



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho 2016

45

Dossiê:
A pesquisa em cultura audiovisual:
novos desafios e aportes teóricos

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Julho 2016

45

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual. Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauã. Tinha por subtítulo ‘revista brasileira de semiótica’. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR). Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado para ‘Revista de Cultura Audiovisual. 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, Brasil. 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. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

Significação
Julho 2016

Foto da capa

Cena do filme *La jaula de oro* (México, 2013) de Diego Quemada-Díe. Fonte: <http://macheteproducciones.com/>

Base de dados

Confibercom

Diadorim

DOAJ

Latindex

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas da

Universidade de São Paulo

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenemac@uol.com.br

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho
Fundação Armando Álvares Penteado

Universidade de São Paulo

Reitor

Marco Antonio Zago

Vice-Reitor

Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretora

Margarida Maria Krohling

Kunsch

Vice-Diretor

Eduardo Henrique Soares

Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Rubens Luis Ribeiro Machado

Júnior

Vice-Coodenador

Eduardo Vicente

Preparação de originais e revisão de textos

Danielle Crepaldi Carvalho

Eduardo Victorio Morettin

Irene de Araújo Machado

Izabel de Fátima Cruz Melo

Jessica Silva Mendes

Margarida Maria Adamatti

Mariana Queen Nwabasili

Reinaldo Cardenuto Filho

Sávio Luis Stoco

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

Diagramação

Jaqueline Esther Schiavoni

Bolsista

Jessica Silva Mendes

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Universidade Estadual de Campinas

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Atílio Avancini
Universidade de São Paulo

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo

Cecilia Sayad
University of Kent, Reino Unido

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcilia Buitoni
Faculdade Casper Líbero

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Eric Landowski
Centre National de la Recherche Scientifique - CEVIPOF

Erick Felinto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de SP

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires - Argentina

José Luiz Aidar
Pontifícia Universidade Católica de SP

José Manuel Pérez Tornero
Univ. Aut. de Barcelona - Espanha

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Mariana Villaça
Universidade Federal de São Paulo

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Michael Renov
School of Cinematic Arts - EUA

Mirna Feitoza
Universidade Federal do Amazonas

Muniz Sodré
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas

Philippe Dubois
Université Paris III – França

Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Robert Stam
New York University – EUA

Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rosane Soares
Universidade de São Paulo

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg
Université Paris I – França

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia - Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho 2016

45



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-

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

Semestral – primeiro semestre de 2016
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

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

- //////////
pág. 11 Apresentação
DOSSIÊ A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos
- ////////////////////
pág. 18 (In)Visibilidades de Labour in a *Single Shot*
José Gatti
- ////////////////////
pág. 44 O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami
Luiz Carlos Oliveira Junior
- ////////////////////
pág. 64 Cinema, Intermidialidade e Métodos Historiográficos – a Partir do *Árido Movie* em Pernambuco
Samuel Paiva
- ////////////////////
pág. 83 Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja
Daniela Bracchi
- ////////////////////
pág. 96 O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação
Cássio dos Santos Tomaim
- ////////////////////
pág. 115 Cinema hipermaterialista: Bergson, Deleuze e a virtualização da matéria nos filmes de Louis Lumière
Marcelo Carvalho
- ////////////////////
pág. 134 Há algo além de lá: Identidade, pertencimento e espaço narrativo em *O céu de Suely*
Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira,
Luiz Antonio Mousinho Magalhães
- ////////////////////
pág. 149 Mr. Sandman, bring me a time machine: Temporalidade, Contingência e Gênero em *Back to the Future* e *Donnie Darko*
Erick Felinto
- ////////////////////
pág. 167 Narrativas de uma viagem permanente: a produção fílmica de Herbert Duschene
Paola Prestes Penney

ARTIGOS

- //////////
pág. 187 A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams
Márcio Serelle
- //////////
pág. 200 Cenas comunicativas como palco de tensões: dos impasses que permeiam a constituição recíproca de interlocutores em *Papo de Polícia*
Thales Vilela Lelo
- //////////
pág. 220 Entre a passagem e a permanência: fracasso e desaparecimento em Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem
Camila Vieira da Silva
- //////////
pág. 240 Figurinos, cores e enquadramentos do filme *O Palhaço*: aspectos plásticos na construção de um universo fechado e nostálgico
Marina Soler Jorge
- //////////
pág. 258 Rock, apatia e violência
Maria Alzuguir Gutierrez
- //////////
pág. 274 Sexo e desejo: o jogo da leitura em *Je t'aime... moi non plus*
Bibiana de Paula Friderichs
- //////////
pág. 289 A imagem interessante: cinema e suspensão narrativa
João Vitor Resende Leal
- //////////
pág. 309 A classe média e a proliferação das “globochanchadas”
Márcio Rodrigo Ribeiro
- //////////
pág. 325 Comunicação, consumo e entretenimento: a construção diegética da marca Apple no filme *Jobs*
Beatriz Braga Bezerra

RESENHAS

- //////////
pág. 340 O passado e seu ponto de partida. Resenha de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, de Fernando Seliprandy
Lúcia Ramos Monteiro
- //////
pág. 350 A epistemologia da comunicação entre mediação e interação
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa



Contents

///////// pág. 11	Presentation DOSSIÊ Research in audiovisual culture: new challenges and theoretical contributions
//////////////////// pág. 18	(In)Visibilities of Labour in a Single Shot José Gatti
//////////////////// pág. 44	<i>The eye of the image: meta-aesthetic reflections in Abbas Kiarostami's cinema</i> Luiz Carlos Oliveira Junior
//////////////////// pág. 64	Cinema, intermediality and historiographic methods: the Árido Movie in Pernambuco Samuel Paiva
//////////////////// pág. 83	Exhibition and meaning: an analysis of the Cambodian prisoners Portraits Daniela Bracchi
//////////////////// pág. 96	Documentary as media memory: affection, symbol and trauma as stabilizers of remembrance Cássio dos Santos Tomaim
//////////////////// pág. 115	Hyper-materialistic cinema: Bergson, Deleuze and the virtualization of matter in Louis Lumière's films Marcelo Carvalho
//////////////////// pág. 134	There is something beyond there: Identity, belonging and narrative space in Love for sale Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira, Luiz Antonio Mousinho Magalhães
//////////////////// pág. 149	<i>Mr. Sandman, Bring me a Time Machine: Temporality, Contingency and Genre in Back to the Future and Donnie Darko</i> Erick Felinto
//////////////////// pág. 167	<i>Narratives of a permanent journey: the films of Herbert Duschenes</i> Paola Prestes Penney

ARTICLES

- //////////
pág. 187 *Raymond Williams and television as a hybrid medium*
Márcio Serelle
- //////////
pág. 200 Communicative scenes as stage of tensions: about the
impasses that permeate the reciprocal constitution of
interlocutor in Papo de Polícia
Thales Vilela Lelo
- //////////
pág. 220 *Between passage and permanence: aesthetic of disappearan-*
ce in Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem
Camila Vieira da Silva
- //////////
pág. 240 Costumes, colors and framing of the film *The Clown*: plastic
aspects in the construction of a closed and nostalgic
Marina Soler Jorge
- //////////
pág. 258 *Rock, apathy and violence*
Maria Alzuguir Gutierrez
- //////////
pág. 274 Sex and desire: reading game in *Je t'aime..moi non plus*
Bibiana de Paula Friderichs
- //////////
pág. 289 The interesting image: cinema and narrative halt
João Vitor Resende Leal
- //////////
pág. 309 *The middle class and the proliferation of "globochanchadas"*
Márcio Rodrigo Ribeiro
- //////////
pág. 325 *Communication, consumption and entertainment: the*
diegetic construction of the Apple brand in the movie Jobs
Beatriz Braga Bezerra

REVIEWS

- //////////
pág. 340 The past and its point of departure. A review of *A luta arma-*
da no cinema: ficção, documentário, memória, by Fernando
Seliprandy
Lúcia Ramos Monteiro
- //////
pág. 350 *The epistemology of communication between mediation and*
interaction
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Apresentação



O dossiê desta edição da revista *Significação* “A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos”, organizado por Margarida Adamatti e Eduardo Morettin, propõe construir um quadro das pesquisas realizadas atualmente na área, trazendo recortes e diálogos ainda não explorados dentro do campo, enfoques interdisciplinares e abordagens originais do ponto de vista teórico e histórico.

A imagem acima faz parte do artigo de José Gatti que integra esse dossiê. *Philosopher* (2013) de Aleksandra Hirszfeld revela pontos convergentes com a proposta de seus organizadores. O filme integra as oficinas do Projeto *Labour in a Single Shot*, organizado por Antje Ehmann e Harum Farocki. Se o tema das oficinas era o mundo do trabalho, Hirszfeld transformou o fazer intelectual em imagem visível. No plano fixo quase sem ações, o homem pouco se move. Faz apontamentos no livro e reflete.

Philosopher criou uma metáfora visual para debater a dificuldade de representar o fazer intelectual. Como nesta imagem, muitas vezes a perspectiva metodológica das pesquisas em audiovisual permanece quase invisível. Se o artigo “(In) Visibilidades de *Labour in a Single Shot*” converte a invisibilidade do mundo do trabalho em imagens, o dossiê de *Significação* pretende tornar visíveis os desafios e aportes teóricos trazidos pelo enfrentamento do audiovisual. Qual a contribuição que os analistas dão à materialidade da imagem na atualidade? Ou os trabalhos trilham o caminho



inverso? Se com a ampliação do corpus de pesquisa em audiovisual houve um benefício conceitual, como reavaliar as perspectivas teóricas e práticas mais utilizadas? Jacques Aumont e Michel Marie comentam no livro *A análise do filme* que nem sempre os estudos de cinema conseguem encontrar um método novo ou um ponto de vista inédito. Nesse sentido, talvez o âmago da questão seja a capacidade de reelaboração teórica e analítica, a partir de um diálogo crescente com outras áreas. Estaríamos mais na área da tradição reatualizada do novo do que no campo da inovação teórica constante.

O dossiê de *Significação* não tem a pretensão de compor um quadro completo de todas as perspectivas audiovisuais utilizadas atualmente, mas demonstrar de que modo é feita a articulação em torno da análise imanente com a perspectiva historiográfica, sociológica, filosófica, chegando até mesmo a problematizar a própria metodologia. Seja no diálogo com outros formatos artísticos ou na quebra da cronologia linear, os autores unem o viés teórico à singularidade dos objetos analisados.

José Gatti concentra-se na política da representação dos trabalhadores e nos reflexos dessas mudanças no mundo do cinema em “(In)Visibilidades de Labour in a Single Shot”. Tomando as primeiras imagens do mundo do trabalho, em *A saída da Fábrica Lumière em Lyon* (1895), o autor tece um retrato da visibilidade e invisibilidade dos trabalhadores até o projeto *Labour in a Single Shot* de Antje Ehmann e Harun Farocki. O artigo transita entre diferentes formas de análise, como a verticalidade das pinturas, o enquadramento das imagens, o uso das canções e a história do próprio cinema, construída através da materialidade dos filmes. O percurso faz o leitor caminhar por entre fios analíticos, que conectam a metáfora da invisibilidade do trabalho nas lavanderias automatizadas de Portugal com o quadro de desemprego, a sonoridade própria do Fado e o coral dos garis do Rio de Janeiro. Desse modo, a análise imanente engloba uma multiplicidade de culturas, etnicidades e tempos históricos.

Luiz Carlos Oliveira Junior realiza uma análise imanente detalhada do cinema de Abbas Kiarostami à luz das representações picturais ocidentais ao longo dos séculos. O autor realça em primeiro plano o elemento plástico das cenas e assim reflete teoricamente sobre o dispositivo da representação, o estatuto da ficção, o lugar do espectador e o jogo entre a transparência da pintura renascentista e



o corrosivo efeito de opacidade de *Cópia Fiel* (2010).

