hilda, o espaço externo



à diegese é negativo, considerando que as manifestações daquele ano apontavam para uma revolta crescente contra o governo, que em dezembro de 1968 decretaria o AI-5, marco fundamental no fechamento do regime.

A “verdade” e a “justiça” na reconstrução de casos reais

Após uma primeira edição com poucos meses de duração no ano de 1990, *Linha direta* voltou a ser exibido em 1999, com o mesmo objetivo de reconstituição de crimes de assassinato, estupro e sequestro de desconhecidos, que, com apelo sensacionalista, mesclava jornalismo e dramaturgia. Em busca de culpados, com o objetivo de fazer justiça e de restabelecer a ordem, num movimento tipicamente melodramático, o programa pretendia não só elevar os índices de audiência na concorrência com o *Programa do Ratinho* (SBT) mas também apresentar-se como prestador de um serviço de utilidade pública. Com direção geral de Milton Abirached, a partir do ano de 2000, casos envolvendo figuras públicas foram também tratados pelo programa, tal como o assassinato do tesoureiro da campanha do ex-presidente Collor, Paulo César Farias, e de sua namorada, Suzana Marcolino, o que apontava para uma tendência de dramatização de histórias que dialogavam diretamente com fatos políticos.

A partir de 2003, com as mesmas características do formato, iniciava-se dentro do programa a série *Linha direta – justiça*, que, exibida até 2007, trouxe cerca de 40 histórias de grande impacto no passado, tais como os famosos casos de Ladeira do Sacopã, Aida Curi e Dana de Tefé nos anos 1950, no Rio de Janeiro, até os desaparecimentos dos jovens Carlinhos e Ana Lídia. Além dos crimes passionais, crimes de natureza política também foram tematizados pela referida série, que privilegiou nessa vertente o período do regime militar.

A organização da narrativa no programa apoia-se na narração dos casos em *off* e em alguns momentos também pelo jornalista Domingos Meirelles, com alternância de depoimentos de familiares e amigos, de advogados e de juristas, preferencialmente de personalidades com alguma visibilidade, todos atuando como instrumentos estratégicos de autenticação de uma “verdade”. A dramatização das histórias particulares se faz no mesmo formato geral do programa. Narração tensa, tom realista, edição rápida, permanente sonoridade

de mistério e suspense, com entrevistas com fundos em tons de vermelho bem saturado, sem a luminosidade típica da ficção seriada, em meio à simulação de fatos reais, que conta com a presença de atores, o que confere verossimilhança ao desenrolar do caso. Milton Abirached afirma que foi essa a intenção de toda a programação de *Linha direta*: utilizava uma câmara na mão por vezes invasiva sobre os próprios atores, como se fizesse um filme de ação, com a edição de tomadas em plano-sequência, tentando colocar o espectador dentro da cena, na busca de um programa “verdade”, intercalando depoimentos e cenas de simulação, com a condução de Meirelles em tom sereno, no esforço de amenizar o “mundo cão” expresso na reconstituição dos casos³.

3. *Jornal do Brasil*, 31 de dezembro de 2003, e entrevista com Milton Abirached realizada no Rio de Janeiro, em 7 de novembro de 2011.

Em relação aos casos de nosso interesse, a referência ao contexto histórico realiza-se exatamente na medida da relação com o personagem em foco. Uma vez consumadas as mortes, a narrativa volta-se sempre para a dimensão jurídica, com vistas à apuração das responsabilidades no momento em que o caso tende a ser esclarecido e, ao final, é a fala de uma autoridade de governo e/ou parente da vítima que, juntamente com Meirelles, dá a palavra final sobre a resolução do caso. A “justiça” se faz assim pela apuração dos fatos pela ação jurídica revelada no programa, somada à “justiça” do próprio *Linha direta*, que fecha a narrativa do docudrama. Esse movimento, afinado com a matriz melodramática de apuração dos fatos para que se chegue à moral e à verdade, tende a se fazer em dois níveis: na referência ao processo jurídico e na construção do caso pelo docudrama, fiel às leis do formato do programa, que, nesses casos, assim constrói a memória dessas histórias, quase todas elas de natureza biográfica.

A história narrada tem aqui explicitamente a justiça como princípio condutor. Mesmo que ela não se realize plenamente, como em alguns casos, há uma dimensão moral cujo foco é o reconhecimento dos culpados e o restabelecimento da ordem. Uma referência a Sarlo é aqui importante para que se retome a dimensão de sua noção de “história de grande circulação”, na busca por sínteses, e não por questões, exames e dúvidas. A síntese em *Linha direta* – justiça é bastante clara, como se pode apreender, e a individualização de casos de mortes e atentados, na condição de dramas individuais “resolvidos” pelo Poder Judiciário, estabelece os limites da construção da memória de uma prática de um regime de exceção. Considerando o melodrama como o formato que conforma essas narrativas, a vitória do bem e da moral é a apuração e a resolução



do caso pela justiça tanto na vida real quanto na dimensão dada pelo programa, que também faz justiça, mesmo que em processos arquivados. Dos cinco casos exibidos, escolhidos por Abirached por se constituírem como “histórias que rendem”⁴, quatro consistem em narrativas biográficas dramatizadas.

Os casos de Zuzu Angel, Vladimir Herzog e frei Tito, exibidos pelo programa em 2003, 2004 e 2006 respectivamente — personagens reais assassinados ou levados ao suicídio pelo regime de força imposto pelo governo militar —, possuem características singulares, de acordo com suas histórias pessoais, transformadas em histórias heróicas na narrativa dos fatos. Há em todos eles uma valorização da virtude desses personagens, preferencialmente destacada pelos familiares e amigos próximos; narrativas cujo desfecho apela para essa dimensão pessoal, com viés evidentemente emocional, pela perda de uma pessoa de boas intenções. A abertura dos três programas se inicia com a apresentação do personagem central na situação que antecede a sua morte, demarcando seu lugar enquanto vítima de algo de que só teremos conhecimento depois. A dimensão trágica já é imediatamente dada. Zuzu Angel era a “mãe coragem” que lutava cegamente para localizar o corpo do filho, um militante político torturado e morto, até ser ela própria morta cinco anos depois, vítima de misterioso acidente automobilístico, mais tarde confirmado como sendo de natureza política⁵. Vladimir Herzog era o jornalista judeu imigrante que foi morto na prisão no mesmo dia em que fora chamado para depor sobre suas relações com o Partido Comunista. Frei Tito foi o padre que, após ter sido preso e torturado, exilou-se na França, onde foi o responsável pelas primeiras denúncias sobre as atrocidades do regime no exterior e onde se suicidou. Todas as mortes acontecem num momento de abertura política, durante o governo Ernesto Geisel — Zuzu, em 1976; Herzog, em 1975; e Tito, em 1974 —, assim como o episódio da bomba do Riocentro (1980) ocorre durante o regime de distensão preconizado pelo presidente Figueiredo. Podemos pensar que eram “exceções” e, portanto, anomalias, já que aconteceram durante um momento de abertura, sendo suprimida a memória de vários outros assassinatos, desaparecimentos e prisões ocorridos entre os anos de 1969 e 1973, como aliás fora o caso do próprio Stuart, filho de Zuzu Angel.

Outra narrativa biográfica foi exibida pelo programa, desta vez sobre o cabo Anselmo, um aliado de João Goulart e de Leonel

4. Entrevista realizada com Milton Abirached. Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2011.

5. Segundo Abirached, ele se sentira desafiado pela conhecida feminista Rose Marie Muraro, que, em depoimento ao programa sobre o caso do assassinato de Ângela Diniz, havia lançado a provocação de que não havia interesse em falar do assassinato de Zuzu Angel. O diretor afirmou ter levado a proposta à direção da emissora, que não se opôs ao tema. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2011.

Brizola, que foi uma das lideranças da revolta dos sargentos pouco antes do golpe de março de 1964, mas que se tornou um informante dos militares no início dos anos 1970. Dentro do mesmo formato, e tratando o caso igualmente como uma exceção, o lugar do personagem investigado pelo programa se inverte: não se trata agora de mais uma vítima do regime, mas de um traidor — na condição de um vilão — que se alia à repressão. Nessa mesma condição, o programa tematizou em 2005 o caso da bomba do Riocentro, fato ocorrido em 30 de abril de 1981, isto é, mais uma vez durante a abertura política, com o foco no grupo de militares que pretendia explodir o local em que haveria um grande show com nomes de sucesso da música popular brasileira, na véspera do Dia do Trabalho. Todo o processo de tensão no interior das Forças Armadas é detalhadamente tratado com depoimentos de autoridades e também com imagens de época, e o desfecho aponta para a anistia recebida pelos responsáveis pelo plano e para o fato de o inquérito ter sido arquivado. O programa arrola ainda outros casos de exceção — tal como atentados a bomba, entre os quais o que ocorreu na sede da Ordem dos Advogados do Brasil e que matou a funcionária Lyda Monteiro —, como que ampliando de forma tensionada o contexto do próprio caso Riocentro (KORNIS, 2011).

Olhares sobre um passado “rebelde” em tempos democráticos

As minisséries tratadas e o docudrama *Linha direta – justiça* podem ser identificados como narrativas de construção de uma memória sobre o regime militar brasileiro, a partir da redemocratização do país, num processo que chegou mesmo à programação das telenovelas, tais como em *Mandala* (1986) e *Senhora do destino* (2003). Além de reforçar um lugar de agente de construção de uma identidade nacional — cujo foco na reconstrução histórica é um elemento importante na programação seriada ficcional —, a Rede Globo passa a limpo um período histórico no qual as ligações com o regime lhe renderam severas críticas. Esse processo se constrói e se atualiza ao longo do tempo de diferentes maneiras, como confirma, a título de exemplo, a presença do então ministro da Defesa do governo Lula, José Viegas, no caso Zuzu Angel em *Linha direta – justiça*. Além de a montagem de seu depoimento atuar como pontuação de momentos da história do país desde os anos 1960,



ele cumpre a função de garantir que o ano de 2003 era um momento novo nas Forças Armadas. Era possivelmente a confirmação de que o país mudara, considerando que as Forças Armadas eram democráticas, justamente no ano de posse de um operário na Presidência da República. Por outro lado, a presença de uma dimensão moral nos programas molda a construção desse período da história nacional, e não importa se os personagens e os casos são reais ou ficcionais. Em cada um dos títulos, há uma narrativa que, entre mortos e culpados, heróis e vítimas, fala de uma determinada maneira sobre esses personagens e casos de nossa história recente, sejam eles ficcionais, sejam eles reais. Ambos os formatos mobilizam afeto e emoção, ao gosto do espetáculo televisivo, tratados como dramas familiares e individuais.

No caso das minisséries, a construção de uma memória da história recente implicou narrativas dramáticas focadas na figura de jovens militantes, preferencialmente ligados à luta armada, opção que propiciou um relato heróico desses personagens, cuja atuação moralmente positiva se realizava enquanto defesa de ideais humanitários.