O diálogo estabelecido entre o cinema e a pintura deste artigo possui ao mesmo tempo uma abordagem intertextual, que tem sido uma das perspectivas atuais para abarcar as conexões entre o cinema e outras formas midiáticas ou artísticas. Com esse objetivo metodológico em mente, Samuel Paiva parte da *Historiografia do cinema brasileiro* (1995) de Jean-Claude Bernardet para propor a intermedialidade como novo método historiográfico do cinema. A perspectiva acompanha a tendência de procurar um método interdisciplinar dedicado aos fenômenos que envolvem mais de uma mídia, minimizando o peso da universalização das teorias cinematográficas. Deixando de lado a especificidade de cada meio, o cinema passa a ser visto como uma forma multimídia ou como uma combinação de mídias. Paiva fornece um quadro conceitual da aplicação da intermedialidade ao cinema e opta pela abordagem historiográfica para pensar a produção pernambucana da Retomada. O artigo “Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos – a partir do *Árido Movie* em Pernambuco” investiga o quanto a intermedialidade pode ser tomada como método historiográfico para analisar *Baile Perfumado* (1996) de Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Através de uma abordagem intermediária, a experiência musical do Manguebeat e a montagem próxima ao videoclipe são vistas como locais de inversão das tensões entre ficção e documentário, sem a necessidade de localizar uma fronteira clara entre as mídias. Através desses comentários, Paiva transforma os elementos internos da diegese, como as conexões da forma musical da narrativa, a montagem e o maracatu em estúdio, em questões mais amplas da identidade por sua capacidade de gerar efeitos de hibridação cultural.

A intermedialidade não surge elencada como perspectiva metodológica de Daniela Bracchi, mas a autora realça o diálogo entre as formas da cultura visual. O artigo “Exposição e Significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros no Camboja” coloca em questão as propostas estéticas e políticas de dois museus que organizaram exposições sobre os retratos de identificação fotográfica dos prisioneiros políticos no Camboja durante a ditadura de Khmer Vermelho. Bracchi realiza um estudo comparativo entre a exposição no MoMA e no Museu do Vietnã. Entre o espaço claustrofóbico e os objetos de tortura colocados nas celas e a escolha por realçar a plasticidade da deteriorização química do material fotográfico, a



autora discute as funções sociais da fotografia, a partir do local onde as imagens circulam. Consegue assim demonstrar o quanto o discurso fotográfico age numa intrincada relação entre o valor artístico e o político.

Enquanto esses artigos realçaram primeiro a análise interna da produção audiovisual, outros autores inverteram esse percurso. Seja pela abordagem historiográfica, filosófica ou sociológica, o foco é observar quanto os fatores externos ao cinema se fazem presentes no material fílmico, corroborando ou não com projetos estéticos e políticos. Essa perspectiva está presente no estudo de Cassio Tomaim sobre o documentário de eventos traumáticos, no texto de Erick Felinto sobre a contingência enquanto projeto político dos filmes de viagem no tempo, na abordagem filosófica de Marcelo Carvalho sobre a materialidade do cinema e, por fim, na incidência da identidade fragmentada como mote da construção espacial de *O céu de Suely* no artigo de Rayssa de Medeiros Oliveira e Luiz Antonio Mousinho Magalhães. Nesses casos, os autores demonstram como um movimento teórico ou social abrangente surge no universo autoral, conferindo uma singularidade aos filmes.

Com uma perspectiva historiográfica, o artigo de Cassio Tomaim, “O documentário como ‘mídia de memória’: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação” realça o espaço concedido à memória da representação nos documentários de testemunha sobre eventos traumáticos. Tomaim frisa o quanto os fatores sociais e históricos incidem na produção fílmica, indo além dos projetos de monumentalização da memória oficial. Com o *corpus* que passa por *Noite e Neblina* (1955) de Alain Resnais, por *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, por *Nanking* (2007) de Bill Gutten-tag e *A Cobra fumou* (2002) de Vinicius Reis, Tomaim realiza uma reflexão historiográfica sobre vários recursos do documentário, como a institucionalização da voz *over*, o recurso ao cinema verdade, o compromisso ético do documentarista e a impossibilidade de representar o irrepresentável. Por essas vias, ele problematiza os usos sociais dos documentários de eventos traumáticos, seja como forma de subordinação às políticas da memória e adequação a determinados projetos políticos, seja como maneira de ir além, através da autenticação do ato de recordar.

Erick Felinto concilia em sua análise as teorias da comunicação e a filosofia no artigo “Mr. Sandman, bring me a time machi-



ne: Temporalidade, Contingência e Gênero em *Back to the Future* e *Donnie Darko*”. Em busca de questões mais gerais a partir dos filmes, o método de análise passa por detalhado estudo dos planos, pela composição dos personagens, pelo *décor* e pelos ângulos de filmagem. Os filmes de viagem no tempo possibilitam ao autor discutir o aumento da contingência na experiência pós-moderna e sua incidência nas ambiências temporais do cinema em *Back to the Future* (1985) de Robert Zemeckis e *Donnie Darko* (2001) de Richard Kelly. Seja como experiência individual ou como algo amorfo e instável, a temporalidade nos dois filmes permite a Felinto traçar um paralelo com os projetos políticos em pauta no contexto das filmagens.

Dedicando-se a uma abordagem filosófica do cinema, Marcelo Carvalho analisa *A saída da fábrica dos Lumière em Lyon* pelo caminho da invisibilidade da matéria no plano deleuziano e bergsoniano. “Cinema hipermaterialista: Bergson, Deleuze e a virtualização da matéria nos filmes de Louis Lumière” discute o encontro do estatuto perceptual da materialização nos filmes de Lumière e a virtualização da matéria, proposta por Pierre Levy. Investigando de que forma a matéria e o mundo material da percepção objetiva adentram no cinema, o autor busca responder a uma indagação sobre a presença de esboços da percepção, afecções e ações nos filmes de Lumière, antes da constituição da imagem-movimento deleuziana. Carvalho propõe que a imagem-perceptual seja vista como constructo perceptivo e fluxo subjetivo em construção por sua capacidade de revelar as condições de realização do cinema. Dessa forma, os vultos dos trabalhadores entrando e saindo da fábrica no primeiro filme de Lumière surgem não como a representação da coisa, mas como a própria coisa por sua capacidade de gerar uma sensação intensa de presente irreduzível, num tipo de temporalidade sem passado.

Escolhendo uma abordagem sociológica que corre junto com a análise imanente, Rayssa de Medeiros Oliveira e Luiz Antonio Mousinho Magalhães demonstram como os fatores externos compõem a estrutura e a densidade da construção formal e espacial da personagem de *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz. “Há algo além de lá: identidade, pertencimento e espaço narrativo em *O céu de Suely*” relaciona a constituição da identidade de Hermila com a formação do mesmo processo em tempos de globalização



e de pós-modernidade. Se a personagem nunca consegue compor quem ela é de maneira completa, Aïnouz transforma esse viés de fragmentação em forma de filmar. A constante sensação de não pertencimento e a construção de uma identidade fragmentada, temporária e pautada pela diferença não incidem só no comportamento de Hermila, mas também no espaço fílmico, desencadeando uma tensão que se faz presente na atitude da câmera e na narrativa.

Paola Prestes Penney transforma o debate de *Significação* sobre métodos de abordagem em espaço para problematizar sua própria metodologia de pesquisa. O artigo “Narrativas de uma viagem permanente: a produção fílmica de Herbert Duschenes” compõe-se, assim, de um objeto em constante construção.

Como a obra do arquiteto e professor de história da arte erradicado no Brasil Herbert Duschenes permanece inédita, Penney discute a adequação metodológica de seu objeto. A abordagem é estética e corrobora com a visão de Duschenes como detentor de um ponto de vista particular e autoral em seus 227 curtas-metragens. Com uma abordagem auto-reflexiva, a autora enfrenta ao mesmo tempo a questão da preservação dos arquivos fílmicos e as dificuldades de abordar pela primeira vez um tema ainda não contemplado pelo universo acadêmico, sem a proteção prévia dos textos canonizados.

Sem ser exaustivo, o dossiê pretende fornecer exemplos das pesquisas realizadas em torno do audiovisual na atualidade, abrindo indagações em torno de questões e métodos. Trata-se do trabalho de tornar visíveis os métodos utilizados pelos pesquisadores para trazer ao universo acadêmico a contenção efêmera dos planos e a materialidade do cinema.

Na seção “Artigos”, Marcio Serelle discute a televisão como gênero híbrido e a noção de fluxo através do pensamento de Raymond Williams. A série *Papo de polícia* (2011) de Rafael Dragaud conduz Thales Vilela Lelo ao estudo da composição dos personagens e da construção dos focos narrativos. Nesta edição, *Significação* destaca dois artigos sobre a produção brasileira contemporânea. Camila Vieira da Silva concentra-se na constituição do fracasso e do desaparecimento em *Linz – Quando todos os acidentes acontecem* (2013) de Alexandre Veras, enquanto Marina Soler Jorge propõe decompor o figurino e as relações espaciais de *O Palhaço* (2011) como parte da *mise en scène* de Selton Mello. O cinema latino americano é o tema do texto de Maria Alzuguir



Gutierrez sobre a representação da juventude marginalizada em *Rodrigo D No futuro* (1990) de Victor Gaviria e *¿Como vês?*(1985) de Paul Leduc. A análise filmica também é o mote de Bibiana de Paula Friderichs que decompõe as variações em torno do sexo e do desejo em *Je t'aime... Moi non plus* (1976) de Serge Gainsbourg, à luz de Roland Barthes e do processo de produção de sentido. Mantendo essa abordagem teórica, João Vitor Resende Leal realiza um estudo comparativo entre várias noções dedicadas à suspensão narrativa para avaliar suas consequências no espectador. A globochanchada é o tema de Márcio Rodrigo Ribeiro que traça um breve panorama histórico sobre o gênero na atualidade. Saindo do viés estético do cinema, Beatriz Braga Bezerra concentra-se na construção da marca Apple e nas estratégias publicitárias do filme *Jobs* (2013) de Joshua Michael Stern.

Por fim, na seção de resenhas, Lúcia Ramos Monteiro volta-se ao debate em torno de *O que é isso, companheiro* (1997) de Bruno Barreto e *Hércules 56* (2006) de Sílvio Da-Rin, a partir do livro de Fernando Seliprandy, *A luta armada no cinema*. Na mesma seção, Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa propõe uma discussão epistemológica sobre o livro *Comunicação, mediações e interações* de Lucrécia D'Alessio Ferrara como uma obra que aprofunda a própria produção do conhecimento.

Boa leitura!

Margarida Maria Adamatti

Eduardo Victorio Morettin



**(In)visibilidades de
*Labour in a single shot*¹
(In)Visibilities of
Labour in a Single Shot**



José Gatti²

¹Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no evento Labour-in-a-Single-Shot Conference, em novembro de 2014, em Boston, EUA, sob o patrocínio da Boston University e do Goethe Institut.

²Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Universitário Senac. josegatti1951@gmail.com



Resumo: este trabalho analisa representações da classe trabalhadora em vídeos produzidos nas oficinas do projeto *Labour in a Single Shot*, criado por Antje Ehmann e Harun Farocki, inspirados pelo filme pioneiro *A saída da fábrica Lumière em Lyon* (1895), realizado pelos irmãos Lumière. Para a análise, usarei alguns dos conceitos definidos por Maya Deren sobre a poética do cinema.

Palavras-chave: poética do cinema; política do cinema; classe trabalhadora.

Abstract: this work analyses the representations of the working class in videos produced in the workshops of the project *Labour in a Single Shot*, created by Antje Ehmann and Harun Farocki, who were inspired by *Workers Leaving the Factory* (1895), the pioneer film shot by the Lumière brothers. In order to undertake this analysis, I will apply some of the concepts defined by Maya Deren concerning the poetics of cinema.

Key words: poetics of cinema; politics of cinema; working class.

O plano único

Este texto pretende contribuir para a discussão das políticas de representação da classe trabalhadora. O foco da análise estará nos vídeos produzidos pelo projeto *Labour in a Single Shot*. Concebido por Antje Ehmann e Harun Farocki, o projeto estabeleceu oficinas de vídeo em quinze cidades em vários países, de 2011 a 2014. Em sua proposta inicial, que pode ser encontrada em www.labour-in-a-single-shot.net, os autores explicam que o projeto envolveu

a produção, em cada cidade da oficina, de refilmagens contemporâneas do filme dos irmãos Lumière, *A saída da fábrica Lumière em Lyon*. Que tipos de trabalhadores vemos sair de seus locais de trabalho, e onde?

Apesar dessa orientação, os vídeos resultantes das oficinas foram muito além de cenas de final de expediente. Os cineastas, muitos deles não-profissionais, tiveram a liberdade de registrar em planos breves, contínuos e sem cortes, trabalhadores em suas atividades, se aprontando para trabalhar, falando sobre isso e até mesmo, como no filme dos Lumière, operários saindo do turno de trabalho.

Para abordar esses vídeos, recorrerei a algumas das noções sobre cinema e poesia apresentadas pela cineasta e teórica Maya Deren. Deren faleceu ainda jovem, e deixou muitos escritos esparsos, que ainda são objetos de exegese. Algumas obras importantes têm sido publicadas sobre suas ideias e seus filmes, como por exemplo o estudo crítico de Sarah Keller, *Incomplete Control* (2015), cujo título já sugere a problemática que permeia a obra de Deren: ao mesmo tempo em que sua obra artística e teórica é marcada pela incompletude, o título sugere, também, a postura de controle (*in complete*) que Deren sempre demonstrou. E mesmo que seja arriscado usar conceitos que não foram suficientemente desenvolvidos, as propostas de Deren oferecem possibilidades inesperadas.