O segmento *Justiça* do programa *Linha direta* conferiu à biografia um lugar de destaque, com foco na atuação do personagem contrário ao regime, tratado como de exceção pela menção a agentes da repressão e órgãos de tortura, em meio a um sofrimento que extrapola o dele próprio, e se realizava, sobretudo, a partir das reações familiares pós-assassinatos e suicídios. Mesmo no caso de um traidor, e também no tratamento de um episódio que envolveu militares contra a abertura do próprio regime. O crivo da justiça é explícito e se realiza duplamente no formato do programa: na vida real, pela atuação da Justiça, e na própria construção documental/dramatizada, que se ergue como uma nova “camada” de justiça pela voz do jornalista âncora e por depoimentos de familiares e/ou autoridades de governo, autenticadores de uma verdade. O foco não recai sobre os conflitos políticos ou sobre a luta contra o regime imposto em 1964 — a perspectiva é de síntese —; nem são os jovens nem as ações armadas que alavancam esse processo, conforme expresso pelas minisséries.

Se a trajetória geracional moldou a reconstrução histórica do período em seus matizes comportamentais e políticos, e por vezes culturais, o foco no desvendamento de crimes e de ações armadas pela repressão confere à política e à justiça um lugar de destaque, num movimento que converge, em ambos os formatos, para uma reconstrução melodramática do passado.

Referências

- ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess*. New Haven: The University of Yale Press, 1976.
- KORNIS, M. A. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese (doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. “Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo”. In: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- _____. “Ficção televisiva e identidade nacional: *Anos Dourados* e a retomada da democracia”. In: ABREU, A. A.; KORNIS, M. A.; WELTMAN, F. L. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.
- _____. “A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em *Decadência*”. In: ABREU, A. A. de (Org.). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro: Faperj e FGV, 2006.
- _____. “*Linha Direta – Justiça* e a reconstrução do regime militar brasileiro, ou quando o ‘fazer justiça’ cria uma memória da história”. In: BORGES, G.; PUCCI JR., R. L.; SELIGMAN, F. (Org.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Faro; São Paulo: CIAC/ Universidade do Algarve e Socine, 2011. Disponível em: <<http://www.ciac.pt/publications.php?i=7>>.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das Letras e Editora da UFMG, 2007.
- SOBCHAK, V. (Ed.). *The persistence of history: cinema, television and the modern event*. New York; London: Routledge, 1996.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.





O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho



Cristiane Freitas Gutfreind¹

1. Doutora pela Université Paris-Descartes e professora do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: cristianefreitas@puers.br



Resumo

Esse texto tem por objetivo refletir sobre o processo de criação dos arquivos de imagem visual, particularmente, sobre a importância, nesse processo, dos filmes-testemunho. Para isso, utilizaremos como ilustração filmes que pertenceram a diferentes catástrofes históricas: a Shoah (holocausto) e a ditadura militar brasileira. A criação desses arquivos repercute na apreensão do realismo como estratégia estética recorrente e nas formas de representação que elaboram essas imagens. Por isso, o registro do real realizado através das escolhas estéticas determina o ponto de vista ético e moral e as diferentes formas de apropriação do realismo.

Palavras-chave

realismo, filme-testemunho, arquivo

Abstract

This paper analyzes the process of creating the visual image archive of the testimony films. In this case, we use as example films that debate different historical catastrophes: the Shoah (holocaust) and the Brazilian military dictatorship. The creation of these files affects the understanding of realism as recurrent aesthetic strategies and the forms of representation that produce these images. The record of the actual choices made through the aesthetic point of view determines the ethical and moral of the different forms of realism.

Key-words

realism, testimony films, archive

O final da Segunda Guerra Mundial foi uma época emblemática para o cinema: não somente pelo fato de o conflito ter sido o acontecimento histórico mais trágico e mais importante do século passado, mas porque ele influenciou de modo contundente as formas de representação nas artes em geral — e, particularmente, nos filmes. Essa singularidade do cinema deve-se ao seu papel fundamental como documento participando da construção do saber, da (re)organização da memória, das referências éticas e das estratégias políticas. A partir daí, surge um novo gênero cinematográfico, o filme-testemunho que enfoca a “catástrofe histórica”, entendida aqui no sentido visionário apreendido por Walter Benjamin (1991, p. 334) de que a história não ratifica o passado pela percepção dos opressores. O filme-testemunho seria, então, um instrumento importante e necessário para a construção da história sob o ponto de vista dos que oprimem.

Os filmes produzidos, desde então, formam conjuntos de arquivos de imagem visual, dos quais também podem fazer parte filmes de ficção, telefilme, vídeo, fotografia etc. Arquivo é originário de *arkhê*, que significa começo e comando e, nas palavras de Jacques Derrida (2001, p. 7), “é a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido” Além disso, o arquivo está vinculado não apenas à construção da memória mas também ao Estado, que é a instância de autoridade (comando) para a constituição desse arquivo.

Hoje, existem várias cinematografias que, atreladas às histórias a que elas pertencem, construíram seus acervos de imagem. Podemos



citar, especificamente, os filmes sobre a Shoah, realizados em diferentes países (como Alemanha, França, Estados Unidos, Israel etc.), que se tornaram uma referência para a compreensão do testemunho traumático e da representação de imagens.

Por isso, os filmes-testemunho que tematizam a Shoah, e também os que falam sobre a ditadura militar brasileira, servirão de ilustração para tentarmos construir uma reflexão sobre processos de criação dos arquivos de imagem visual, particularmente, sobre os filmes-testemunho e suas diferenças. A escolha por esses dois arquivos deve-se à forma diferenciada como a catástrofe histórica é construída, já que os filmes sobre a Shoah (termo em língua iídiche para o holocausto) constituem-se em uma referência na formação desse tipo de material fílmico (devido a sua dimensão histórica, sua abrangência e a discussão que faz sobre as imagens) e, ainda, à tentativa de compreender como a construção desses arquivos repercute na apreensão do realismo (estratégia estética recorrente nos filmes) e nas diferentes formas de representação que elaboram essas imagens.

Refletir sobre filmes que abordam grandes catástrofes traumáticas nos permite pensar a maneira de fazer e ver essas histórias e falar sobre elas para criar arquivos de imagem visual. Os arquivos fazem-se necessários como veículos de memória e instrumento de construção histórica, mas, em última instância, as estratégias estéticas para alcançar esses objetivos são questionadas e imprimem nesses arquivos a sua valoração. Claude Lanzmann, que, com o inquestionável *Shoah* (1985), criou um dos mais importantes arquivos imagéticos, defende a ideia de que os arquivos visuais precisam possibilitar a imaginação e o poder de evocar o acontecimento. Por outro lado, Didi-Huberman defende, em seu livro *Images, malgré tout* (2003), a importância incondicional da construção de arquivos de imagens. O autor afirma que as imagens não bastam por elas mesmas; para que elas possam significar, precisam ser contextualizadas de forma crítica, — por exemplo, ressaltando o objetivo de sua realização, o porquê e o como. Ou seja, para o primeiro, o testemunho retém o privilégio de fazer a história, porém, para o segundo, esse poder está na imagem.

No entanto, temos um consenso em torno da importância do arquivo visual para a formação e a reorganização da memória, mas a diferença situa-se em como fazê-lo. O documentário-testemunho é hoje um dos formatos mais utilizados para a exibição de grandes catástrofes históricas, pois capta as emoções através do ouvinte —

que é o mediador entre a testemunha e o espectador —, ajuda a exorcizar o trauma e atualiza o acontecimento no presente. Mas, antes de analisarmos o testemunho, focaremos no realismo e na sua importância para a formação de diferentes arquivos visuais.

Realismo e representação

Alguns princípios do realismo sustentam o cinema ao longo da sua história, como o simulacro, entendido como uma imagem em perspectiva da realidade que dá forma à criação; a busca pelo efeito de real produzido por um mundo imaginário; e a crença na aparência, do mundo retratado na tela. Segundo a psicanálise, o real é definido por aquilo que existe por si mesmo. Já a realidade corresponde à experiência vivida pelo sujeito. Como o nascimento do cinema foi considerado como um invento científico, pela sociedade da época, isso o ligou, em sua gênese, ao real, ao que existe sem a presença humana, e não à realidade — por isso, no cinema, é frequente o uso do termo “impressão de realidade”.

Poucos foram os movimentos no cinema, sobretudo narrativo, que não se apropriaram do sentido de realismo difundido desde o século XIX: representar nas artes as realidades. Podemos citar algumas vanguardas e alguns gêneros, como o filme fantástico e a ficção científica que, por princípio, se distanciariam do realismo, mas, mesmo assim, recorrem ao realismo em alguma instância.

Várias foram as críticas ao realismo cinematográfico, principalmente as que o associavam ao naturalismo, sobretudo demonstrativo; comum também foi sua banalização, por identificá-lo às artes do espetáculo. Nos anos 50, seguindo as transformações estéticas, éticas, políticas e históricas da época, começam a aparecer, no cinema, alternativas narrativas ao realismo, como os filmes de Luis Buñuel e de Roman Polanski. Mesmo assim, essas obras respeitaram, em parte, o programa de adequação ao real. Por outro lado, datam também desse período os filmes que reforçam e renovam o realismo, como o movimento do neorealismo italiano e o filme-testemunho sobre catástrofes, interesse de nosso estudo aqui.

Não é por acaso que, também nessa época, dois dos principais teóricos sobre o realismo cinematográfico desenvolvem as suas teses: André Bazin e Siegfried Kracauer. Ambos são entusiastas do



uso recorrente do realismo como estratégia estética e críticos contundentes dos que defendiam “a arte pela arte”, para usar um termo de André Bazin (1985, p. 268). Para os autores, o realismo é uma evolução da linguagem cinematográfica e um aprimoramento do estilo, reconhecendo, ao contrário de alguns críticos, que opõem formalismo ao realismo, a valorização da utilização da técnica para o resultado final. Como afirma Kracauer, “tudo depende do justo equilíbrio entre tendências realista e formalista, e o equilíbrio acontece quando a última não se sobrepõe à primeira, colocando-se, em última instância, sob a sua direção” (KRACAUER, 2010, p. 77). Para Bazin, o cinema como arte somente foi possível por causa da realidade, e a técnica está a serviço de neutralizar ou não a eficiência dessa arte. Ou seja, para ambos os autores, a realidade se sobrepõe à técnica, mas não prescinde dela.

Os teóricos do realismo partem do pressuposto de que um mesmo acontecimento histórico é passível de diferentes representações, e cada uma dessas formas de representação abandona ou salva qualidades que fazem que o acontecimento seja reconhecido na tela e introduz, com objetivos didáticos ou estéticos, as abstrações mais ou menos corrosivas que subsistem do original. Nesse sentido, o diretor tem sempre que reconquistar a realidade. Kracauer ainda avança com as suas ideias, em relação a Bazin, ao focar que o cinema realista é um sintoma da realidade vivida, servindo como documento para construção e atualização da história.