Foi no simpósio “Poetry and the Film”, coordenado por Amos Vogel em Outubro de 1953, em Nova York, e que contou ainda com a participação de Dylan Thomas, Parker Tyler, Arthur Miller e Willard Maas, que Deren teve a oportunidade de expor algumas de suas ideias. No debate, ela explicou o que entendia como “constructos poéticos”, ou “ataques verticais”, ou seja, obras em que a forma narrativa dá lugar a uma asserção condensada e poética. Deren via o poético como uma forma de expressão “vertical”, diferente do drama e da narrativa, que tenderiam à “horizontalidade”. Apesar de Deren não ter desenvolvido mais a fundo suas ideias sobre a abordagem poética, sabe-se, por exemplo, que naquela ocasião Deren havia estudado

trabalhos de Gaston Bachelard (KELLER, 2015) e que seu pensamento trazia ressonâncias da reflexão de Bachelard sobre a “verticalidade”, que por sua vez usa noções de temporalidade de Henri Bergson. Bachelard assinala a importância da duração como um pré-requisito da poesia, ao dizer que no poeta, “a palavra reflete e reflui; nele o tempo começa a espera. O verdadeiro poema desperta um desejo inexorável de ser relido” (BACHELARD, p. 286). Além disso, as experiências de Deren com o registro fílmico de movimentos de dança e com a religiosidade africana³ trazem complexidade para seu pensamento sobre o poético:

Para mim, um poema cria formas visíveis ou audíveis para algo invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. [Um poema] também pode incluir ação, mas seu ataque é aquilo que eu chamaria de ataque “vertical”, e isso pode ficar mais claro se contrastarmos com o que chamo de ataque “horizontal” do drama, que objetiva o desenvolvimento, digamos, de um sentimento para outro sentimento, dentro de uma pequena situação. Talvez fique mais claro se tomarmos Shakespeare como um exemplo em que se encontram os dois movimentos. Em Shakespeare, você tem o drama se movendo adiante num plano “horizontal” de desenvolvimento, de uma circunstância – uma ação – que leva a outra, e isso delinea o personagem. Às vezes, no entanto, ele chega a um ponto da ação em que ele quer iluminar o significado *deste* momento do drama, e, naquele momento, ele [...] investiga a questão “verticalmente”, digamos, e assim temos um desenvolvimento “horizontal” com investigações periódicas “verticais”, que são os poemas, os monólogos. Visto dessa forma, podemos pensar em combinações de todo tipo. Como por exemplo em óperas, cujo desenvolvimento é decididamente desimportante – as tramas são tolas, mas servem de pretexto para arrematar uma série de árias que são, essencialmente, manifestos líricos (SITNEY, p. 173-174).

Nessa perspectiva, muitos dos planos únicos produzidos pelo projeto *Labour in a Single Shot* podem ser abordados como videotextos verticais e condensados, que encapsulam micronarrativas apreendidas num golpe e, assim, sugerir uma videopoética. Por outro lado, apesar de sua concisão, alguns desses planos parecem sugerir narrativas potencialmente “horizontais”, que se desdobram como resultado de cuidadosos movimentos de câmera ou marcantes trilhas sonoras e privilegiam, desse modo, um desenvolvimento sintagmático, em que o tempo expandido desempenha um papel relevante. E, conforme pretendo expor, essa horizontalidade também pode ser sugerida por aquilo que os planos *não mostram*, isto é, pelo que permanece in-

³Maya Deren passou longas temporadas no Haiti, onde se iniciou no candomblé local e de onde voltou consagrada como sacerdotisa de Erzuli, divindade equivalente, no Brasil, à nossa conhecida Oxum. Sobre essa experiência, em 1953 ela publicou *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (Kingston, NY: Documentext, 2005). Nos anos 1950, Deren assentou terreiro em Greenwich Village, em Nova York, para o escândalo de seus contemporâneos.

visível (fora do quadro ou além dele) e que, no entanto, pode ser imaginado pelos espectadores.

Selecionei para análise, entre os diversos trabalhos produzidos nas oficinas de *Labour in a Single Shot*, alguns vídeos que trazem questionamentos sobre a visibilidade da classe trabalhadora. Como os trabalhadores aparecem nessas obras? Ou, por outro lado, como *não* aparecem?

O painel

A verticalidade de que fala Deren pode ser detectada na página de abertura do site *Labour in a Single Shot*: a primeira visada que se tem é daquilo que chamarei, aqui, de painel.



Figura 1: O painel

O painel de abertura, de certo modo, evoca a arte mural e a pintura criada por artistas latino-americanos há cerca de um século. Rivera, Orozco, Siqueiros, Tarsila do Amaral e outros foram alguns dos artistas que se engajaram voluntariamente no empenho de representar a classe trabalhadora dentro de uma perspectiva política. Sua arte ecoava as primeiras revoluções do século XX, que inspirariam lutas em todo o planeta.

Um exemplo eloquente da verticalidade proposta por Deren pode ser encontrado em *Trabalhadores*, pintura de Tarsila.

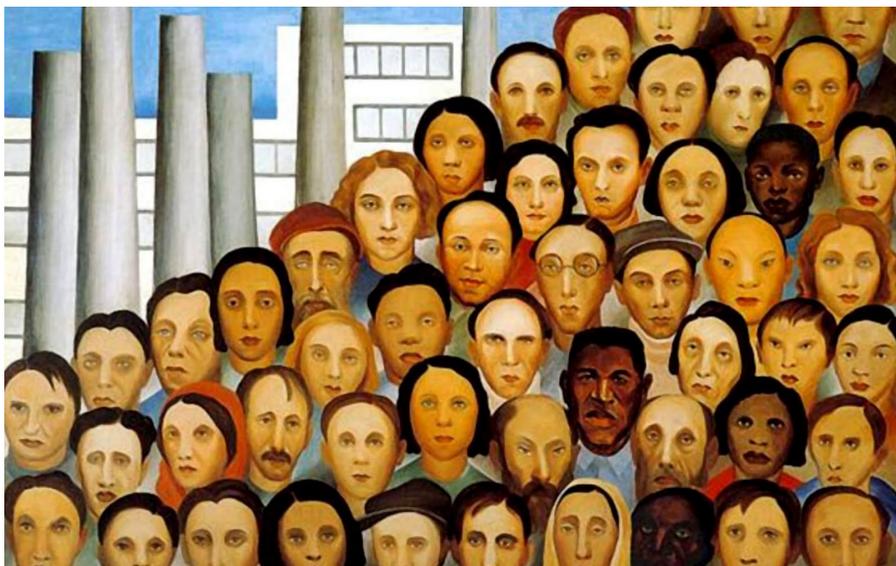


Figura 2: Tarsila do Amaral, *Trabalhadores*, 1931

Além de realizar um retrato coletivo dos trabalhadores (e de sua classe), Tarsila mostra também suas faces e atribui, assim, individualidade a pessoas que poderiam formar, de outro modo, nada mais que uma mera e anônima linha ascendente num gráfico. De um golpe, a obra condensa vidas, atividades e contexto social e político num único quadro.

O painel de *Labour in a Single Shot* lembra um painel multimídia que se vê em exposições de arte ou no comércio; as janelas que compõem o painel oferecem entradas múltiplas para culturas, etnicidades, línguas e atividades específicas. Nesse painel podem ser escolhidos os planos únicos de *Labour in a Single Shot*. O painel é mutável e embaralha, a cada acesso, as centenas de amostras disponíveis, que assim compõem conjuntos sempre diferentes e, desse modo, não privilegia nenhum dos trabalhos.

Listas agrupam os vídeos em quatro categorias principais: cidade, tipo de atividade, a cor que prevalece na cinematografia e, é claro, agrupados separadamente, os vídeos que mostram trabalhadores saindo do trabalho. Essas categorias ajudam o espectador a selecionar o que ver, pois são mais de 400 vídeos que compõem o painel. Além disso, as categorias incluem um grande espectro de pessoas e atividades: podem ser trabalhadores fabris em Hanói, mineiros em Łodz, um projetorista de cinema no México, pescadores no Rio de Janeiro, um cabeleireiro em Tel Aviv, metalúrgicos no Cairo, imitadores de Stalin nas ruas de Moscou, músicos no metrô de Hangzhou,

etc. Na perspectiva do projeto, o entendimento do que seja trabalho, portanto, é bem amplo. No site, Ehmann e Farocki explicam que o foco de pesquisa do projeto

é o “trabalho”: remunerado ou não, material ou imaterial, rico em tradição ou totalmente novo. Em certos países africanos uma família inteira vive de cultivar um pequena faixa de terra ao lado de uma rodovia. Em muitos países europeus os fazendeiros sobrevivem pois recebem para deixar o solo abandonado, num arranjo monitorado por satélites.

Daí a variedade de atividades retratadas pelos vídeos produzidos em cada oficina. No site, cada cidade que abrigou uma oficina é apresentada com um resumo estatístico, que ajuda o espectador a entender o contexto em que a atividade laboral está situada. E, para cada cidade, foi criado um logotipo, que traduz o espírito do projeto, assim como a especificidade de cada locação.

Para dar início à análise, começemos pelo filme, ele também um plano único, que deu origem ao projeto.

Lyon, 1985

Quando os irmãos Lumière posicionaram sua câmera para filmar o lendário *A saída da fábrica Lumière em Lyon*, essa obra começou uma carreira de exibição que está longe de terminar. Sua estreia, em 28 de dezembro de 1895, marcou o início da história do cinema propriamente dito, mas esse filmete, assim como muitos outros feitos pelos Lumière, já tinha sido mostrado em sessões fechadas para sua família, seus sócios e para os próprios trabalhadores de sua empresa. Desse modo, a cena que inaugurou a representação da classe trabalhadora nas telas também teve trabalhadores entre os primeiros espectadores. Levando isso em conta, apesar dos tantos debates sobre a política de representação nesse filme — incluindo o brilhante trabalho montado por Harun Farocki em 1995, *Arbeiter verlassen die Fabrik (Trabalhadores saem das fábricas)* —, podemos admitir que o advento do cinema coincidiu com a visibilidade da classe trabalhadora, tanto na tela quanto na plateia.

Visto como um experimento pioneiro ou como um *tour de force* da tecnologia francesa, o filme dos irmãos Lumière efetivamente registrou uma cena que, até então, apenas poderia ser visualizada nos romances de Zola, Dickens ou, é claro, testemunhada em pessoa. Mas durante aquela primeira sessão pública, naquela noite de sábado de inverno no Grand Café no Boulevard des Capucines, numa sala lotada por uma maioria de cavalheiros respeitáveis e bem vestidos, a verossimilhança daquilo

que os espectadores viram na tela deve ter parecido tão brutal quanto a imagem que viram em outro filmete, aquele do trem que aparentemente invadiu o recinto como se tivesse surgido de uma outra dimensão. Afinal de contas, a memória da Comuna de Paris (meros 24 anos antes) não era tão rarefeita e aqueles trabalhadores, assim como a locomotiva, também pareciam vir audaciosamente na direção da plateia.

Mas examinemos uma particularidade deste filmete: seu título em francês, *La sortie des usines Lumière à Lyon*, parece não mencionar os trabalhadores, mas antes a própria fábrica, um *locus* específico de sua instalação (o portão de saída), a cidade onde se localizava (o pujante centro industrial de Lyon), e o momento (a atividade da saída). Assim, de certo modo, os trabalhadores foram omitidos do título original. Os títulos em inglês mais frequentes mencionam os personagens-trabalhadores: *Workers Leaving the Factory*, ou ainda *Workers Leaving the Lumière Factory*. Mas, de modo sutil, o título em francês deixa claro que a escolha do ponto de vista estava em poder dos cineastas — não por acaso, os empregadores daqueles mesmos empregados que aparecem na tela. Nessa perspectiva, apesar do filme dos irmãos Lumière permanecer para sempre como um precioso registro da classe trabalhadora na França em 1895, guardará também para sempre sua indisputada autoria: um retrato do proletariado do ponto de vista de seus patrões. Vemos, aparentemente, o que *eles* viram, numa operação ideológica que, ao mesmo tempo, estabeleceu a vocação do cinema como um meio capaz de registrar uma representação que tomamos como sendo a própria realidade (assim como ocorrera com a fotografia alguns anos antes). Assim — e vale a pena insistir — o ponto de vista daqueles trabalhadores pode apenas ser imaginado, pois não foi documentado pelos Lumière.

Esse filme tem três versões sobreviventes, muito semelhantes entre si. As três versões mantêm quase o mesmo enquadramento, que mais ou menos divide a tela em duas, em duas saídas: à esquerda, uma pequena porta dá para a calçada; à direita, um grande portão se abre para uma passagem pavimentada e, como já mencionei, como o trem de La Ciotat, os trabalhadores vêm em direção à câmera, isto é, a nós, espectadores. Isso é mais evidente na versão que é a mais utilizada por historiadores do cinema, isto é, a única das três que não mostra uma carroça puxada a cavalo saindo pelo portão. Podemos concluir que a escolha do mesmo enquadramento, nas três versões, indica que os Lumière estavam convencidos de seu projeto estético.

Em minhas aulas de história do cinema, é frequente que meus alunos discriminem porta e portão, vendo mais trabalhadores de colarinho branco saindo pela porta menor. Mas isso não é exato, pois nas três versões o tipo de vestimenta parece ser igualmente variado para os trabalhadores saindo dos dois locais e, nesse sentido,

essa leitura parece dizer mais sobre os estudantes do que sobre o filme propriamente dito. Muitas das mulheres que emergem das duas saídas portam elaborados chapéus *fin-de-siècle*, e trabalhadores saem com bicicletas de ambas as portas. Além disso, o espaço atrás da porta menor não é interno: os trabalhadores saem não de um escritório, mas de um pátio iluminado pelo sol, diretamente para a calçada.

Entretanto, mesmo que se leve em conta o ponto de vista autoral, seria injusto diminuir o papel dos trabalhadores nesses filmetes, com base no fato (ou na objeção) de que eles não são autores de seu próprio retrato. Nesses três breves planos, há uma riqueza imensa de informações sobre os trabalhadores: seu gênero (muitas mulheres trabalhavam ali, pelo menos uma delas carregando um bebê), idade (crianças também trabalhavam), seus meios de transporte (a maioria caminha, alguns levam bicicletas) e, entre outros elementos, também vemos um cão saindo da fábrica, nas três versões.



Figura 3: Os trabalhadores, a bicicleta, o cão e a tela dividida

Vemos, também, gestos festivos: um homem parece brincar com o cão, dois trabalhadores se tocam de modo afeiçoado e brincalhão, e uma das mulheres puxa o vestido de outra, por *blague*. Muitos sorriem, enquanto alguns olham para a câmera e, assim, parecem reconhecer a presença de seus patrões/cineastas. Isso não surpreende, pois, como sabemos, os Lumière já tinham experimentado a câmera por algum tempo, muitas vezes com os trabalhadores no enquadramento. Nesse sentido, também podemos imaginar que muitos desses trabalhadores sabiam o que estava acontecendo, isto é, que estavam sendo filmados.

Mas acima de tudo podemos ver, nos rostos dos trabalhadores, a sensação libertadora do final do expediente. Nessa perspectiva, esses filmes parecem apontar para elementos fora do quadro, que permanecem invisíveis e, ainda assim, podem ser suficientemente eloquentes. Efetivamente, eles fornecem dados sobre como esses trabalhadores viviam e interagem, mas além de acolher essas informações podemos tatear uma dimensão invisível, que ultrapassa os limites do quadro. Essa dimensão permanece atrás dos portões que se fecham no final do filme (alguém fica lá dentro?) e pode ser imaginada nos espaços aos quais os trabalhadores se dirigem (para a esquerda e para a direita). No momento da saída, essas pessoas — que vão para suas casas, sedes de sindicato ou bares de preferência — parecem felizes por terem deixado sua (talvez repulsiva) oficina, pois há uma atmosfera geral de alívio, depois de uma jornada de doze (ou talvez quatorze ou mais) horas de trabalho numa fábrica repleta de elementos químicos (podemos apenas imaginar seus cheiros nocivos) e, quem sabe, quase nenhum procedimento de segurança. Ou isso é apenas minha imaginação? É algo que se pode perceber no filme ou é simplesmente o produto de um diálogo do filme com meu próprio repertório de, digamos, livros de Zola, Marx, ou filmes de Eisenstein, Lang, Chaplin ou Nelson Pereira dos Santos?

Seguindo esse caminho, é disto que quero tratar: o que, na tela, é visível? E o que permanece invisível — mas que, de algum modo, pode ser visto como sugerido pela própria imagem?

Outra tela dividida

Um dos vídeos de *Labor in a Single Shot* também traz o enquadramento em duas metades, como os filmetes dos Lumière. É *The Docking Ferry*, por Adam Sekuler (Boston, 2013). Logo percebemos que cada metade corresponde a cada uma das portas que dão para o convés de uma balsa que se aproxima do cais. Ambas as portas estão separadas por uma área larga, que se estende como uma faixa negra no meio

do quadro. Cada metade dá sua visão da água, do cais e da cidade ao fundo. Cada uma dessas portas pode ser vista como telas separadas, que nos dão duas paisagens diferentes.

Dois membros da tripulação da balsa, jovens e brancos, podem ser distinguidos pelos uniformes: calças ou bermudas cáqui e a mesma camisa polo escura. Eles abrem a porta do lado direito e saem em direção à proa, relaxados.



Figura 4

Lá fora, na proa, eles abrem um portãozinho para os passageiros saltarem para a terra. Os tripulantes param, caminham um pouco e conversam, cada um deles visto por uma janela diferente. Quando a balsa finalmente atraca, um deles escancara as duas metades da porta. Uma mulher pode ser ouvida falando, talvez ao telefone, “Tenho de levar a sério este ano...”. Pelo lado direito, uma placa no cais é lentamente revelada pela manobra da embarcação: “Ferry Center”. Podemos ouvir a mesma mulher, gargalhando agora. As pessoas saem da balsa; pela direita, um homem que leva uma mochila pega uma bicicleta, que esperava por ele no convés. Os tripulantes tomam os bilhetes dos passageiros que vão saindo. O plano único se estende, assim, numa curta sequência de atos que podem ser vistos como representados numa micro-narrativa, sugerindo uma horizontalidade, nos termos de Deren.

Apesar da tela dividida lembrar o filme dos Lumière, o cenário não poderia ser mais diferente. A câmera está posicionada atrás das portas, portanto nosso ponto de vista coincide com aquele dos passageiros, que veem o porto que se aproxima. Além disso, em *The Docking Ferry* ambos os espaços — interior e exterior — parecem

criar um *continuum*, em que classe trabalhadora e proprietários dos meios de produção podem estar misturados, o que aparentemente torna invisíveis as diferenças de classe.

Os únicos membros confirmados da classe trabalhadora são os tripulantes uniformizados, apesar de suas roupas serem tão discretas e informais como as dos passageiros. Eles parecem à vontade em seus deveres rotineiros. Pode-se até mesmo vislumbrar um sorriso em seus rostos: estariam eles posando para a câmera? Mas a horizontalidade narrativa pode ser, então, bruscamente interrompida e dar lugar a perguntas possíveis. Seu trabalho é seguro? Teriam eles plano de saúde? Seus empregos são temporários, sazonais ou seriam uma escolha de carreira? Teriam eles tempo de estudar para progredir e melhorar seu estilo de vida?

De certa forma, a se julgar pelas aparências, tripulantes e passageiros poderiam ser confundidos. Aqui, distinções de classe podem trazer outros marcadores além da mera aparência física: o sotaque, o vocabulário ou, quem sabe, o modelo de telefone celular que cada um carrega. A diferença de classe provavelmente ficará mais clara no momento em que os passageiros alcançarem seus destinos. Os tripulantes, no entanto, permanecerão na balsa.

Um rosto

Marcadores de classe e, neste caso, de etnicidade se mostram muito mais óbvios em *Simon*, realizado por Hadas Tapouchi (Tel Aviv, 2012). Quase tudo que vemos é a face atenta de um homem negro, enquadrado em *contra-plongé*. Seu rosto praticamente preenche o espaço do quadro mas podemos ver, atrás dele, o teto de um edifício e ouvir, ao fundo, o som persistente de um tipo de máquina. Sua face domina a tela mas, aos poucos, vamos divisando o ambiente. Ele parece estar sobre algum tipo de veículo, pois o cenário vai se revelando em movimento. As placas, em inconfundível hebraico, são informação supérflua, pois já sabíamos que o vídeo foi gravado no contexto da oficina de Tel Aviv. O que parece diferente é a presença de um homem negro no cenário israelense. Além disso, o rosto desse sujeito não lembra o de um *falasha*, ou seja, o de uma pessoa de origem etíope de religião judaica, e ele não usa solidéu em sua cabeça. Etnicamente, ele poderia passar por africano, latino ou afro-americano.



Figura 5

Aos poucos nos damos conta de que ele está, efetivamente, dirigindo um veículo num *shopping center* ou aeroporto — como sugerem as placas — e quem estiver carregando a câmera está bem próximo dele, a fim de enquadrá-lo daquela forma. Ele às vezes dá uma olhadela para a câmera (ou seria para a pessoa que leva a câmera, que permanece invisível?), como se quisesse ter certeza de que está tudo seguro. Finalmente percebemos que ele deu uma carona à/ao cineasta, que se posicionara sob sua face no pequeno veículo (podemos apenas imaginar as dificuldade da gravação). O homem sorri discretamente, enquanto a/o cineasta sai do veículo.

Nesse momento, através de sua voz, a cineasta (que percebemos ser do sexo feminino) pergunta, em inglês: “Qual é seu nome?” Ele diz, “Simon”. Ela pergunta, “De onde o senhor é?”, ao que ele responde, “De Gana”. Daí em diante a câmera, separada do veículo, nos revela que se trata de um varredor mecânico. Simon retoma seu trabalho e sai varrendo, enquanto um transeunte indiferente (israelense?) passa por ele. Simon segue pelo corredor.

Apesar de o vídeo ser construído como um curtíssimo *road movie* (do qual não conhecemos nem o ponto de partida nem o de chegada), a ação é encapsulada, na formulação de Deren, como uma “investigação vertical’ de uma situação, que sonda as ramificações do momento” (SITNEY, p. 174). No entanto, quando Simon diz “Gana”, o vídeo abre possibilidades de referências, que vão muito além da tela, enquanto o personagem esclarece sua identidade. Sabemos que Gana fica bem longe de Tel Aviv, étnica, cultural e politicamente. Percebemos que se trata de um estrangeiro, que certamente chegou desconhecendo a língua e as tradições do local,

e talvez até mesmo a aguda problemática de Israel, que envolve um estado de alerta permanente que permeia todos os níveis das relações sociais. Seu papel como parte dos estratos inferiores da força de trabalho, naquele contexto, permanecerá obscuro e pode apenas ser conjecturado, não importa quanto tentemos imaginá-lo.

Este vídeo aparentemente simples está, assim, repleto de informações visíveis e invisíveis. Deixando de lado o que supomos sobre sua etnicidade, Simon se torna, ao fim e ao cabo, uma alegoria inevitável da mão de obra barata importada por Israel para preencher as posições de baixo salário desprezadas pelos israelenses. Além disso, este vídeo não expõe a possível precariedade de sua posição. Ele recebe um bom salário? Seu contrato de trabalho é seguro? Ele compete com trabalhadores dos países vizinhos?

No caso de Israel, a presença de Simon na cena evoca a problemática de um país que necessita uma força de trabalho estrangeira, mas que atualmente não considera a possibilidade de conceder cidadania a trabalhadores não-judeus, pois isso implicaria em redefinir o caráter judaico da nação. Desnecessário dizer, os palestinos geralmente não recebem permissão para trabalhar em Israel, o que leva o país a importar a maioria de seus trabalhadores em países distantes da Ásia e da África. É um sistema que, como sabemos, foi adotado por muitos países árabes ricos em petróleo, com diferentes resultados. Será Simon melhor tratado que um trabalhador escravizado na construção de um campus universitário ou de um estádio de futebol nos Emirados Árabes?

Contudo, a força do vídeo de Tapouchi está na própria visibilidade de Simon, que por outro lado poderia passar despercebido. E mais: é sua face que vemos na maior parte do tempo; é seu olhar que preenche a tela e alcança o espectador.

Outro rosto

Do mesmo modo que *Simon*, diversos vídeos de *Labor in a Single Shot* registram fragmentos de corpos em atividade, como mãos, pernas ou faces. Muitos enquadram o estrato corporal inferior dos trabalhadores, e alguns não mostram seus rostos.