A discussão sobre o realismo nos remete à ideia de representação da imagem cinematográfica. Para compreender a questão, precisamos partir da definição de imagem que, frequentemente, segundo Alain Badiou, é entendida a partir da psicologia da percepção, em que “a imagem é uma relação de conhecimento à realidade” (BADIOU, 2010, p. 357). Partindo desse ponto de vista, é assim que se estabelece a relação do espectador com o filme: a imagem que ele constrói a partir da imagem que está na tela. Contudo, em última instância, as imagens não são o filme em si; elas são a relação que fazemos com o filme, ou seja, a associação entre imagens. Ao se opor a essa relação e, assim, a esse ponto de vista, Gilles Deleuze pensa o cinema como conceito, transformando a imagem em realidade, e não como algo da ordem da consciência. É assim que o autor agrupa imagem e movimento, criando o conceito-chave da sua obra monumental sobre cinema,

Imagem-movimento (1983), com a seguinte definição: “O cinema não é uma imagem em que se agrega o movimento, ele nos dá imediatamente uma imagem-movimento. O cinema nos dá um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + o movimento abstrato” (DELEUZE, 1983, p. 11). O cinema não é, então, a representação do movimento, mas uma criação. Nesse sentido, ele é feito de imagens, mas a imagem não é uma representação. Como escreve Badiou (2010, p. 358): “A imagem é com o que o cinema pensa, porque o pensamento é sempre uma criação”.

Nesse sentido, o cinema é a realidade, e não uma representação, pois ele se constitui em uma forma de pensamento em movimento em que há criação e abstração. Pode ser exemplificado naquilo que Deleuze definiu como “imagem-afeição” (1983), que explicita o afeito presente na imagem tanto nos personagens quanto nas coisas e corrobora as ideias de Kracauer e Bazin, apresentadas acima, sobre o realismo no cinema.

Em relação, especificamente, à construção de arquivos de imagem visual, existe uma questão, além daquelas já explicitadas acima, que faz parte do debate acadêmico desde a Segunda Guerra Mundial: quais os limites da representação impostos pelo realismo e como isso se dá? As diferentes mídias e suas técnicas, cada vez mais entranhadas no cotidiano, possibilitam que o acontecimento histórico torne-se um simulacro; e o efeito de real acaba invadido de imagens extremas (entendidas aqui como imagens da realidade que têm por objetivo impactar o espectador), que, por vezes, viram míticas (como a cena de corpos enfileirados e olhares perdidos dos prisioneiros dos campos de concentração), substituindo, assim, o impacto pela indiferença. Além disso, esse debate é reforçado pela exposição indiscriminada de imagens visuais de grandes catástrofes, em confronto com a ideia da sua “irrepresentabilidade” — que iremos discutir mais adiante —, o que contribui também para sua banalização e para a inconsistência de um rigor histórico. Assim, toda a ideia de veracidade, que sempre permeou o realismo, perde a importância para as questões atreladas à representação.

Tal proposição é marcada pelo uso de estratégias estéticas que se apropriam de uma determinada técnica que deve ser repetida indefinidamente — para permitir ao espectador assimilar essas estratégias rapidamente, criando, assim, um código de comunicação apreendido por todos. É dessa maneira, que, segundo Jean-François



Lyotard (1988, p. 14), “se multiplicam os efeitos da realidade ou os fantasmas do realismo”. Ainda segundo ele, os que recusam o questionamento das regras estabelecem uma comunicação com o público e um desejo intrínseco de mostrar a realidade, utilizando-se de objetos e situações capazes de satisfazer ao espectador, mesmo que o tema, a princípio, seja o mesmo: o mal. Esse seria o realismo didático e desprendido de abstrações.

Nesse sentido, as diferentes mídias que formam os arquivos de imagem visual têm, paradoxalmente, o “poder de (ir)realizar os objetos cotidianos, os papéis da vida social e as instituições” (LYOTARD, 1988, p. 14). A essas representações, também ditas realistas, resta somente lembrar a realidade.

Podemos constatar, então, que o realismo como estratégia estética valorativa se distancia da representação da realidade e se aproxima da sugestão, do tensionamento de regras técnicas e da criação de um pensamento sobre o real. E o testemunho é um dos seus instrumentos mais utilizados, como analisaremos no que segue.

Do testemunho

O testemunho, como parte integrante das estratégias estéticas do realismo e de suas formas de representação, também começou a ser pensado no final dos anos 40, após a abertura dos campos de concentração: imagens realizadas por americanos, soviéticos e nazistas nesses lugares foram divulgadas; notas feitas pelos prisioneiros foram descobertas; e, posteriormente, arquivos de imagens foram criados (e são reconstituídos até hoje), como forma de recuperar e certificar dados da história. Podemos citar vários exemplos desses arquivos contemporâneos, como o texto em que o diretor de cinema Samuel Fuller relata, detalhadamente, o método de filmagem que empregou ao participar como soldado da liberação do campo de Falkenau (Fuller, 2010), assim como o documentário *Falkenau: vision de l'impossible*, de Emil Weiss, realizado em 1988, que conta a história vivida por Fuller, que também assina o roteiro do filme. Outro caso é a exposição fotográfica *Mémoires des camps*, que ocorreu em Paris, em 2001: por meio dela, descobriu-se que algumas imagens, até então identificadas como sendo de certos lugares, tinham sido, na verdade, capturadas em outros. A mesma exposição

também fez que imagens que haviam sido creditadas aos nazistas passassem a ser atribuídas aos soviéticos. Além disso, há exemplos de artistas, como o arquiteto polonês Daniel Libeskind, que, através das suas criações institucionais, propõem uma reflexão sobre sensações e sentimentos.

Na América Latina, particularmente no Brasil, o testemunho começou a ser pensado somente nos anos 60, após a disseminação das ditaduras pelo continente, mas, diferentemente dos testemunhos da Shoah, os relatos originários dessas catástrofes traumáticas abrangiam uma ideia de política partidária. Na definição de Seligmann-Silva, as formas de testemunho, tanto da Shoah quanto das ditaduras latino-americanas, abordam a “política da memória”, porém as discussões em torno da primeira são baseadas na cultura, enquanto o testemunho, oriundo das ditaduras, sustenta-se em representar os esforços dos “oprimidos revolucionários” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87).

Assim, o testemunho originário desses acontecimentos históricos se estrutura na ideia de um sujeito relatar o que “experienciou” em um trauma histórico. Nesse relato, é considerado, frequentemente, o estado de trauma do sujeito, que deve ser entendido pela sua capacidade em reagir ao acontecimento que provocou transtornos e efeitos patológicos na sua organização psíquica (LAPLANCHE & PONTALIS, 1994, p. 522). Nesse sentido, a história é entendida em sua acepção pós-estruturalista, em que a experiência estética não pode ser apreendida somente em seu julgamento de gosto, mas utilizada para explorar uma situação da vida, no sentido de questionar os problemas da existência (LYOTARD, 1988).

Partindo dessa constatação, podemos elencar, então, algumas características que definem a ideia do testemunho. No caso da Shoah, ele é originário de um evento catastrófico, tratado sempre em seu aspecto único e incomparável. A Shoah, como todo evento catastrófico, ultrapassa o fato histórico, pois este não pode ser traduzido por um discurso, estando além de toda compreensão. Já o testemunho oriundo de ditaduras latino-americanas, segundo Seligmann-Silva (2005, p. 89), não detém essa ideia de unicidade presente na Shoah, já que se apresenta como registro histórico. Tal característica pode ser observada, com frequência, nos filmes-testemunho sobre a ditadura militar brasileira, em que há uma necessidade de contar a história de forma didática, utilizando-se de recursos como cartões explicativos, voz *off* e imagens de arquivo alternadas com depoi-



mentos de pessoas que tiveram alguma participação na ditadura.

O testemunho tem também, por vezes, uma função de certificar os dados do acontecimento e comprovar a verdade, porém, com a divulgação intensa de imagens do gênero, sobretudo pelos meios de comunicação (e a possível banalização delas), essa característica foi dando lugar à subjetividade das experiências marcadas pela ideia de “irrepresentação”, como citamos acima. Tal aspecto, já amplamente explorado pelos filmes-testemunho sobre os campos de concentração — *Tsahal* (Claude Lanzmann, 1994) e *My knees were jumping – remember the kindertransport* (Melissa Hacker, 1996), para citar somente dois amplamente conhecidos —, ainda é incipiente nos filmes sobre a ditadura militar no Brasil, pois poucos consideram o subjetivo ou escapam ao didatismo histórico. Podemos citar, porém, filmes como *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007), que utiliza a mesma técnica de *Tsahal*, ao mostrar imagens de época gravadas para as testemunhas, ou o documentário *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), que relata a ditadura sob o ponto de vista de dois irmãos que vivenciaram esse período quando ainda eram crianças, acompanhando, no exílio, os pais, militantes políticos.

O filme-testemunho é parte, então, tanto da política quanto da memória e da história, fazendo que essa narrativa funcione no coletivo (Seligmann-Silva, 2005). No caso, a necessidade de testemunhar, além de demandar por justiça, reforça a heroização das vítimas. A ideia é explícita em vários filmes brasileiros sobre a ditadura, sobretudo os denominados documentários biográficos, tais como *Marighella – retrato falado de um guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001) e *Vlado – 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), em que as vítimas são retratadas sem ambiguidades, e suas inseguranças, revestidas a favor da justiça.

Outra característica que merece destaque, no que diz respeito ao testemunho, é o papel que o sujeito assume em fazer justiça histórica. Pensamos aqui no filme *Un spécialiste* (Rony Brauman e Eyal Sivan, 1999), em que é registrado o processo contra Adolf Eichmann, ocorrido em Israel, com intuito de promover a “visualização” do carrasco nazista em sua própria defesa no tribunal; nesse sentido, o relato do testemunho não tem que ser provado, mas tornado público.

O testemunho, que tem como papel fazer justiça histórica, não aparece somente em alguns filmes de tribunais, característicos dos documentários sobre a Shoah, mas também em filmes-testemunhos

que narram os traumas dos sobreviventes de forma individual, recorrente tanto nos relatos de campos de concentração quanto nos documentários sobre a ditadura militar brasileira. Como exemplo emblemático desse último, podemos citar *Vlado – 30 anos depois*. O filme, realizado pelo diretor como uma homenagem ao amigo Vladimir Herzog, funciona, em certo sentido, como efeito “terapêutico”, pois todos os relatos, tomados em primeiro plano, no rosto das testemunhas, são de pessoas que conviveram com o jornalista e/ou vivenciaram processos de prisão e tortura.

Assim, podemos constatar que o realismo é a opção estética por excelência dos filmes-testemunho sobre catástrofe. Porém, não é, necessariamente, usado da mesma maneira nos documentários sobre a ditadura militar brasileira e nos que abordam a Shoah; nesse último, percebemos o uso de depoimentos literais, fragmentados ou metafóricos. Os filmes brasileiros apresentam a história, em geral, de forma narrada e informativa, descartando, assim, a subjetividade e a fragmentação. O testemunho é encarado, então, como um modelo que deve se aproximar da verossimilhança e promover a crença naquilo que é relatado, o que nos remete à ética.