Outro rosto eloquente pode ser visto em *Dry Cleaner*, por Florencia Percia (Buenos Aires, 2013). Este talvez seja um dos trabalhos mais minimalistas — e verticais — incluídos na série. Similar a *Simon*, o que vemos na tela é um rosto que ocupa o quadro e domina a narrativa. Mas é um rosto muito diferente, um rosto quase estático de um homem branco desalinhado, de meia idade, que às vezes mira sério

em direção à câmera mas que continua trabalhando, sem parar. Seu olhar não abre espaço para o humor: é como se a seriedade de seu rosto contaminasse nosso próprio olhar.



Figura 6

Praticamente não vemos suas mãos, que fazem movimentos repetitivos e regulares e, no fundo, desfocados, vemos roupas dependuradas em cabides. É o som direto, entretanto, que nos dá uma pista sobre o que ele faz: os ruídos repetitivos e sibilantes de vapor sugerem um instrumento de passar roupa — e sugerem, também, uma atividade tediosa e mecânica. É o olhar triste e talvez desafiante do trabalhador que ocupa a tela, abrindo possibilidades de diálogo que a atividade de seus braços e mãos não deixaria entabular.

Que podemos aprender com ele? Já sabíamos, pelo título, que veríamos uma cena numa lavanderia. Mas o título encerra uma operação metonímica imbuída de noções de identidade, em que a atividade laboral do homem que vemos confunde a lavanderia, o local de trabalho, com sua função: nesse sentido, ele é o *dry cleaner*, o profissional encarregado da lavagem a seco. Não sabemos, no entanto, se ele é empregado ou patrão — esta é uma informação que permanecerá invisível para nós. Sabemos, por outro lado, que sua atividade não lhe traz nenhuma alegria. Além disso, também sabemos que ele vive e trabalha num país atingido, nos últimos anos, por uma recessão econômica.

Entretanto, seu olhar revela uma articulação complexa: pode ser visto como um apelo por compaixão e, ao mesmo tempo, como um enfrentamento. E nessa

perspectiva de diálogo possível, um diálogo cheio de questões irrespondidas, o espectador poderá desdobrar mais de uma biografia imaginada do tintureiro.

Muitos rostos

Frida Kallejera 1, realizado em 2014 por Bani Khoshnoudi, cineasta iraniana baseada no México, parece fazer o oposto de *Dry Cleaner*. Ao invés de uma face, ou face nenhuma, este vídeo produz uma multiplicidade de faces, construindo um palimpsesto de biografias, gêneros e sexualidades, cujas origens se enraízam na obra de Frida Kahlo. Seus autorretratos são bastante conhecidos por todos, e tenho certeza de que a simples menção de seu nome já preenche nossa memória com esse imaginário.

Entretanto, não é um rosto que vemos no primeiro quadro deste vídeo. Como se fosse um prólogo, a câmera desfia uma narrativa horizontal, enquanto passeia por objetos coloridos espalhados numa calçada: uma caixa repleta de moedas, frutas artificiais, um cacto pintado, uma página com cartas de tarô e a frase rabiscada: “Viva la Vida”. A câmera se move para a direita e revela um pequeno cartaz:

Não quero um final feliz, quero uma vida cheia de momentos felizes. Porque o fim... o fim é muito triste. Viva a vida. [assinado] Frida Kallejera.

Em *off*, ouvimos uma canção mexicana que sai de um aparelho de som portátil. Vozes femininas cantam um monólogo masculino, numa *performance* que subverte os gêneros:

Não olhe para outro lado
Você sabe que sou um homem ciumento
Eu cuido daquilo que os céus me deram.

A canção é *Ojitos de engañar a veinte*, de Salvador Velazquez, sucesso nas vozes do duo Las Palomas.

Finalmente, a câmera se move para o alto e mostra um cavalete com um retrato de Frida Kahlo, e vemos uma mão, armada de pincel e paleta, que aparentemente dá os retoques finais na pintura. A câmera se volta para a esquerda e nos damos conta de que Frida está sendo pintada por uma outra, uma Frida *queer*, uma *drag queen* carregada de maquiagem que usa o mesmo pincel para retocar seu próprio rosto. Logo percebemos que o pincel é falso, e que a paleta não tem tinta de verdade. O retoque, tanto na pintura quanto na maquiagem, é puro teatro, pura cena, o tempo

todo. Entre as poucas coisas em que se pode crer estão os cílios da artista, tão longos e curvos que, cada vez que ela pisca, chegam a tocar-lhe as lendárias sobrancelhas.



Figura 7

De seu próprio modo, Frida Kallejera (ou Frida Rueira) enfatiza o fato de que estas Fridas, ela mesma, sua *performance* na calçada, são todas representações, como o vídeo é uma representação *mise en abyme* (para usar um termo criado por André Gide, outro artista *queer*). Através desse dispositivo, Fridas simultâneas parecem ser parte de uma sequência enraizada na vida da pintora de Coyoacán e que é, agora, lançada no infinito pelas pinceladas falsas desta artista de rua. Frida Kahlo, nesse sentido, é usada mais uma vez como imagem consagrada (uma operação que a própria produção de auto-retratos de Kahlo já sugeria), desta vez sendo apropriada por uma *drag queen*, como esta Kallejera das ruas da Cidade do México.

A Kallejera posa, ensaia um sorriso, chega a dar uma risadinha e faz beijo; ela conversa numa voz grave e profunda com transeuntes que não vemos; ela alterna “pinceladas” na pintura e em sua face; ela para, mira no vazio e, nos últimos dez segundos do vídeo, que coincidem com o final da canção que ouvíamos o tempo todo, Kallejera é tomada por uma profunda tristeza. Em seu trabalho, a cineasta parece estender o plano num modo horizontal de narração (nos termos de Maya Deren), em que espaço, arte e *performance* são mostrados em pequenos fragmentos, enquadrados de forma contínua pela câmera que passeia pela cena. (Não surpreende que ela tenha sentido a necessidade de mostrar mais, e daí produzir outro plano único, *Frida*

Kallejera II, também incluído no site — e que não comento aqui).

Vale a pena lembrar que, no México, a imagem de Frida Kahlo foi apropriada como ícone *queer*, sendo imitada por *drag queens* nos clubes *gays* da Zona Rosa, o bairro boêmio da Cidade do México. Isso pode soar paradoxal para espectadores não familiarizados com a cena subcultural *gay* do México pois, afinal de contas, a figura trágica (e tão sofrida) de Frida Kahlo não pareceria uma fonte “natural” de inspiração para um *show* de *drags*, geralmente associadas à comédia e ao divertimento — como a figura de Carmen Miranda o é, em todo o mundo. Mas a explicação se encontra num mundo invisível, fora do quadro, e nos diz muito sobre o *ethos* — e sobre o *pathos* — do humor mexicano e dos modos como os mexicanos lidam com a morte e o sofrimento. Some-se a isso o fato de que Frida Kahlo teve uma intensa vida sexual que incluiu mulheres (como revela a instigante biografia filmada de Paul Leduc, realizada em 1983, *Frida, natureza viva*). Nesse sentido, a *persona queer* de Frida Kahlo evocada nesta calçada mexicana é vestida de reverência solene e compaixão por sua trajetória.

Aqui estamos

Outro vídeo em que os trabalhadores produzem uma representação de si mesmos é o de Patrick Sonni Cavalier, *Garbage Choir* (Rio, 2012). Ali os trabalhadores não são vistos trabalhando, mas descrevendo seu trabalho através da música, numa *performance* auto-reflexiva imbuída de dignidade: eles são os garis do Rio de Janeiro, aqueles cuja presença talvez seja a mais invisível da paisagem urbana — e isso apesar de seus berrantes uniformes cor de laranja.

Entre os trabalhadores da cidade, ele são aqueles que provavelmente recebem os salários mais baixos. Assim, o trabalho de um ou uma gari é uma posição inferiorizada e desvalorizada. Mas lá estão eles, com uniformes coloridos, inconfundivelmente identificados como aqueles coletores de lixo que os motoristas devem notar para não atropelar, no tráfico nervoso da cidade.

Entretanto, apesar de sua evidente identidade profissional na tela, eles estão aqui para cantar, não para varrer. Eles compõem o coro dos garis e sua *performance*, que ocorre num dos parques públicos da cidade, é para que se apresentem com orgulho e reiterem a importância de seu trabalho para o meio ambiente e a saúde pública — tudo ao som do samba. A câmera os mostra de um ângulo baixo, quase ao rés do chão, colocando em primeiro plano o mosaico típico em pedra portuguesa das calçadas do Rio, o mesmo que varrem todos os dias.



Figura 8

A câmera na mão fica parada quase todo o tempo, até se mover ligeiramente para a esquerda, para deixar uma criança entrar no quadro. Ela dança espontaneamente ao ritmo da percussão e logo em seguida sai da cena. A entrada dessa criança, que acrescenta informalidade à *performance*, exemplifica o que Maya Deren chama de *acidente controlado*:

Explico “acidente controlado” como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena (DEREN, 2012, p. 141).

Não estamos num auditório ou teatro; o palco, aqui, é a própria rua, o espaço público privilegiado para o samba, aberto a todos que queiram participar. Nesse sentido cantores, criança, samba e mosaico do chão (que ocupa um terço do quadro) produzem uma articulação poética, na qual elementos diferentes compõem um constructo vertical e completo.

Mas qual é o samba cantado pelos garis? É o hoje clássico *A voz do morro*, de Zé Ketí, que atingiu o topo das paradas em 1955 e que ainda é muito cantado. Entretanto, poucos lembrarão que essa canção foi especialmente composta para a trilha de *Rio, 40 graus*, o filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos que inaugurou o Cinema Novo, com muita controvérsia. Quando foi lançado, o filme foi celebrado por muitos críticos que viram nele a presença do neo-realismo e do engajamento social, tão necessário num tempo em que o cinema brasileiro não costumava colocar

seu foco sobre lutas de classe; ao mesmo tempo, o filme sofreu censura, exatamente por essas razões. *Rio 40 graus* também traz trabalhadores como protagonistas: um grupo de meninos negros que ajudam suas famílias vendendo amendoim nas ruas. E, assim como os garis, esses meninos são quase sempre invisíveis na paisagem urbana, a não ser quando vistos como uma ameaça à lei e à ordem da elite. Isso acontece numa das cenas mais tocantes do filme, em que um dos meninos é chutado para fora das areias de Copacabana por banhistas brancos. Foi essa uma das cenas que, nos anos 1950, incomodou muitos brasileiros que gostavam de acreditar que o país era uma “democracia racial”.

O tema de Zé Keti, efetivamente, sublinha a mudança proposta pelo filme de Nelson no contexto do cinema brasileiro. Os versos são em primeira pessoa e reivindicam dignidade:

Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei do terreiro!

Assim, a canção dá voz à favela, àquelas crianças pobres que protagonizam uma história de luta e sobrevivência. E é comovente que, quase sessenta anos mais tarde, o samba tenha sido reapropriado por um coral de lixeiros para mostrar seu orgulho profissional. Eles talvez nunca tenham visto o filme, pois *Rio 40 graus* é raramente exibido, a não ser em aulas de história do cinema ou em sessões especiais, tendo por espectadores estudantes ou intelectuais. Mas as estrelas, aqui, são os garis, que afirmam sua profissão e, ao mesmo tempo, sua etnicidade. Na maioria negros, eles adicionam seus próprios versos à letra do samba e cantam

Eu sou limpeza
 Sou o amigo em quem se pode confiar
 Por onde passo deixo o traço da saúde

O samba de Zé Keti, desse modo, se transforma para se endereçar a todos os que veem pessoas pobres e negras como ameaça à segurança (como o menino expulso da praia, no filme). E os garis encerram a *performance* tocando os corações — como se estivessem cantando um hino — a fim de finalmente se identificar, com orgulho:

Sou o gari da Comlurb!

Ao invés de mostrar os garis coletando lixo ou varrendo as ruas, o vídeo faz eco a Nelson e Zé Ketí, dando voz aos próprios trabalhadores. Nos termos de Antonio Gramsci, os autores do samba, do filme e do vídeo podem ser vistos como intelectuais orgânicos, que o filósofo define como aqueles que alinham seus trabalhos e seus esforços com os interesses da classe trabalhadora. E, ao alterar a letra do samba, os garis se tornam intelectuais parceiros dos autores originais.

O trabalho invisível

Essa figura gramsciana também é vista no trabalho de Aleksandra Hirszfeld, *Philosopher* (ŁODZ, 2013). Esse talvez seja um dos vídeos mais enigmáticos da coleção. Seu título já implica na invisibilidade da atividade do trabalhador retratado — pois como se faz visível uma atividade mental, solitária e compenetrada? Mesmo assim, este vídeo está carregado de visibilidades.