Sobre a moral e a ética

Pensar sobre esses filmes-testemunho nos confronta com uma questão ética e moral. Essa última é entendida no sentido de se referir a uma norma destinada a regular o comportamento do indivíduo e as relações entre os homens. Por ética compreende-se aqui o sentido dado às escolhas, às práticas autônomas dos indivíduos (o que realiza as imagens e o que assiste a elas) que comprometem as relações com os outros. É também “uma apreciação sobre os atos qualificados sobre bons ou maus” (LALANDE, 1999, p. 349). Assim, o cerne da nossa indagação é pensar, sob o ponto de vista ético, a realização cinematográfica de imagens que compõem um arquivo, pois o cinema nos induz a uma multiplicidade de questões éticas. Para Kracauer, o cinema é um sintoma da realidade; logo, é da ordem do testemunho, no sentido em que registra os aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato. Essa “revelação”, portanto, evidencia as aparências. Por isso, aquele que registra a realidade tem que fazer muitas escolhas impostas pelo mundo real.



Tais escolhas tornam-se definitivas, ou seja, são reforçadas, alteradas ou descartadas na etapa de pós-produção, principalmente na montagem. Além disso, depois do filme pronto, as escolhas serão, ainda, configuradas novamente, de diferentes formas, pelo espectador, que relaciona aquilo que é mostrado na tela com o mundo real, fazendo que todo filme seja mais ou menos uma extensão deste mundo.

Toda obra cinematográfica, então, é suscetível a um questionamento moral e ético no que diz respeito aos meios utilizados para sensibilizar o espectador. Podemos retornar a um conhecido texto de Jacques Rivette, intitulado “L’abjection”, publicado nos anos 60, no *Cahiers du Cinéma*, em que, a partir do filme de ficção sobre um campo de concentração, *Kapó*, de Gillo Pontecorvo (1959), o crítico e diretor de cinema destila a sua indignação em relação às escolhas estéticas do realizador. Nesse caso, a cena analisada é a de um personagem prisioneiro que se atira na cerca elétrica que circunda o campo para se suicidar. O recurso usado por Pontecorvo foi o *travelling*, que acaba em um enquadramento da mão do personagem suicida, grudada na cerca. Desde então, o *travelling* se tornou uma escolha estética emblemática para buscar um efeito espetacular no espectador e, mais do que isso, condenável eticamente, levando Jean-Luc Godard a formular uma frase que se tornou bem conhecida: “*Le travelling est affaire de morale*”, ou seja, em detrimento das diferentes formas de realizar uma imagem cinematográfica, as técnicas de direção, de som e de montagem são, antes de tudo, constituídas por questões éticas.

Isso nos leva a duas perguntas essenciais: como mostrar? Que efeito proporcionar ao espectador? As técnicas cinematográficas podem proporcionar opressão ou, ao contrário, abrir espaços para a liberdade de criação. Segundo Jean-Michel Frodon (2007, p. 18), essa polarização “é similar à oposição arte e indústria, são ainda os dois princípios ativos do cinema”. A arte é a abertura para todos os tipos de experiência possível, enquanto a indústria é a produção e a reprodução dessa experiência. O cinema é arte e indústria, sendo que essa proporção é variável e ocupa um lugar particular em cada filme. É daí que surge a ideia de sua natureza “impura”, que, para Badiou (1998, p. 122), é determinada pela circulação do movimento, pois é nele que se produzem os efeitos do corte. Por isso, o registro do real (as escolhas estéticas), no sentido realista do termo, é decisivo, pois sua maneira de realizá-lo determina o ponto de vista ético escolhido para determinar sua forma de representação.

Segundo Jean-Michel Frodon (2010, p. 20), “a arte do cinema é a arte de dar ao máximo ao sentir e ao compreender o que não vemos (o mundo real, os sentimentos, as ideias, o sobrenatural, Deus...) devido ao registro do que nós vemos”. Os questionamentos éticos e políticos se sustentam, em grande parte, nessa ideia apontada por Frodon, ou seja, é a dimensão documental de registrar o visível que define as potências do cinema e as exigências morais particulares e, ao mesmo tempo, toda a dimensão artística se constrói no que é invisível (como descrito acima), mas utilizando-se dos meios visíveis.

Assim, a ideia de banalização da imagem, conforme debatemos acima, é originária da saturação do visível, que esconde o invisível, e da inibição da sua liberdade sobre o que ela mostra. Por isso, o pensamento ético do cinema é, em grande medida, um pensamento do invisível, pois, no visível, a imagem está a serviço de alguma coisa, como do efeito espetacular provocado pelo *travelling* nos filmes de ficção.

O real é o não visível, o não dito ou o irrepresentável por aquilo que é recalcado pela espetacularização que se utiliza da realidade. Esse recalcado é abordado por Adorno, em sua *Teoria estética* (1993), como forma de mostrar, indiscriminadamente, o elementar e a ilusão, além de recusar a ambiguidade e a tensão. Por isso, essa é a maneira de representação que prevalece em grande parte do arquivo sobre as imagens da ditadura militar, pois a o fato histórico ainda precisa ser explicado para o espectador, ao contrário de parte do arquivo sobre a Shoah, em que o debate ético e moral alcançou uma dimensão histórica diferenciada, produzindo um conjunto mais diverso.

Dessa forma, o realismo se sustenta nas suas escolhas estratégicas, que são técnicas e provocam um determinado efeito no espectador, mas essas escolhas são, sobretudo, éticas e morais.

Alguns apontamentos finais

Os arquivos de imagem visual, particularmente os filmes-testemunho, são marcados pela vontade de documentação, pelo conhecimento do real e por paradigmas documentais distintos. Podemos observar que as regras estéticas privilegiam o cinema realista em duas variantes: uma, da ordem da irrepresentação, permite revelar o acontecimento histórico através da criação, da sugestão, da subjetividade, da fragmentação e da tensão; outra, que representa as



imagens (podendo contribuir para a sua banalização), faz uso da linearidade, do elementar e do didático. As técnicas que compõem todo o processo cinematográfico, como o citado *travelling*, reforçam uma ou outra variante. Por isso, o registro do real realizado através das escolhas estéticas determina o ponto de vista ético e moral e as diferentes formas de apropriação do realismo.

Para Bazin e Kracauer, a técnica não é desprezada, mas está a serviço do conteúdo. Por isso, segundo esses autores, o realismo é a única estratégia estética valorativa e o que determina o reconhecimento do cinema como arte. Nesse sentido, o cinema é entendido como a criação do real pelo movimento e, assim como pode contribuir para a banalização das imagens sobre as catástrofes históricas, possui, por outro lado, a força para evocar os acontecimentos, sobretudo através dos filmes-testemunho. Esse gênero fílmico, que colabora para expurgar o trauma, também reforça os aspectos locais, históricos, estéticos, éticos e sociais e ajuda a apreendê-los.

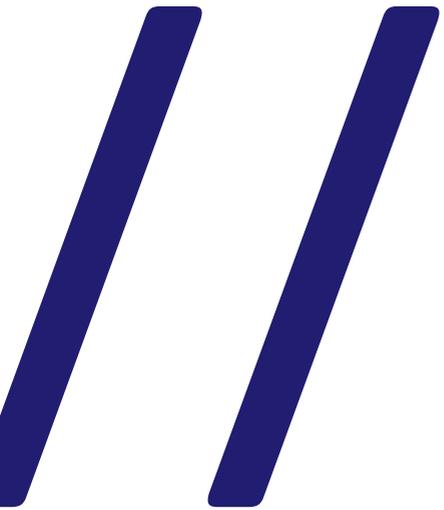
Como apresentado acima, são muitas as diferenças entre os arquivos de imagem dos testemunhos dos campos de concentração e os da ditadura militar. Nesta última, percebemos o uso frequente de histórias narradas, informativas, de caráter partidário-político, enquanto nos testemunhos sobre a Shoah os relatos fazem uso da metáfora, da fragmentação e da subjetividade, focando em aspectos culturais. No entanto, esses testemunhos têm como objetivo comum a construção da memória. Assim, os arquivos visuais sobre o testemunho reconstroem a identidade, na ditadura militar, de que todos lutaram pela mesma causa e, no caso dos campos de concentração, permite aos judeus se apropriarem de uma memória coletiva em relação às perseguições.

Se, para Claude Lanzmann (*apud* FRODON, 2007, p. 113), imoral é a perda da relação do mundo com sua realidade, um processo em que realizadores cometem sacrifícios em benefício de vantagens espetaculares complacentes, o filme-testemunho se tornou, então, um meio eficaz para aproximar a veracidade histórica e promover a crença em uma estética ética e moral.

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2001.
- BADIOU, A. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- _____. *Cinéma*. Paris: Nova, 2010.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Cerf, 1985.
- BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- DELEUZE, G. *L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images, malgré tout*. Paris: 2003.
- FRODON, J.-M. (Org.). *Le cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve de la tragédie du 20ème siècle*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- FULLER, S. "Le camp de concentration de Falkenau". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 656, 2010.
- GODARD, J.-L. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- KRACAUER, S. *Théorie du filme – la redemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 2010.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LAPLANCHE J.; PONTALIS J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LYOTARD, J.-F. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.
- RIVETTE, J. "L'abjection". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 120, 1961.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.





Ressonâncias do envolvimento e participação com os meios

*Irene Machado*¹

1. Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
E-mail: irenemac@uol.com.br



Resumo

Problematizando a noção de meios quentes e frios como classificação, propõe-se discutir os processos de envolvimento e participação “com os e nos” meios como exercício de percepção e cognição. Para isso, segue-se na continuidade das explorações de M. McLuhan sobre o caminho explicativo do pensamento icônico. Da análise dos padrões de codificação em telas de luz, observam-se os processos de transdução da informação e a constituição dos espaços de simultaneidade temporal. Esses são os espaços de resistência e de revisão conceitual discutidos no ensaio.

Palavras-chave

percepção, cognição, espaço ressonante, códigos elétricos, transdução

Abstract

Inquiring the notion of hot and cold media such as classification, it is proposed here to discuss the processes of involvement and participation, with and in the media, as an exercise in perception and cognition. For this, the article follows on from M. McLuhan explorations on the line of explanation of iconic thought. From the analysis of the coding patterns for light screens it was deduced processes of information transduction and the generation of spaces of simultaneity in time. These are the spaces of resistance and conceptual revision discussed in the essay.

Key-words

perception, cognition, resonance space, electric codes, transduction

Espaço crítico de resistência

No calor das muitas comemorações do centenário de nascimento Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), não houve nada de surpreendente na revisão de suas formulações polêmicas. Se serviram para reposicionar, ou minimizar desafetos, se encarregaram também de promover reconhecimentos que a história, em nenhum momento, legou ao esquecimento. Não devido à desenvoltura dos meios tecnológicos, ou à configuração atual da comunicação em rede, mas sim porque McLuhan desenvolveu um trabalho de entendimento com base nas transformações tecnológicas, bem como na percepção e na cognição adquiridas a partir delas. Nenhuma dessas ações prescinde do amadurecimento histórico e de educação.

Por conseguinte, o entendimento dos meios cresceu e se consolidou como área de investigação no campo científico. E isso é um fato. Não se trata de remissão de ressentimentos nem de confirmação de profecias. Se as ideias foram satisfatoriamente compreendidas, ainda não é possível afirmar — sobretudo quando a acusação de determinismo tecnológico continua a paralisar os julgamentos.

Apesar de bem-sucedidas, as comemorações deixaram à mostra algumas tensões no espaço crítico (VIRILIO, 1993) de um pensamento não afeito a demonstrações empíricas de última hora. Por um lado, é notória a constatação de que algumas noções, antes condenadas, tenham sido resgatadas e justificadas no contexto das redes. As noções de meios como extensão (McLUHAN,



1998; 1971) e de “aldeia global” (McLUHAN & POWERS, 1996) assumem a posição de fatos comprovados, e não de chaves conceituais para investigação (LOGAN, 2010; PEREIRA, 2011). Por outro lado, noções que compuseram o campo das explorações de McLuhan, com implicações não diretamente implícitas, tais como os princípios de meios quentes e frios (McLUHAN, 1971; 1998), foram consideradas o grande equívoco do profeta, merecendo ser banidas, sem direito a nenhum voto de credibilidade, sob o risco de ofuscar os festejos e as comemorações dos bem-sucedidos empreendimentos conceituais do guru midiático. O descarte ora proposto merece, contudo, ponderações.

Qualquer campo exploratório e especulativo se define, antes de mais nada, pelas hipóteses que elabora, não pelos resultados ou pelas teses que comprovam. Conta-se, por conseguinte, com a possibilidade de não verificação de muitas das hipóteses. Trata-se, pois, de um campo de probabilidade, de incerteza. Nada impede, porém, a sobrevivência do raciocínio e do método em prol de outras formulações mais vigorosas, ou de eliminação da incerteza. Esse parece ser o caso das ideias de McLuhan sobre os meios quentes e frios. Concebidas como hipóteses para pensar o grau de envolvimento e participação com os meios, não se consagraram como classificação, visto que, no processo investigativo, serviram apenas de princípio heurístico, subsidiando encaminhamentos ulteriores. Contudo, foram fundamentais para a observação de ocorrências perceptuais e cognitivas — o mais caro empreendimento do legado teórico de McLuhan voltado para o estudo dos meios e dos processos interativos da comunicação. Ao atribuir aos meios um gradiente performático, sobretudo no que diz respeito ao envolvimento e à participação, McLuhan deslocou sua atenção para os diferentes modelos processuais desenvolvidos culturalmente pelos meios de comunicação.

Se o raciocínio estiver certo, é possível reconhecer que eliminar o princípio de partida significa dissimular o espaço crítico a partir do qual se processou o entendimento dos meios de comunicação e de seus efeitos perceptuais e cognitivos. Espaço crítico que bançou uma revisão da consagrada noção de espaço visual como continente para coisas em nome da simultaneidade do tempo-espaço ressonante (CARPENTER & MCLUHAN, 1980; CAVELL, 2002; McLUHAN & PARKER, 1975; McLUHAN & POWERS, 1996).

Vale lembrar que a mera classificação dos meios em quentes ou frios não leva a lugar nenhum se dela for descartado o efeito de envolvimento e participação. Com base nesse efeito conjugado é que se delineou a complexa reflexão sobre espaço e ambiente de comunicação, em que se desenvolvem processos integrados, responsáveis pela emergência das combinatórias geradoras dos meios audiovisuais e cinéticos e dos arranjos que se convencionou chamar mídias de tela. Logo, em vez de descartar a classificação, recomenda-se examinar o campo de sua intervenção.

Isso posto, comecemos por esclarecer os conceitos em foco.

Princípios heurísticos da análise

“Quente” e “frio” são termos empregados na vida cotidiana da linguagem para afirmar o grau de aproximações e distanciamentos de sentido, ou melhor, efeitos de sentido. Reportam-se ao conhecimento tácito que, na gíria, inverteu o significado da palavra, como observou McLuhan ao adotá-los como predicados sobre os graus de envolvimento criado pelos meios: “A idéia de que frio mudou de significado tem certa base no fato de nossa cultura ter passado a colocar grande parte de sua ênfase numa exigência de estarmos mais comprometidos, mais envolvidos em situações nas quais costumávamos trabalhar” (McLUHAN, 2005, p. 104).

Transpostos para o contexto da cultura e dos meios, os predicados “quente” e “frio” passam a designar o nível de informação inversamente proporcional ao grau de participação. Quanto maior o nível de informação, maior o acabamento e, portanto, menores o envolvimento e a participação. Nos exercícios em que realiza seu treino de percepção, McLuhan mostra como a fotografia se constitui num meio quente se relacionada ao cartum ou à charge; como a televisão corresponde a um meio frio se comparada com o cinema; ou, ainda, como o *jazz* convida muito mais à participação do que a música clássica. Com relação a esta última, observou também as diferenças entre o envolvimento da música na sala de concertos e da música gravada, servindo-se, para isso, da análise do trabalho do consagrado pianista canadense Glenn Gould. Com esses exercícios, montou um raciocínio, alguns princípios heurísticos necessários para a construção de hipóteses explicativas. Assim, são pontos



de partida com vistas ao entendimento, não uma mera tabela de classificação. Diríamos que se trata da formulação de um método especulativo baseado em comparações.

Delineia-se um importante alvo, que McLuhan e seus colaboradores constituíram como um legado para o entendimento dos meios e de seus processos de interação na cultura. Enquanto a palavra oral convida à participação potencial do sensório como um todo, a palavra escrita, desde seu aparecimento (McLUHAN & McLUHAN, 1988), se concentrou prioritariamente na visualidade de suas formas gráficas, ainda que poetas, artistas e designers procurem desafiar-las. Em contraposição, a cultura visual viu proliferar em seu interior formas diversificadas quando ela própria passa a integrar o contexto da eletricidade. O que se observa é uma explosão de formas de envolvimento e participação que forjam relações de complementaridade entre os meios de modo a operar tanto de um modo quanto de outro. Em vez de estabilizar, relativiza os modelos de percepção e de cognição. Um exemplo a que McLuhan recorre é o humor (McLUHAN, 2005; McLUHAN & FIORE, 1967). Segundo ele, uma piada elabora diferentes níveis de participação, uma vez que mobiliza diferentes esferas de interação cultural, não limitada ao domínio linguístico. Se aquele que ouve não estiver integrado ao contexto relacional ali convocado, de nada adiantará afirmar que a palavra é um meio de grande participação e envolvimento. Ocorre, pois, um deslocamento: não se trata de definir de uma vez por todas a natureza do meio, mas de compreender as diferentes formas de interação que ele é capaz de movimentar no contexto de sua inserção. É de percepção e de cognição que estamos falando.

Ao mudar o foco, perguntamos: como um princípio binário meramente indicativo pôde encaminhar um empreendimento conceitual de tamanha envergadura? Lembremos, a propósito, que é de envolvimento, com diferentes graus de participação, que tratam as concepções de meios como ambiente, de espaço acústico como integração, de ecologia como interação sistêmica.

Deixemos anotada a questão que nos impede de desqualificar as noções de meios quentes e frios como princípios de análise. Mais do que uma fórmula classificatória, o binômio equaciona, para além dos termos, as relações associativas próprias de todo gesto que colabora na constituição de uma forma de pensamento e de interação. Nesse sentido, participação e envolvimento não podem ser

limitados à mecânica de suas performances elementares, mas devem ser dimensionados em seus desdobramentos. Enfatiza-se, pois, uma dinâmica que problematiza o próprio conceito de espaço e, por conseguinte, de ambiente. Nele, percepções e atos cognitivos se encarregam de projetar as relações qualitativas que alcançam o pensamento em sua configuração icônica. Noções como espaço acústico e pensamento icônico se reportam diretamente à dinâmica de envolvimento e participação “dos e com os” meios na escalada rumo ao entendimento do ponto de vista de seus efeitos. Para a abordagem semiótica da cultura, trata-se de um contexto de geração de semiose e dos espaços interpretantes, sem os quais os sistemas da cultura não se desenvolvem sistemicamente.

Diante desse quadro de implicações tão intimamente equacionadas, julgamos ser impossível descartar os princípios formulados por McLuhan, ainda que pesem os equívocos de interpretação. Propomos, então, refletir sobre tais formulações do ponto de vista dos espaços críticos de resistência que as concepções alcançaram em seu desdobramento. Em vez de um movimento demonstrativo e redentor, interessa-nos acompanhar o tensionamento processual de implicações de largo espectro. Logo, aquilo que supostamente seria descartado graças à precariedade de consistência teórica, pode ser considerado como uma hipótese explicativa de um princípio heurístico em desenvolvimento.

Em estudos anteriores, tratamos da percepção do espaço acústico e de suas ressonâncias ambientais. É chegada a hora de acompanhar as linhas de raciocínio sobre as mudanças cognitivas, isto é, a mente em contato com os meios — aquilo que McLuhan propõe em termos de mecanismos genericamente designados de “pensamento icônico”. No exame dos graus de envolvimento e participação com os meios e os processos de comunicação, observam-se não apenas o funcionamento perceptual, mas, sobretudo, a livre associação e os cruzamentos sensoriais naquilo que emerge como elementar no pensamento: o raciocínio associativo, ou juízos perceptivos, a intuição e a abdução. Quando vislumbra o “homem icônico” no contexto dos meios eletrônicos, McLuhan não anuncia uma vaticínio, mas sim uma hipótese explicativa daquilo que, no campo dos estudos semióticos, se define como ação dos signos em semiose cultural. O que se propõe na sequência é nosso entendimento da semiose dos sistemas culturais eletrônicos.



Diagramas do pensamento icônico

A ideia de que os meios de comunicação criam formas de envolvimento e de participação não apenas representa a dinâmica das relações socioculturais como também mostra o trabalho da percepção no desenvolvimento cognitivo. No campo dos estudos semióticos, diz respeito ao trabalho do próprio pensamento, em que percepção e cognição abrangem aquelas operações pelas quais se torna possível considerar processos de representação e de conhecimento baseados na experiência do mundo sensorial. A noção de que o pensamento não apenas corresponde a manifestações *significativas* como também compõe diagramas relacionais, com os quais dimensiona as diferentes formas de raciocínios despertados na experiência, sintetiza o eixo conceitual do pragmatismo de Peirce (1980, p. 5-60). Nos estudos da “*significância*” do pensamento, diferentes linhas de compreensão da semiose foram desenvolvidas. É nela que encontramos a orientação elementar sobre o processo icônico do pensamento em sua atividade associativa e relacional, que reserva um papel significativo para a relação de similaridade e, conseqüentemente, para a metáfora e os seus desdobramentos. Vale dizer que, por meio da similaridade, o pensamento apresenta uma representação possível daquilo que investiga segundo as hipóteses explicativas emergentes.