Figura 9

A cena estática mostra um jovem branco, de óculos, que lê sentado confortavelmente numa poltrona. Já que a ação toda parece estar contida em sua mente e ele praticamente não se move, os espectadores podem deixar seu olhar passear livremente pelo ambiente que se vê na tela. O filósofo está provavelmente em casa, pois usa camiseta e chinelos de dedo. Atrás dele vemos uma parede coberta de estantes de livros e, a seu lado, um conspícuo globo serve de abajur. Esse globo, que irradia uma luz amarela, está posicionado para mostrar a América do Sul cortada por uma forte linha escura, marcando 24°W de Greenwich, longitude também conhecida como

Meridiano de Tordesilhas, o mesmo que foi, em 1492, determinado por Portugal e Espanha como limite de sua partilha do Novo Mundo. Nesse sentido, o globo sugere uma virada histórica, aquela da expansão mercantilista da Europa e sua consequente reorganização geopolítica do mundo.

O filósofo continua lendo, ocasionalmente tocando sua fronte (evocando o gesto típico d’*O Pensador* de Auguste Rodin), franzindo o cenho e escrevinhando no livro — mais uma indicação, aqui, de que não estamos vendo um livro de biblioteca e de que o livro deve ser sua propriedade privada.

Depois de um minuto e trinta segundos de leitura, a atenção do jovem é perturbada por um som bizarro e rítmico, talvez de *rap* ou *hip-hop*, que logo reconhecemos como o toque de um telefone celular. Talvez incomodado pela chamada ele interrompe a leitura, descansa o livro no braço da poltrona, levanta-se e sai pelo lado esquerdo da tela. Agora podemos ver a capa do livro: é *Das Kapital*, por Karl Marx.

O vídeo de Hirszfeld consegue, desse modo, enunciar que a atividade do filósofo pode ser invisível, mas seu livro nos deixa entrever que seu pensamento está diretamente conectado com o mundo material descrito e analisado pela filosofia marxista. Não vem ao caso se ele compactua ou não com as ideias preconizadas por Marx, assim como é irrelevante se ele representa ou não a continuidade de um campo de estudos que um dia foi privilegiado em seu país, que esteve alinhado com um bloco político que se identificava com um projeto inspirado pelo pensamento de Marx.

Através do humor sutil e do espírito jocoso da cineasta, *Philosopher* visibiliza, de modo vertical, o trabalho mental.

O trabalhador invisível

Se o bem-humorado *Philosopher* toca na história da classe trabalhadora e no status do intelectual como trabalhador, o vídeo de Ana Rebordão, *Untitled* (Lisboa, 2012), sugere uma perturbadora eliminação dos trabalhadores. Como Florencia Percia em *Dry Cleaner*, Rebordão também escolheu uma lavanderia para locação. No entanto, o resultado parece o reverso de *Dry Cleaner*, pois não mostra nenhum rosto, nem mãos ou qualquer sugestão de labor mental ou manual. Efetivamente, este vídeo é também o oposto d’*A saída da fábrica Lumière em Lyon*, pois aqui os trabalhadores estão completamente invisíveis.

Uma câmera estática, num radical *contra-plongé* – direcionada verticalmen-

te para o alto – enquadra o que parece ser um objeto não-identificado. A composição visual evoca, num certo sentido, a verticalidade visual explorada por Maya Deren em um de seus últimos trabalhos, o filme *The Very Eye of Night* (1958), em que seres difusos parecem desafiar a gravidade ao caminhar, dançar ou voar em um cosmos indefinido e pontilhado de pontos de luz.

Entretanto, após essa primeira visão desconcertante, aos poucos o vídeo de *Rebordão* nos deixa ver um aparelho circular, mecânico, com roupas em cabides, protegidas por sacos plásticos, como se já tivessem sido lavadas. É ali que a câmera está colocada, sob os cabides, produzindo um plano radicalmente vertical. Quando a trilha musical se inicia, o cabideiro mecânico começa a se moverem círculos e as roupas, a balançarem numa bizarra coreografia.



Figura 10

Se em *Dry Cleaner* a trilha sonora diegética nos dava uma indicação da atividade manual do homem que nos fitava, aqui é uma canção extra-diegética que dota as imagens visuais de sentido. Ouvimos a voz, em *off*, da célebre Amália Rodrigues a cantar um fado, o gênero musical tradicional de Portugal. Os fados costumam ser trágicas canções de amor, de acordo com o espírito do termo que deu nome ao gênero: fado ou destino. Contudo, não é comum que se *dance* o fado, como essas roupas penduradas em cabides parecem fazer. Para a apresentação do fado supõe-se uma audiência atenta e grave.

Amália Rodrigues (1920-1999) foi apelidada de Rainha do Fado e foi apontada como a artista portuguesa mais importante por muitos anos, tendo sido defen-

dida tanto por apoiadores do regime fascista que controlou Portugal de 1926 a 1974, que a enviou em excursões oficiais por todo o mundo, como por revolucionários que derrubaram a ditadura em 1974, que argumentavam que a cantora ajudou muitos comunistas durante os anos difíceis.

Amália canta aqui um de seus sucessos, *Povo que lavas no rio*, numa gravação de 1973, em que é acompanhada pelo saxofonista estadunidense Don Byas. *Povo que lavas no rio*, composto por Pedro Homem de Mello e Joaquim Campos, é um dos raros fados de seu repertório que não trata de uma história de amor e que lida com as dificuldades da classe trabalhadora. A letra diz

Povo que lavas no rio
 E que talhas com teu machado as tábuas de meu
 caixão...
 Pode haver quem te defenda
 Quem compre o teu chão sagrado
 Mas a tua vida, não

A voz poética marca seu posicionamento social ao referir-se ao povo como Outro, mas um evidente sentimento de compaixão — ou pena, quem sabe — permeia a letra, que afinal enfatiza o papel do/da artista como defensor do povo. A letra menciona claramente a atividade de lavagem de roupas e, desse modo, estabelece uma (ainda que remota) conexão com a lavanderia, alegorizada no quadro pela imagem dos cabides mecânicos. A discrepância temporal fica ainda mais aguda com os versos, que descrevem os trabalhadores portugueses como gente que lava suas roupas nos rios, uma imagem que contrasta com a lavanderia “tecnologicamente avançada”. O povo com o qual o poeta nostalgicamente dialoga é ligado a origens rurais, em que rio, machado e chão são enunciados como elementos proeminentes. Uma origem rural que pertence, talvez, a um passado que não pode mais ser revivido — algo que faz pensar sobre quem estaria no caixão descrito nos versos.

Por outro lado, mais uma sugestão está (in)visivelmente contida na imagem das roupas dançantes, pois Portugal apresenta um dos maiores índices de desemprego na Europa atual. A ausência de seres humanos na trilha visual produz, assim, uma atmosfera inóspita e vazia, sugerindo uma classe trabalhadora descartável num mundo habitado por máquinas, que parecem dançar felizes ao som de melancólicas canções que falam da morte.

Mesmo assim, à primeira vista, o vídeo de Ana Rebordão parece engraçado ao mostrar roupas dançantes. E é comum que plateias não-lusófonas reajam com

bom humor durante sua exibição— como testemunhei no Goethe Institut em Boston, em novembro de 2014, durante a conferência que reuniu pesquisadores para debater o projeto *Labour in a Single Shot*. Mas para aqueles que entendem a letra do fado, o vídeo pode evocar um filme de terror com toques de ficção futurista. O resultado é o retrato de um mundo sinistro, em que os trabalhadores se tornaram totalmente invisíveis. Pode-se argumentar que as máquinas foram inventadas para aliviar o esforço humano; entretanto, como todos sabemos, não é esse o caso na Europa de hoje, assim como em grande parte do mundo. A máquina, neste caso, não é mais aquela descrita por V. E. Meyerhold: “O corpo é uma máquina, o trabalhador é um maquinista”. (RAUNIG, 2010, p. 35) No vídeo de Ana Rebordão, as máquinas literalmente ocuparam o lugar dos trabalhadores — e até dançam, como se celebrassem esse evento.

O fado fornece ao vídeo sua qualidade poética e vertical, ressignificando o que parecia, a princípio, apenas uma brincadeira com roupas penduradas num varal mecânico. Por um lado, o fado é entoado por uma voz que remete ao passado, distante e, talvez, prescindível. Por outro, o fado deixa claro que é tarde demais, pois os corpos desapareceram e as máquinas, ao que parece, agora são automáticas e têm vida própria.

Assim como os outros vídeos selecionados nesta (arbitrária) série, o trabalho de Rebordão dá conta, de forma poética e direta, da dimensão política que permeia a representação da classe trabalhadora, seja ela visível ou invisível. Além disso, de maneira perturbadora, *Untitled* parece assinalar o fim de uma trajetória que tem início com *A saída da fábrica Lumière em Lyon*, uma trajetória que vai da visibilidade à invisibilidade. E pode abrir uma série de novas questões, que começam com a óbvia “Para onde vamos?”.

Referências bibliográficas

BACHELARD, G. *L’Air et les songes: essai sur l’imagination du mouvement*. Paris: Le Livre de Poche, 1992.

DEREN, M. “Cinema: o uso criativo da realidade”. In: *Devires — cinema e humanidades*, UFMG, v. 9 n. 1 (2012).

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio: Editora Civilização Brasileira, 1982.

KELLER, S. *Maya Deren: incomplete control*. New York: Columbia University Press, 2015.



LABOUR in a single shot. < <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/films/> >

SITNEY, P. A. *Film Culture Reader*. New York: Praeger Publishers, 1970.

RAUNIG, G. *A Thousand Machines*. Los Angeles: Semiotext(e), 2010.

submetido em: 08 out. 2015 | aprovado em: 22 dez. 2015.



**O olho da imagem:
reflexões metaestéticas
no cinema de
Abbas Kiarostami**

*The eye of the image:
meta-aesthetic reflections
in Abbas Kiarostami's
cinema*



Luiz Carlos Oliveira Junior¹

¹Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. E-mail: luizcarlosoliveira@gmail.com

O que é uma imagem?

De *Close-up* (1990) a *Like Someone in Love* (*Um alguém apaixonado*, 2012), passando por *Five* (2004) e *Shirin* (2009), Abbas Kiarostami sempre gostou de fazer do plano cinematográfico um campo de especulação meta-artística, isto é, um dispositivo teórico em que a representação se dobra sobre si mesma e se põe a refletir sobre os meios e as formas que a tornam possível, constituindo um equivalente imagético daquilo que uma teoria artística convencional expressaria através de conceitos escritos. Em outras palavras, trata-se de reconhecer no cinema de Kiarostami uma atividade teórica desenvolvida na forma de signos plásticos e figurativos, verificável em uma série de planos em que o pensamento gerador da imagem se faz imanente à própria imagem.

Os filmes de Kiarostami quase sempre trazem, implícita ou explicitamente, uma reflexão sobre o cinema, o estatuto da ficção, o lugar do espectador, as dicotomias realidade-imagem e original-cópia (inerentes às artes de reprodução), o papel da Ideia e da mimese numa arte fundada no encontro presencial com o mundo fenomênico. O cineasta iraniano embaralha duas concepções tradicionalmente tidas como opostas e irreconciliáveis: de um lado, a escuta parcimoniosa do mundo, a premissa rosselliniana do cinema como revelação do sentido ontológico da realidade; do outro, o desejo de controle e a representação do mundo atrelada a um postulado conceitual, a premissa hitchcockiana do cinema como arte que coloca o registro automático das aparências a serviço de uma ideia. Se, para Rossellini, rodar um plano é evidenciar os aspectos que já estão nas coisas, para Hitchcock, diferentemente, um plano é uma construção mental que dobra a matéria da realidade a uma ideia ou figura matricial que, segundo o platonismo de Hitchcock, é o que deve dar forma às coisas. Um plano hitchcockiano, por conseguinte, terá uma precisão e um rigor detalhista que contrastam com o plano rosselliniano, marcado muito mais pela simplicidade quase rústica das imagens, pela ausência de efeitos de expressionismo ou de modelação sofisticada da luz, pela atitude asceta e o compromisso quase sagrado de reduzir o cinema ao essencial, condição única para as aparições epifânicas que marcam filmes como *Stromboli* (1950) e *Europa 51* (1952).

Kiarostami, por sua vez, reuniu as duas atitudes, ou seja, conciliou as epifanias rossellinianas com o conceitualismo de Hitchcock (sua ideia de que o cinema não está no mundo, mas no olho, no pensamento – o cinema, para ele, é *cosa mentale*).