Na teoria geral dos signos, denomina-se ícone a classe de signos que opera por similaridade, criando assim uma aproximação possível dos objetos aos quais se refere. Tomadas como formulações de generalidade, tais relações de similaridade articulam linhas gerais, imagens ou padrões de constituição, senão do objeto, pelo menos do modo como ele se manifesta no entendimento. Nesse sentido, o ícone se revela como elaboração de pensamento em seu modo operativo de raciocinar por meio de generalidades. Cumpre-se, pois, um caminho de relações mentais articuladas que sugerem a composição de um “*constructo*” mental que Peirce (1933, p. 4.418) denomina “*diagrama*”². Por sua condição de similaridade, o diagrama foi compreendido como signo icônico, aquele que representa traços de generalidades dos objetos num dado presente e numa dada atualidade.

Porque sua característica elementar é a relação de similaridade, o diagrama reconstitui caminhos que levam à formação do signo icônico no *modus operandi* do próprio pensamento. Assim, o diagrama estabelece relações diretas com o contexto vivo da experiên-

2. Ver também: DELEUZE, 1993.

cia. Em última análise, gera um lugar de experimentação que, sob forma de raciocínios, compõe signos icônicos em representações.

Quando tratamos do signo icônico, buscamos compreender articulações de similaridade que tracem caminhos de raciocínio. Denominamos “diagramas” as relações em seus passos explicativos. Em termos muito gerais, chegamos à compreensão de uma relação dinâmica que implica percepção e cognição na experiência.

Diferentes campos da teoria semiótica se constituíram para examinar as diferentes manifestações disso que designamos genericamente por experiência. Podemos pensar tanto na vida como experiência dos organismos, na continuidade da vida que gera vida (sinequismo para Peirce; biosfera para V. Vernadsky; semiosfera para I. Lotman), quanto naquela experiência transformadora e geradora de formas de representação que se consagrou como a vida da cultura, em que a cultura humana emerge como elaboração de pensamento igualmente humano. Aqui a experiência figura como um processo produtivo de informação, que já foi entendido como um cosmos primordial de movimento organizado. Nesse sentido, alcançamos um outro entendimento de experiência: a organização da informação contínua, que o pensamento cibernético definiu como comunicação (WIENER, 1968) e a semiótica da cultura entendeu como mecanismo de transformação da informação em linguagem ou texto de cultura (LOTMAN, 1996). Quando falamos de organização, já estamos mergulhados no processo orientado pela atividade transformadora da percepção e da cognição, que desenhamos aqui graças ao pensamento icônico desenvolvido pela teoria semiótica.

Considera-se, assim, que o diagrama de nosso pensamento cumpre o caminho de organização da informação e, para isso, conta com a mente perceptora e cognitiva, capaz de operar semioses e transformar-se em linguagem, oferecendo representações sígnicas. Em semiose, reporta-se a mediações de linguagem e de códigos criados culturalmente para representar as transformações de percepções. O grande desafio que enfrentamos é o fato de não haver questionamento quanto à natureza da fala humana como linguagem. Contudo, há muita interrogação quanto ao entendimento de meio de comunicação como linguagem. Nenhuma dúvida quanto às formas gráficas do alfabeto, mas todas as dúvidas vêm à tona quanto ao grafismo de telas eletrônicas. Como a luz elétrica pode ser código de linguagem?



E é para esse assombro que se dirige o pensamento de McLuhan quando, já no contexto da concepção dos meios como linguagem, encaminha a premissa do pensamento icônico gerado pela percepção e pela cognição em ambientes eletrônicos. Aqui, a noção de diagrama é fundamental, porque, culturalmente falando, os meios são produtos da tecnologia que explicita uma cadeia de outras relações culturais de signos e linguagens. O ambiente remonta, pois, a uma ecologia de sistemas e processos de interação e de envolvimento. Há um movimento muito claro da compreensão semiótica quando mostra o diagrama revelado no entendimento, em que o pensamento icônico desvela o próprio modo de pensar.

No quadro de aproximações alcançadas pelo pensamento icônico, os meios foram apreendidos em sua condição de meios frios e quentes. Porque convocam um espectro maior de relações de similaridade; coube aos meios frios a exigência de um maior envolvimento e participação. Ainda no entendimento de McLuhan, icônico serão o pensamento, a interação e o próprio homem num espaço de relações fundamentalmente diagramáticas.

O pensamento icônico de que se ocupou McLuhan resulta da experiência de comunicação com os meios tecnológicos a partir da invenção do alfabeto. Pressupõe, portanto, um encadeamento de relações diagramáticas que, por suas peculiaridades, revelou formações de espaço por meios de dimensões não necessariamente visuais. Quer dizer: o espaço dos meios no ambiente criado pela eletricidade não se define pela visualidade, mas sim pela invisibilidade. Nós não percebermos visualmente o ambiente, mas sim as relações ativas de natureza vibratória. Icônico aqui diz respeito ao caminho explicativo que compõe o diagrama de ressonância, e não de visualidade. Isso, contudo, não quer dizer que o espaço icônico gerado pela ressonância se coloque em oposição ao espaço visual. Na verdade, o conceito de espaço ressonante — que em vários momentos McLuhan define como espaço acústico — valoriza simultaneidade, integração, envolvimento, participação, integração. Se manifesta oposição, ela fará frente à noção de limite, de lugar, de sucessividade, uma coisa depois da outra.

No contexto do ambiente e da invisibilidade, o espaço pode ser dimensionado enquanto movimento, ressonância ou vibração. Nesse sentido, a definição de espaço orienta-se pela constituição diagramática de padrões. Longe de confinar a representação num único órgão

3. Dialogamos aqui com a ideia do *McLuhan's wake* em que seu entendimento, levado por intuições ao modo do *Finnegan's wake*, de James Joyce, constrói pontos de vista sobre si mesmo e sobre o mundo.

sensorial, o processo icônico, observado nos ambientes constituídos pelos meios de comunicação eletrônicos, opera pela intensificação, pela simultaneidade e pela complementaridade das sensações.

Os meios frios, por suas características de incompletude, convidam ao envolvimento e à participação graças ao despertar da percepção para associações de similaridade e para intuições. Em eventos como esses, desperta o “homem icônico”³, aquele que “não preenche o espaço com objetos”, mas, pelo contrário, “faz o espaço”, quer dizer, opera a montagem de diagramas relacionais de percepções simultâneas. Com isso, parece-lhe que “a forma do ícone tende a não ser tanto um espaço tridimensional quanto um espaço feito, modelado, modulado, ressonante” (McLUHAN, 2005, p. 101). O homem icônico assim concebido não é o homem formado pela leitura, mas o “homem tela” que se envolve com o grafismo eletrônico e, literalmente, é envolvido por ele, formando um espaço ressonante. Tal envolvimento McLuhan observa num meio como a televisão e nos ambientes de espaço ressonante que ela projeta sob forma de luz, de pontos luminosos em feixes de emissão contínua. Manter no horizonte a noção de televisão como meio frio é aqui premissa fundamental do entendimento do pensamento icônico e de seu modo de operar a partir da composição de diagramas.

Informação codificada no ambiente da eletricidade

Enquanto princípios heurísticos de investigação, as noções de meios frios e quentes merecem ser consideradas como metáforas conceituais pelas quais são representados os graus de envolvimento e participação “com os e nos” meios de comunicação. A dimensão icônica da metáfora sustenta a configuração do caminho explicativo das hipóteses examinadas. É hora de introduzir outra face de nosso argumento: os meios frios e quentes em representação e codificação do processo eletrônico. Do mesmo modo como o alfabeto é o código fundador de toda a cultura visual representada, sobretudo, pela força da escrita (McLUHAN & McLUHAN, 1988), a luz elétrica foi tomada como o código da cultura dos meios e dos espaços de ressonância acústica (McLUHAN, 1998; 1971). Diferentemente da sequência causal, a simultaneidade sustenta a descontinuidade e o multidirecionamento. No limite, o código discreto do alfabeto



e, de certo modo, do espaço visual passa a conviver com o código contínuo do ambiente da luz elétrica. Convívio que, tecnicamente, é fruto de processamento de padrões da codificação elétrica em circuitos.

Com base em tal raciocínio, McLuhan especula sobre o estatuto da cultura em que a visualidade, submetida à conquista da eletricidade, conjuga códigos e os exprime em termos sensoriais de audiovisualidade, cines e tatilidade. Observa que os meios eletrônicos desenvolvidos a partir de tais conjugações, sobretudo a televisão, nascem da mutualidade de envolvimento e participação. Quando envereda pelo entendimento da linguagem da televisão, descobre que os códigos que a constituem passam pela “transdução” elétrica na emissão sonora, da palavra, de projeção de luz, de movimento óptico, que, na saída, constrói uma imagem sonora, em movimento e com projeção tátil no ambiente. A ideia de participação e envolvimento, própria de um meio frio, torna-se um padrão estrutural do próprio fenômeno responsável pela constituição tecnológica do meio, a transdução. Nas noções de homem-tela e de tela-luz, projeta-se o fenômeno da transdução, do qual nos aproximamos neste momento. Ela não é apenas uma grande metáfora conceitual formulada por McLuhan a partir de sua noção de meio frio. Trata-se de uma exploração sobre a complexidade do envolvimento ambiental do meio elétrico em sua capacidade de levar às últimas consequências o processo de informação, graças à descoberta dos padrões de funcionamento dos códigos geradores de linguagens elétricas.

Sabemos que informação pressupõe movimento. O estudo da informação, seja nas disciplinas da vida ou da engenharia, seja na comunicação, seja nas artes, diz respeito à passagem de um estado a outro. A transformação de “estado” define o caráter elementar da informação e a finalidade última do processo de significação, quando informação se torna mensagem. Nesse aspecto, o movimento da informação cumpre a trajetória que vai do desconhecido ao conhecido e, com isso, informação é, sobretudo, também descoberta — ou invenção do código a partir do qual a passagem de um estado ao outro é consubstanciada. É o código que permite à informação transmitir mensagem ou informação codificada, passível de decodificação e também de recodificação.

Na base do conceito de informação, encontra-se a ideia de quantidade, de matéria e de energia, tal como alcançamos a de-

finição na físico-química. A quantificação propiciou o desenvolvimento da teoria da informação em máquinas e em processamentos tecnológicos (SHANNON, 1948). Contudo, no contexto da comunicação humana, das artes e da própria vida, humana ou não, é da mudança da quantidade em qualidade que estamos falando. Logo, essa é a mudança que interessa quando estudamos a informação em estados de transformação.

No contexto da circulação social de informação cultural pelos meios tecnológicos de comunicação, os processos e os produtos são, via de regra, focalizados a partir da transmissão das mensagens. Além de consagrar o modelo unidirecional de transmissão, essa concepção considera a existência de um código único encarregado de transmitir mensagens entre fonte e destino. Sabemos que tal entendimento contribuiu para a compreensão de diferentes processos de transmissão de informação em áreas igualmente distintas, tais como a biologia, a engenharia e a linguística, dentre outras. Em todas elas, o processo de transmissão é entendido como deslocamento polarizado da informação por força da ação de um código comum. Tal formulação compreende, contudo, apenas a mecânica da transmissão. Nada afirma sobre a dinâmica transformadora de uma dimensão a outra, quando a experiência se transforma em informação codificada capaz de potencializar o campo da significação, do sentido.

A transformação da experiência em informação codificada diz muito do processo tecnológico de comunicação. Antes mesmo de ser objeto de transmissão, a experiência passa por intervenções de códigos culturais, para só então ser oferecida como informação codificada. Tais intervenções implicam a tradução de um nível de interação com o mundo em outro, que é a condição para a transmissão, não como um ato mecânico, mas como operações cognitivas de transformações da experiência e do próprio ato de observar, de perceber, de conhecer e de dar a conhecer. Pouco do que se consagrou sobre transmissão, codificação-e-decodificação e, portanto, sobre decifração diz respeito à transformação da experiência. Se o eixo de nosso raciocínio se conduz pelo entendimento do pensamento icônico e das hipóteses explicativas, é preciso jogar luz sobre o ato transformador diverso por natureza. Para esse entendimento, contribuem os desdobramentos do envolvimento como transdução de processos nos ambientes de eletricidade.

Deixemos de lado a noção de informação como aquilo que se



transmite mecanicamente. Recuperemos a notável concepção de Claude Shannon de informação como quantidade⁴ e avancemos rumo aos padrões em que a tradução de quantidades em qualidades resulta da transdução. Esse é o lugar da ação dos códigos culturalmente elaborados com mutualidade de relações e diferentes graus de envolvimento e participação ambiental.

O que são os nossos códigos culturais, tais como as letras do alfabeto, os números, as formas geométricas, os dígitos, senão quantidades transformadoras e geradoras de articulações organizadas de sentidos, como palavras, equações, medidas, pinturas, desenhos? A informação assim codificada é também qualificada, isto é, dotada de sentido, como toda experiência. Enquanto tal, se encarrega de fornecer padrões a partir dos quais a informação pode ser traduzida em estruturas e gerar envolvimento e participação em diferentes esferas.

A transformação da experiência em processo informativo exige muito mais do que decodificação e decifração. É preciso interagir com as diferentes formas de transdução que o trabalho dos códigos culturais realiza para lidar com o conhecimento, seja na esfera de produção, seja na de enunciação ou de transmissão. Não da linha automática de transmissão, mas no complexo mundo das relações perceptuais e cognitivas.

Reconhecer a mutualidade de relações implica lidar com dimensões que correm pelo interior e pelo exterior do sistema — vale dizer, com as diferentes esferas de envolvimento e participação. No caso dos meios eletrônicos de comunicação, trata-se de observar não apenas a tradução que McLuhan concebeu como extensão. Na continuidade desse raciocínio, ocorre a transdução, uma vez que o envolvimento conta com a participação de diferentes constituintes do sistema: a saber, os códigos tecnológicos e os códigos perceptuais e cognitivos por meio dos quais se processa a interação humana.

Transdução no movimento dos códigos nos circuitos elétricos

Transdução⁵ é um termo introduzido na física e na biologia para designar a transformação e a conformidade de fenômenos a partir de propagações, seja em processos gerais de transmissão, seja em deslocamentos de uma dimensão a outra. Nos estudos genéticos, a transdução foi observada na transferência de genes entre bactérias. Já

4. Baseamo-nos em afirmações como a que segue: “The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have *meaning*; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. The significant aspect is that the actual message is one *selected from a set of possible messages*. The system must be designed to operate for each possible selection, not just the one which will actually be chosen since this is unknown at the time of design. If the number of messages in the set is finite then this number or any monotonic function of this number can be regarded as a measure of the information produced when one message is chosen from the set, all choices being equally likely” (SHANNON, 1948, p. 1).

5. Nossa introdução ao processo de transdução foi iniciado com base nos conceitos de T. Sebeok (1995), R. Jakobson (1971) e I. Lotman (1978), desenvolvidos no capítulo da tese de livre-docência *Língua entre linguagens: a argumentação gráfica na comunicação da ciência* (MACHADO, 2011).

na física, observou-se a transdução em processos de transformação em que uma forma de energia se transforma em outra cuja natureza difere da anterior; por exemplo, quando a voz se transforma em onda na propagação de um circuito elétrico como um alto-falante. Trata-se de um circuito eletrônico — dispositivos (ou sistemas) — capaz de “transformar um sinal de entrada de natureza mecânica ou eletromagnética, como som e luz, em sinais elétricos de saída, ou o processo inverso, que transforma sinais elétricos em som, ou luz” (RODITI, 2005, p; 226). Transdução corresponde, assim, a um mecanismo de transferência entre esferas diferenciadas de um domínio de transformação do próprio movimento em sua propagação. Como se trata de ocorrência em movimento, é possível reconhecer um comportamento em que uma esfera acaba funcionando como um princípio de estruturação para outra, alimentando, continuamente, o movimento de propagação.

A noção de princípio estruturante observada na transdução física manifesta-se de igual modo nas atividades dos neurotransmissores quando, nos processos de transmissão de informação, ocorre a transformação da própria interpretação entre fonte e destino. Quer dizer, na transferência não ocorre um acordo, mas sim uma “resposta” distinta da mensagem formulada pela fonte. O processo de transdução, nesse caso, evidencia na resposta a modificação dos processos envolvidos sem, contudo, aniquilar o impulso que o modifica. A resposta implica, pois, uma análise diferenciadora, em que o princípio estruturante torna-se potencialmente gerador das distinções que pontuam aquilo que muda e aquilo que permanece num movimento de transformação.

Tomar a resposta como chave conceitual da transdução implica, no contexto de nosso raciocínio, incluir classes de transformações não restritas aos processos físico-químico e biológico. Em que medida o pensamento pode ser “pensado” na chave da transdução? A hipótese já levantada sobre o pensamento icônico constitui nossa alternativa mais eficiente neste momento.

Além de emergirem como resposta na experiência, os estudos de interação e de comunicação social ajudaram a alcançar um conhecimento dentro da esfera cultural e simbólica, focando o campo da experiência perceptual e cognitiva em processos de mediações tecnológicas. Sob o viés da cultura, a análise da transdução se enriquece, uma vez que o homem se torna um centro de atravessamen-



to das diferentes esferas da experiência transdutora: química, física, tecnológica, biológica, cultural, psíquica e social. O pensamento icônico pode ser dimensionado a partir dessas diferentes esferas.

Justificada, pelo menos em tese, a constituição da transdução nos ambientes de comunicação mediada, resta-nos situar o ponto de partida: a noção de meio como tradução, uma das hipóteses de McLuhan derivada do movimento que lhe parecia responsável pelo fenômeno da extensão. Se não o conceito, pelo menos o processo da transdução foi tangenciado por McLuhan. Com o objetivo de explicitá-lo com o nosso entendimento, consideramos tal tradução tanto uma formulação generalizada para a interpretação analítica no ambiente quanto um modo de ação do próprio princípio estruturante. Em ambos os casos, estamos orientados pelo e no pensamento icônico.

Vimos que uma das características fundamentais do pensamento icônico é a semiose da representação, no movimento do signo por outros signos que não necessariamente o completam, mas que apresentem respostas mais significativas às suas demandas presentes. A resposta assim concebida reporta-se a ambientes, possibilidades, envolvimento e participação presente — por conseguinte, de simultaneidade e mutualidade de relações.

Seria forçado atribuir a todos os meios e a todas as formas culturais a capacidade de desenvolvimento da resposta e do pensamento icônico, sem o risco de cair em generalização superficial e tautológica desprovida de sentido. Para isso, vem em nosso socorro a polêmica concepção de meios frios. Ganham um estatuto de hipótese explicativa não apenas o pressuposto teórico de McLuhan, mas, sobretudo, seus argumentos em que televisão figura como meio frio privilegiado em suas explorações. No contexto de nossa análise, o meio televisão prima por características tecnológicas que, focalizadas a partir de seus efeitos, desenham um outro quadro do envolvimento e da participação; da resposta e do pensamento icônico; da transdução dos circuitos elétricos em grafismos de luz projetados em tela e no ambiente. E, o que é mais importante, o meio televisão permitiu viver a experiência do espaço acústico ressonante como nenhuma outra formação cultural havia permitido antes.

Começemos pelo refinamento da afirmação segundo a qual o estudo de McLuhan sobre o meio televisão contribui para a explo-

ração da visualidade, do grafismo eletrônico da imagem e do envolvimento provocado pela performance oral. Todas essas noções são apenas premissas de partida, ou melhor, os efeitos explícitos a partir dos quais se desenvolveu a exploração mais funda e complexa sobre as implicações perceptuais e cognitivas na cultura.

Na continuidade do que investigara a respeito da tecnologia do alfabeto e da cultura visual que gravitou em torno dela, McLuhan segue na exploração da tecnologia elétrica e do espaço acústico ressonante — sua hipótese explicativa mais desafiadora. O meio televisão implodiu a cultura visual da base alfabética ao tomá-la como princípio estruturante cuja contribuição para a explosão do processo elétrico é inegável, mas não determinante da natureza dos meios e das linguagens elétricas. Uma aproximação elementar com a natureza elétrica daquilo que vai pela tela da televisão passa pela transdução: o trabalho dos circuitos elétricos em termos de processamento de dados, a sintetização da luz em pontos e linhas, a conseqüente compressão do espaço-tempo. A projeção que se convencionou chamar de “visual” não lida com uma coisa depois da outra, mas com simultaneidades: tudo acontece ao mesmo tempo, sob fronteiras, excedendo espaços. Reconhecer a natureza elétrica da cultura de tela é incluir nos algoritmos de seu funcionamento a transdução de seus códigos num ambiente que é, sobretudo, espaço acústico ressonante. O princípio estruturante da transdução desafia a compreender a projeção em tela como um excedente ambiental para além da visualidade.

A peculiaridade da televisão como um meio frio pode ser mais propriamente dimensionada se, na reprodução em tela de imagem e som em regime de oralidade, acrescentarmos o excedente sensorial em tempo presente. O raciocínio que encaminha tal proposição afirma:

A peculiaridade da televisão, na medida em que se distingue das fotografias e do cinema, é que a imagem é constituída por luz através; iluminações móveis do mosaico projetam-se no espectador. O modo de comunicação pela luz através, exigindo a iluminação total de dentro para fora, é impressionantemente diferente dos modos analíticos de instrução primária (alfabetização), que criam um hábito de percepção e análise que ignora deliberadamente, e por meios organizados, tudo menos uma coisa de cada vez (CARPENTER & McLUHAN, 1980, P. 15).



Os pontos da tríade conceitual ressaltam as premissas: “Luz através”; “dentro para fora”; “simultaneidade” (esta citada pela negação de “uma coisa de cada vez”). A triangulação do pensamento — coerente com a própria noção de mosaico — mostra o esforço de compreender não apenas a natureza da luz, mas a transdução de sua ubiquidade no espaço.