O melhor exemplo de como uma sequência pode assumir, no cinema de

Kiarostami, a tarefa de materializar sonora e visualmente uma reflexão de natureza metaestética está em *Zendegi va digar hich* (*Vida e nada mais*, 1992), na cena em que o protagonista, numa pausa na viagem de carro que faz ao lado do filho, descansa num vilarejo atingido pelo terremoto que assolou aquela região. Sentado na frente de uma casa, ele olha ao redor, observa pequenos fatos cotidianos, até que sua visão se concentra num detalhe: um fragmento de paisagem enquadrado por uma porta situada numa parede em ruínas. Tal qual a personagem de Proust intrigada com um pequeno pedaço de muro amarelo num quadro de Vermeer, o protagonista de *Vida e nada mais*, que é um cineasta, passa de um olhar distraído e flutuante para uma investigação óptica vertiginosa. É como se, no interior de uma mesma cena, a câmera migrasse do registro rosselliniano para o hitchcockiano: a abertura do olhar, a disponibilidade ao mundo circundante, a visão sem meta predeterminada se troca por uma focalização incisiva, deslanchada por uma aporia visual. O que é aquele retângulo na parede em ruína? Uma simples abertura dando vista para a paisagem atrás dela? Uma pintura em *trompe-l'oeil*? O espectador também é invadido pela hesitação, e a câmera, cúmplice de nossa pulsão escópica, avança em zoom na direção daquele pedaço de verde (fig.1-4). O olhar é aspirado nesse movimento óptico, como se fosse forçado a averiguar o motivo de sua dúvida, de sua curiosidade, ou tão somente de seu encantamento, como sugere a música que desponta em simultaneidade com o surgimento daquela impressão visual singular.



Figuras 1-4: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992.

Terminado o *zoom-in*, o olhar se encontra mergulhado na contemplação de uma bela paisagem inundada de luz. Trata-se de uma diluição do olhar na paisagem, ou de um recuo da visão a um estágio em que esta se acha imersa nas coisas, e não separada delas numa relação de exterioridade, cujo emblema é o quadro-janela da pintura ocidental moderna. Esse zoom é menos uma metáfora do olhar curioso, que explora o mundo em busca de significados, do que uma absorção do olhar por uma potência da natureza: o olho se deixa tragar por uma força luminosa incognoscível, dotada de irresistível magnetismo.

E o protagonista de *Vida e nada mais* não se contenta em transpassar opticamente aquela abertura: ele vai até lá e a atravessa com todo seu corpo (fig. 5). Depois, retorna e avalia uma imagem afixada à parede, um retrato de um homem fumando seu cachimbo, a fitar o observador de frente (fig. 6).



Figura 5: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992. A travessia da “imagem”. Figura 6: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992. “Isto é uma imagem”.

“*Isto é uma imagem*”, o homem parece dizer em seu silêncio. A paisagem vista através da abertura na parede pode até ter o poder de reter o olhar e provocar admiração, à semelhança de uma obra de arte, mas, diferentemente desta, ela é apenas a interação espontânea entre um observador, uma beleza natural e um enquadramento acidental. Não há indício de nenhum fazer artístico na paisagem com que o cineasta se depara depois de cruzar o umbral, nenhum traço de intervenção humana²; há apenas o sentido imanente do mundo. A paisagem está lá presente; o homem no retrato está *presente e ausente ao mesmo tempo*, e aí reside o paradoxo central que o define como imagem. Talvez estejamos lidando com o que W. J. T. Mitchell (1994, p. 35) denomina *metapictures*: “imagens que se referem a elas mesmas ou a outras imagens, ou que servem para mostrar o que é uma imagem”.

²Para uma problematização do postulado de que só há imagem onde há a evidência de um mínimo de trabalho humano, ou de que a imagem implica algum tipo de modelagem das formas, ver Bredekamp (2015); Boehm (2015).

Anúnciação

Na sequência analisada acima, o que nos faz confundir momentaneamente um pedaço de natureza com uma imagem é o fato de a paisagem aparecer num *quadro dentro do quadro*, ali fornecido pela abertura retangular de uma porta. Esse recorte interno do campo perceptivo é o responsável pelo curto-circuito que faz a impressão sensória de uma paisagem real ser tomada por um construto imagético. Temos aí um *trompe-l'oeil* às avessas, já que seu truque consiste em fazer uma coisa real parecer ilusória, e não o contrário.

O historiador da arte Victor I. Stoichita demonstrou como a utilização do quadro dentro do quadro representou, na pintura, entre meados do século XVI e final do XVII, a possibilidade de – tomando o próprio quadro como objeto figurativo – internalizar na imagem uma reflexão metapictórica, o que acusa uma tomada de consciência da pintura com relação ao sistema formal por ela desenvolvido a partir do Renascimento (STOICHITA, 1999).

No cinema, não seria diferente: o “sobre-enquadramento”, como Jacques Aumont (2004) chama essa estratégia de recortar um quadro no interior de outro, é uma forma de inscrever no plano um pensamento sobre os critérios de composição e formação das imagens. Uma imagem sobre-enquadrada é, com frequência, uma imagem que quer discutir os parâmetros que a constituem como imagem. Ou, em outra chave, é uma imagem que, ao sublinhar os efeitos de enquadramento, deseja tão somente expor seu caráter meditado, pensado. De todo modo, trata-se de uma imagem propícia à reflexividade. Mais que um efeito de estilo, o sobre-enquadramento é um dispositivo de questionamento interno.

Adepto das operações metarreflexivas, Kiarostami faz uso constante dos elementos – como portas, janelas, espelhos, margens, traves – que lhe permitem subdividir espacialmente o plano e demarcar com precisão a estrutura da imagem, suas linhas de força, sua nervura. Esses planos-*tableaux* de Kiarostami trazem impresso seu princípio de composição.



Figura 7: Abbas Kiarostami, *Vida e nada mais*, 1992. Figura 8: Vecchietta, *Anunciação*, 1462. Pienza, Museo Vescovile

Curiosamente, alguns de seus enquadramentos criam diálogos insuspeitos com padrões formais da pintura ocidental. Aqui, por exemplo, temos essa surpreendente similaridade de um plano de *Vida e nada mais* (fig. 7) com o modelo composicional que predominou em muitas das representações da Anunciação na pintura renascentista (fig. 8).

A Anunciação narra o encontro do anjo Gabriel com Maria. O anjo surge para anunciar a vinda do Espírito Santo e afirmar que a virgem conceberá um filho e o chamará de Jesus. Aceitando a mensagem do anjo, Maria permite que a palavra divina se encarne.

Descrito laconicamente no início do evangelho de São Lucas, esse episódio bíblico coloca um problema de representação: como figurar a vinda da Divindade no mundo humano? Como dar forma pictórica à presença do invisível e incomensurável no mundo da visão e da medida? Como representar a comunicação entre duas entidades ontologicamente distintas, o Anjo e a Virgem? Não é à toa que as representações pictóricas da Anunciação acorrem amiúde a uma cesura do espaço cênico; são comuns, inclusive, dípticos em que Maria e o anjo estão separados um do outro em duas pinturas estanques. Mesmo nos casos em que as duas figuras estão inscritas num mesmo quadro, sempre se acha na imagem algum intervalo ou elemento divisório a ratificar a problemática de origem tanto plástico-icônica quanto teológica implicada pelo tema.

Em seu extenso trabalho sobre o assunto, Daniel Arasse constatou uma afinidade particular entre o tema da Anunciação e o instrumento figurativo da perspectiva. A dificuldade de representação imposta pela Anunciação se associaria a um problema artístico ligado à aplicação do sistema perspectivo na pintura italiana do Renascimento.

É o que vemos nessa *Anunciação* de Vecchietta, um típico exemplo do que Arasse denomina “perspectiva com abertura central”, um dispositivo espacial em que

o efeito perspectivo se exerce com mais ênfase justamente no centro do quadro, no hiato que separa as figuras. Com isso, a pintura dá destaque ao “entre-deois”, ao espaço de mediação entre os mundos situados nas laterais opostas do quadro. Substituindo-se ao fundo dourado da pintura pré-renascentista, a perspectiva linear, derivada de leis matemáticas, constitui o lugar místico do encontro de Gabriel com Maria.

A pintura de Vecchietta expõe com clareza também a iconografia espacial da Anunciação renascentista, que se baseia na articulação perpendicular de dois eixos: “o primeiro, paralelo ao plano da representação, põe as duas figuras face a face; o segundo, perpendicular a esse mesmo plano, organiza a fuga das arquiteturas” (ARASSE, 2010, p. 25). O entrecruzamento desses dois eixos dá origem ao campo figurativo único em que “a perspectiva permite colocar em cena aquilo que, na Anunciação, é por essência irrepresentável, a Encarnação” (ARASSE, 2010, p. 51).

É claro que a semelhança entre esse modelo representativo e um plano de Kiarostami pode ser pura coincidência, mas isso de modo algum deve nos impedir de investigar as consequências dessa similaridade, cuja evidência visível é desconcertante. A repartição geométrica do espaço, o arranjo composicional, a diferença de altura das figuras, a porta no centro do quadro, os vasos de flores... A grande diferença é que o efeito de profundidade, embora presente, não é explorado sistematicamente por Kiarostami, ao passo que, na pintura de Vecchietta, ele é crucial, é o segundo tema do quadro, depois da Anunciação em si. O plano de Kiarostami, na verdade, qual uma miniatura persa, exhibe uma coabitação não contraditória de planitude e visão perspectiva. A tradição pictural persa, de que Kiarostami é mais certamente tributário do que da pintura italiana, se constrói nessa dupla matriz figurativa, podendo conciliar numa mesma composição a imagem em perspectiva e a imagem plana e sem profundidade (cf. BERGALA, 2004, p. 85).

Também devemos frisar que, na Anunciação, todos os elementos aqui destacados estão implicados numa iconografia muito precisa, a começar pelos lírios brancos, signo da pureza e inocência da Virgem. Em *Vida e nada mais*, não é o caso. Mas esse plano de Kiarostami, tal como a Anunciação, narra um encontro tão intenso quanto provisório entre mundos diferentes; aqui, não se trata do anjo Gabriel e da Virgem Maria, e sim de dois indivíduos de classes sociais e meios culturais distintos (Kiarostami, em certa medida, “desteologiza” o dispositivo da Anunciação). O filme insiste sobre a heterogeneidade em jogo, ressalta a discrepância entre a personagem do cineasta e os habitantes do vilarejo. Mais amplamente, trata-se do encontro do cinema com a matéria da realidade que lhe atrai e ao mesmo tempo lhe impõe resistência. A copresença do cineasta e dessa alteridade que ele não sabe ainda como

filmar impede um enfoque direto, simples. Há, nesse plano, como nas Anunciações, um problema de representação sendo enfrentado.

O espelho como *mise en abyme* da representação

Em seu filme seguinte, *Zire darakhatan zeyton* (*Através das oliveiras*, 1994), Kiarostami volta a esse mesmo lugar e reconstitui as circunstâncias de filmagem de *Vida e nada mais*. Além do retorno do ator que fez o papel do cineasta (e que, na diegese, se apresentava como o diretor de *Khane-ye dust kodjast?* [*Onde fica a casa do meu amigo?*], de 1987, também dirigido por Kiarostami), *Através das oliveiras* traz ainda um outro ator que interpreta o diretor do filme dentro do filme. Desse modo, há uma intrincada sobreposição de duplos do diretor: Kiarostami submete seu cinema a uma vertiginosa *mise en abyme*, cujo emblema é um plano-sequência (fig. 9) que comparo a uma Anunciação de Domenico Veneziano (fig. 10). Como no caso anterior, não se trata aqui de meramente provar a pertinência da comparação, e sim de testar até que ponto a proximidade morfológica constatada fornece balizas estéticas para uma análise produtiva, ao invés de simples curiosidades.



Figura 9: Abbas Kiarostami, *Através das oliveiras*, 1994. Figura 10: Domenico Veneziano, *Anunciação*, c.1445, 27,3 x 54 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Nesse plano de *Através das oliveiras*, Kiarostami substitui a figura do diretor pela do ator, o jovem Hossein, que aproveita o intervalo entre dois *takes* para tentar convencer a moça que interpreta sua esposa no filme dentro do filme a ser sua esposa de verdade. Mas a moça e o rapaz, tal como o cineasta e a habitante local no filme precedente, pertencem a classes sociais e níveis de formação cultural distintos. Ela é letrada e de classe média. Ele, um camponês humilde, não sabe ler nem escrever, e até usa isso como argumento a seu favor, afirmando que o casamento entre membros de classes diferentes seria uma forma de equilibrar melhor a sociedade.