Por um lado, os pontos de luz incidem no sensorio como um todo, e não apenas no olho; por outro, a luz projetada em *backscreen*, isto é, por detrás da tela, transborda para o espaço exterior, que não é só do lugar, mas do corpo-mente. Luz através não é apenas luz que ilumina, mas luz que penetra superfícies em diferentes esferas, de estruturas e padrões de funcionamento, como é o caso do envolvimento e da participação, seja com a complementação do espectador, seja como a significação do percebedor e a interpretação da mente. Ainda que na tela ocorra uma reprodução visual, não é apenas de visualidade que se constitui a organização do espaço-ambiente. Quer dizer, no movimento da luz que atravessa e, por conseguinte, difunde-se, o que é dentro e o que é fora quando o próprio movimento da luz não para, mas é contínuo e simultâneo?

Se entendemos o processo de transdução que a videografia realiza na tela (do ambiente, do corpo, da mente), de modo a compor o espaço acústico, encontramos não necessariamente uma resposta, mas uma hipótese explicativa que estava apenas sendo anunciada (bem ao gosto das explorações de McLuhan). Experimentos artísticos desenvolvidos com luz, com sombras, com telas em circuitos elétricos, com espaço sensorial em atravessamentos de simultaneidade são conquistas do período que marcam o centenário do pensamento que ensaiou algumas dessas possibilidades.

Na linha que nos aproxima da transdução, há que se atentar para a projeção como excedente, não de visão num campo visual (como nos ensinou Mikhail M. Bakhtin, 1989, p. 28 e segs.), mas de signos em contato e sob fronteiras, que distingue sem isolar aquilo que está dentro daquilo que vai para fora. Não a tela, mas o espaço de contato torna-se o grande assombro, aparentemente mosaico de luz, movimento e som. E McLuhan se pergunta: “Por que a televisão, que parece tão visual, é um veículo tátil? Por que a televisão, que parece tão superficial, é um veículo profundo? E por que a televisão, que parece ter uma orientação tão agudamente literal, é um veículo mítico?” (McLUHAN, 2005, p. 89).

Cogitar uma dimensão tátil num espaço que pode ser até mesmo mítico não é para qualquer entendimento dos processos de percepção e de interação. O questionamento de McLuhan busca alcançar as intersecções que não abandonam nem mesmo aquilo que vai pelo imaginário, o que exprime em suas instigantes explorações do espaço mítico, quase cósmico, do ambiente multissensorial de tão diversificados cruzamentos.

Ainda que a tatalidade se reporte ao ambiente de projeção sensorial, o raciocínio resvala para a esfera da percepção de estruturas e padrões do signo icônico, observada no funcionamento da própria tecnologia. Mesmo sem ter chegado à era digital, McLuhan entendeu que a câmera de tevê processa dados, cria e manipula padrões, captura ambientes e os “modeliza” icônica e diagramaticamente, e não por instantâneos fotográficos, como era o padrão dos obturadores fotográficos de seu tempo (McLUHAN, 2005, p. 101). Esse funcionamento também diz respeito ao envolvimento e à participação de meios frios. Afinal, “o modo tátil de perceber é imediato, mas não é especializado” (McLUHAN, 1971, p. 376), o que implica transdução e um modo operativo muito mais intuitivo.

Quando o pensamento icônico abre-se para a intuição, uma das consequências é o favorecimento de possibilidades combinatórias, caminho natural da abdução. No estudo sobre os juízos perceptivos, Peirce define a abdução como o exercício livre do pensamento, aquele sem o qual nenhuma criação ou descoberta acontece. Nos estudos dos meios, seguindo as explorações de McLuhan, observa-se que a percepção do espaço ressonante de fronteiras e contatos encaminha as abduções que emergem quando o que está em jogo são padrões, e não estruturas já elaboradas. Quer dizer, não se trata de considerar apenas a audiovisualidade ou o movimento da projeção tátil da “luz através”. Na esfera perceptual e cognitiva, trata-se de perceber o diagrama relacional de figura e fundo (*figure and ground*).

Em livro póstumo, editado por Eric McLuhan (McLUHAN & McLUHAN, 1988), apresenta-se uma síntese conceitual que, como toda concepção abdutiva, elabora hipóteses explicativas sobre explorações que merecem investigações aprofundadas. Assim entendemos o caminho que nos levou ao entendimento do pensamento icônico que formula o diagrama da figura/fundo. Quer dizer, para além daquilo que se revela num campo visual, há uma fina linha de cruzamento em que se projetam simultâneas figuras que não



se opõem ao seu fundo, mas o complexificam. É disso que se trata quando a tela projeta pontos de luz atravessados na superfície e lançados para o espaço de ambientes.

Até que ponto a transdução dos códigos elétricos em sistema de projeção de luz gera processos interativos de comunicação foi parte das investigações desenvolvidas por McLuhan e retomadas, num outro contexto, por Paul Virilio em suas reflexões sobre as “janelas catódicas” (VIRILIO, 1993, p. 13), aquelas representadas pelas interfaces de telas cuja profundidade de campo flutua num “éter eletrônico desprovido de dimensões espaciais, mas inscrito na temporalidade única de uma difusão instantânea” (VIRILIO, 1993, p. 9-10). O aprimoramento do sistema tecnológico seguiu em frente, e outros caminhos explicativos estão em marcha, muitos deles sem olhar para trás, para a luz que os ilumina.

Considerações finais

Se o envolvimento projetou a dimensão tátil, a simultaneidade de eventos possíveis graças à projeção da “luz através” da tela-circuito e espaço-ambiente lhe acrescentou a configuração de um espaço ambiental. Com ele, divisou a constituição do espaço acústico, um de seus conceitos mais perturbadores. Primeiro porque a condição acústica não se refere diretamente ao som; segundo porque o espaço acústico não se coloca como o contracampo do espaço visual. O espaço acústico cria um ambiente de relações em que simultaneidade, ubiquidade, invisibilidade e participação tornam-se favoráveis à intuição, sem a prevalência de um único modo de percepção. O espaço deixa de ser lugar de continência para as coisas e torna-se ambiente. A tela, com seus pontos de luz, delineou esse espaço de fronteiras e a partir dele permite adentrar no vasto âmbito da compreensão que McLuhan formulou para espaço e meio ambiente. Vale lembrar, ainda, que os meios de tela tornam-se grandes espaços de experimentação graças às confluências que oferecem, não pelo seu caráter intrínseco de superfície. Tela aqui é um espaço de mediação e, portanto, de fronteira não limitada à superfície.

O que está em jogo, na verdade, é a percepção de um novo espaço: o espaço ambiental ressonante, isto é, espaço apreendido pela conjugação de diferentes sentidos, o *sensus communis* — o sentido

de todos os sentidos. Não se trata de intelecto; tampouco pode ser restringido à sensação. Define-se, sobretudo, pelo envolvimento, pela invisibilidade e pela simultaneidade. Aproxima-se do espaço acústico intervalar em que as regiões de contato são autoalimentadas por novas relações espaciais de um estado de cultura pós-visual. Porque resulta de uma participação ativa de todos os sentidos, a emergência do *sensus communis* está condicionada ao treino de percepção; portanto, é questão de educação ou de descoberta. Pode ser adquirido, assim como se adquire um hábito.

No pensamento semiótico, o hábito corresponde, sim, a uma lei do pensamento. Enquanto tal, excita reações que não eliminam formulação de hipóteses e treinos de percepção para as experiências do mundo, como essas que desenvolvemos neste ensaio.



Referências

- BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*.
México D.F.: Siglo XXI, 1989.
- CARPENTER, E.; McLUHAN, M. “Espaço acústico”. In:
Revolução na comunicação. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- CAVELL, R. *McLuhan in space: a cultural geography*.
Toronto: Toronto University Press, 2002.
- DELEUZE, G. “The diagram”. In: *The Deleuze Reader*.
New York: Columbia University Press, 1993.
- JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo:
Cultrix, 1971.
- LOGAN, R. K. *Understanding new media: extending Marshall
McLuhan*. New York: Peter Lang, 2010.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
_____. *La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*.
Madrid: Cátedra, 1996.
- MACHADO, I. *Língua entre linguagens: a argumentação gráfica
na comunicação da ciência*. Tese (livre-docência).
São Paulo: Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, 2011.
- McLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem
tipográfico*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.
_____. *McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas*.
Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
_____. *Os meios de comunicação como extensões do homem*.
São Paulo: Cultrix, 1971.
_____. *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge
e London: The MIT Press, 1998.
- McLUHAN, M.; FIORE, Q. *The medium is the message:
an inventory of effects*. New York: Bantam Books, 1967.
_____. *Os meios são as mensagens*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- McLUHAN, M.; McLUHAN, E. *Laws of media: the new science*.
Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- McLUHAN, M.; PARKER, H. *O espaço na poesia e na pintura
através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.
- McLUHAN, M.; POWERS, B. R. “Exploraciones en el
espacio visual y el acústico”. In: *La aldea global*.
Barcelona: Gedisa, 1996.

- McLUHAN, M.; WATSON, W. *Do clichê ao arquétipo*.
Rio de Janeiro: Record, 1973.
- PEIRCE, C. S. *Collected papers*. Cambridge: Harvard
University Press, 1933.
- _____. “Conferências sobre o pragmatismo”. In: *Escritos
coligidos*. São Paulo: Abril, 1980 (Os Pensadores).
- PEREIRA, V. A. *Estendendo McLuhan: da aldeia à teia global*.
Porto Alegre: Sulina, 2011.
- RODITI, I. “Transdução”. In: *Dicionário Houaiss de física*.
Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SEBOK, T. “Comunicação”. In: NEIVA, E.; RECTOR, M. (Org.).
Comunicação na era pós-moderna. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SHANNON, C. E. “A mathematical theory of communication”.
Reimpresso com correções de *The Bell System Technical
Journal*, vol. 27, p. 379–423, 623–656, jul.-out. 1948.
Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/A_](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Mathematical_Theory_of_Communication)
[Mathematical_Theory_of_Communication](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Mathematical_Theory_of_Communication)>.
Acesso em: 25 jan. 2012.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*.
Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993.
- WIENER, N. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres
humanos*. São Paulo: Cultrix, 1968.





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 ideias 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, doutorandos e pós-doutores, em sistema de fluxo contínuo. É possível aceitar textos de mestrados 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 e-mail: **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. 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) deve(em) enviar um termo de cessão de direitos de publicação em que 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 e-mail.
- 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 identações 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 so-brenome do autor (todo 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

36

A geometria barroca do destino

Ismail Xavier

Gêneses do gênero *road movie*

Samuel Paiva

Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910

Alice Dubina Trusz

Em busca do rádio de autor: apontamentos para uma rediscussão crítica da história do rádio no país

Eduardo Vicente

Berço de ilusões: o entremeio das criações. Uma reflexão sobre personagens, atores e pessoas

Ana Paula Martins Gouveia

Por uma teoria da publicização: transformações no processo publicitário

Vander Casaqui

TV 1.9: a experiência das *webTVs* universitárias

Beatriz Becker e Laura Mateus

As "revelações" do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar

Mônica Almeida Kornis

O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho

Cristiane Freitas Gutfreind

Ressonâncias do envolvimento e participação com os meios

Irene Machado