O abismo entre eles, contudo, se impõe no próprio dispositivo figurativo do quadro, cujas subdivisões apartam uma personagem da outra. No compartimento do meio, fazendo bascular o sistema, acha-se a porta aberta, com todas as conotações que ela pode aí adquirir, incluindo a da abertura do porvir e da possibilidade da união dos dois jovens, por mais improvável que pareça.

A composição é mais sucinta que a do plano correspondente de *Vida e nada mais*. Há uma abstração formal, uma redução do espaço a um puro jogo de linhas horizontais e verticais e figuras geométricas simples. Mais ainda que no caso precedente, a tela é tratada como superfície e as figuras se alinham no mesmo plano. Essa platitude só é parcialmente perturbada pela abertura central da imagem, a porta que dá para um interior mal iluminado. Pendurado na parede ao fundo, no eixo da câmera, um pequeno espelho oval coincide com o ponto de fuga. Devolvendo nosso olhar, fazendo-o ricochetear, ele nos obriga a abandonar o repouso contemplativo que o plano fixo e longo parecia estimular. O conteúdo da imagem especular não precisa ser identificado ou decifrado visualmente: miniaturizado no centro do plano, o espelho tão só se configura como um ponto brilhoso a se destacar do interior escuro da casa, estabelecendo uma linha pontilhada invisível entre nosso olho e esse polo que o atrai como um ímã. O espelho sem reflexo específico supõe a presença menos de uma superfície refletora do que de um olhar, de um ponto de vista, ou, em todo caso, de um campo e de um trajeto visuais. Se pudéssemos nos aproximar do espelho, talvez encontrássemos refletidos o diretor e a equipe de filmagem – ou, quem sabe, simplesmente o olho do diretor.

Esse plano, como notou Laurence Giavarini (1995), evoca a famosa pintura *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (fig. 11), que situa o espelho precisamente no ponto de fuga da composição, onde reduplica reflexivamente a imagem no intuito de questionar as regras ópticas subjacentes à organização perspectiva do espaço e, sobretudo, tornar misteriosa a situação representada (não por acaso, o quadro já foi objeto de análises detidas de importantes historiadores da arte, como Pierre Francastel, Erwin Panofsky e Hubert Damisch).



Figura 11: Jan van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434, 82 x 59,5 cm, National Gallery, Londres.
Figura 12: *O casal Arnolfini* (detalhe).

O espelho funciona nesse quadro como um pequeno “tratado icônico”, um instrumento de retórica visual capaz de condensar “em uma só imagem as exigências formuladas pelos escritos teóricos sobre a perspectiva” (MINAZZOLI, 1990, p. 93). Ele instaura na imagem uma segunda via de figuração, uma espécie de contracampo que, invertendo e extrapolando o conteúdo visual do quadro, e ainda por cima distorcendo-o num artefato convexo, engendra um pensamento dialético sobre a pintura e a sintaxe figurativa que preside à sua representação em perspectiva. O que esse espelho reflete é menos o ponto de vista de um olhar empírico do que a visão de uma ordem intelectual que unifica o espaço religando o dentro e o fora, o visível e o invisível, o campo e o fora de campo.

Tal como no quadro de van Eyck, o espelho, no filme de Kiarostami, é o elemento desafiador contido na imagem, é o ponto de interrogação que não nos deixa contemplá-la em paz. Ele faz um furo no plano, um orifício através do qual alguma coisa vem de dentro da imagem nos atingir e nos retirar da posição de passividade. Interpelados pela imagem, somos convidados a entender o que ela é e que tipo de atração exerce sobre nós.

Esse espelho abre o que poderíamos denominar *o olho da imagem*, a instância vigilante que nos provoca a inquietante sensação de que somos observados

pela imagem, como se alguém nos visse através do “olho mágico” de uma porta.

O espelho retornaria cinco anos depois em outro filme de Kiarostami, *Bad ma ra khahad bord* (*O vento nos levará*, 1999), bem como os planos-sequência rodados em sacadas, dessa vez ainda mais recorrentes. Uma novidade, porém, vem se somar ao antigo esquema: uma das cenas de balcão inclui dois demorados planos filmados com a câmera assumindo o ponto de vista do espelho (fig. 13).



Figuras 13: Abbas Kiarostami, *O vento nos levará*, 1999. Figura 14: Abbas Kiarostami, *O vento nos levará*, 1999.

Mais do que no exemplo anterior, o pequeno espelho na sacada é afirmado aqui como signo de inscrição metafórica do que designamos como o olho da imagem. Situando a câmera no lugar onde se acha o espelho, Kiarostami inscreve ali, efetivamente, um olhar, ou melhor, um ponto de imbricação em que dois ou mais olhares se interceptam. É precisamente nesse ponto fulcral representado pelo espelho, nesse retângulo cintilante que atrai e reflete luz (fig. 14), é precisamente aí que se produz o quiasma óptico em que o olhar do espectador cruza com esse outro olhar proveniente da imagem (não da personagem, mas da imagem mesma, do seu dispositivo).

A um palmo da objetiva da câmera e olhando diretamente para ela, quase encostando o nariz na lente desse aparelho que muitos enxergam como um “revelador psíquico”, o homem que foi àquele pequeno vilarejo somente para registrar documentalmente um rito fúnebre típico da região, mas que é obrigado a ficar lá por mais tempo do que planejara (a senhora que estava para morrer resiste, prolonga a vida, adiando o trabalho dele e de sua equipe), esse homem, enfim, terá de aprender a “aceitar o enigma da alteridade” (BERGALA, 1999, p. 36). A longa duração desse plano dele olhando para a câmera possui o efeito de realçar sua posição ensimesmada, sua visão bloqueada para o que está fora de seu campo de compreensão (é incrível a quantidade de indivíduos de quem ouvimos a voz, sem que eles apareçam em quadro; eles vão se acumulando no fora de campo, provendo

o filme de uma grande galeria de figuras fantasmáticas que nunca chegamos a ver).

Nem é preciso olhar muito atentamente para perceber que o reflexo nos óculos do protagonista, enquanto ele faz a barba em frente ao espelho, não mostra o que “deveria” mostrar (ou seja, a parede da casa com o espelhinho, a continuação “natural” do espaço), mas um céu com nuvens. A imagem se liberta, assim, da coerência óptico-espacial, abre-se para um alhures, afirma o infinito de suas possibilidades poéticas. Ao mesmo tempo em que é levado a completar o espaço, a unificá-lo em sua mente acrescentando – com ajuda da memória, da imaginação, da lógica – a porção do espaço que ele pressupõe que ali deveria se encontrar, o espectador também percebe esse outro espaço, ou esse não-espaço sugerido pelas nuvens. A relação especular é rompida em nome de uma esquizofrenia da representação. O que está em jogo não é a duplicação das aparências do ser num determinado suporte ou a evocação psicanalítica do mecanismo de formação da identidade, mas a afirmação de um percurso indireto do olhar – indireto porque indeciso, problematizado, pensado e repensado³.

Cópia e original

O diálogo de Kiarostami com a tradição artística ocidental atinge seu ponto culminante em *Copie conforme* (*Cópia fiel*, 2010), por razões óbvias, já que o filme é rodado na Itália e centrado em alguns dos principais dilemas da representação mimética.

A primeira cena consiste numa palestra de James Miller, escritor inglês que acaba de lançar um livro em que faz um elogio da cópia, esse antigo vilão da arte ocidental. “Mais vale uma boa cópia que o original”: eis o provocativo lema do livro. A própria noção de original, de acordo com ele, seria supérflua – toda obra já não é, em si, a cópia de alguma coisa, de um modelo, ou até mesmo a cópia de uma ideia?

Intimamente conectado ao cinema, o tema já havia sido abordado em *F for Fake* (*Verdades e mentiras*, 1972), de Orson Welles, que, como o próprio diretor anuncia no começo, é “um filme sobre trucagem, fraude, mentiras”. A princípio, aborda a trajetória do falsificador de arte Elmyr de Hory, que enganou muitos curadores de museus, donos de galeria e colecionadores de arte com suas imitações de Matisse, Picasso e Modigliani. Depois, entra em cena Clifford Irving, biógrafo

³Segundo Caroline Renard, o tema do percurso indireto do olhar “é um leitmotiv da literatura persa”, e “um bom número de textos utiliza o espelho com esse intuito” (RENARD, 2010, p. 270). Frédéric Sabouraud, por sua vez, chama atenção para a importância atribuída ao espelho pela corrente mística do sufismo, que considera o mundo como o espelho em que a beleza divina se reflete (SABOURAUD, 2010, p. 172).

de Elmyr, que mais tarde se envolveria num escândalo ao imitar a caligrafia de Howard Hughes para forjar documentos em que o célebre *tycoon* teria autorizado a publicação da sua biografia, escrita por Irving. Por fim, o próprio Orson Welles se inclui no jogo de trucagens, relatando sua entrada no mundo do *show business* como uma sucessão de gestos de falsificação, o mais notório tendo sido a narração radiofônica de *Guerra dos Mundos* (H. G. Wells), em 1938, simulando um relato jornalístico verídico, o que fez com que milhões de ouvintes entrassem em pânico, acreditando na invasão dos EUA por marcianos.

A primeira hora de *F for Fake* é, por assim dizer, documental: conta histórias verdadeiras sobre sujeitos mentirosos. Em seguida, Welles narra uma história inventada por ele, mas só revela ao espectador o caráter fictício do relato depois de tê-lo apresentado como se fosse mais um caso real. Essa história gira em torno do suposto envolvimento de Picasso com uma bela mulher, Oja Kodar, que teria posado como modelo para 22 telas do pintor. O avô de Oja, um exímio falsário, faria cópias desses quadros, e essas cópias – ainda melhores que os originais, segundo ele – teriam sido expostas numa galeria em Paris, obtendo enorme sucesso de crítica e forjando toda uma nova fase da obra de Picasso. Quanto aos originais, estes teriam sido queimados pelo avô de Oja. As cópias, portanto, eram tudo o que restara – e eram elas que tinham despertado o fascínio de quem assistiu à exposição. Os 22 retratos de Oja expostos em Paris eram cópias que haviam se substituído aos originais, eliminando-os pelo caminho. A anedota coloca em xeque não apenas a ideia de cópia e do seu lugar no mercado da arte contemporânea, mas também o olhar para as obras, a habilidade que tem o olho de distinguir uma obra autêntica de uma falsificação.

“*I lost my faith in the concept of expertise*”, diz Clifford Irving em determinado momento do filme, referindo-se à incapacidade que os supostos *experts* demonstraram quando convidados a distinguir um verdadeiro Matisse de uma cópia pintada por Elmyr. A verificação óptica de um quadro – a análise dos traços estilísticos ali inscritos, dos materiais empregados, das cores etc. – não serve como critério de autenticidade: talvez seja isso o que devemos depreender da descrença de Irving.

Mas James Miller, o escritor de *Cópia fiel*, diria que tal questão é inócua do ponto de vista da estética: de que adianta ao espectador saber ou não se a obra que aprecia é uma cópia? Isso a torna menos bela?

Em companhia de uma francesa dona de um antiquário (Juliette Binoche), James visita uma pequena cidade da Toscana, em cujo museu se acha uma “cópia original”: um retrato feminino que, durante muito tempo, se pensou ser um original, até que, um belo dia, os historiadores descobriram que se tratava de uma cópia de

uma pintura muito mais antiga. A cópia foi tratada como original durante tanto tempo que, no fim das contas, acabou dotada de uma “aura de original”, e esse encantamento resiste às descobertas dos pesquisadores, que James, aliás, esnoba, dizendo que a falta de originalidade daquele retrato é totalmente irrelevante para o observador que decidir gastar alguns minutos diante dele. É o olhar sobre as coisas o que lhes dá sua verdade e seu sentido, e não um suposto valor intrínseco de cada objeto artístico; o olho é indiferente à noção de autenticidade.

Saindo do museu, James e a personagem de Binoche entram num café, onde acontece a cena-pivô de *Cópia fiel*: o escritor se afasta para falar ao celular e, depois que volta à mesa, cai numa interminável discussão de relacionamento com Binoche. Eles já não são pessoas que se conheceram há poucas horas: são casados há quinze anos. A cena torce o filme sobre si mesmo. Passado e presente, interior e exterior se comutam e se confundem como numa fita de Moebius. As fronteiras entre ator, personagem e personagem dentro da personagem são dissolvidas. Kiarostami inutiliza a semiologia das aparências para nos confrontar com a ambiguidade fundamental de uma arte em que a noção de original é problemática desde a raiz: a imagem cinematográfica é sempre e necessariamente cópia; a duplicação e a cópia fazem parte intrínseca de seu processo de reprodução do mundo aparente. E mais: o que seria o cinema, cópia fiel da realidade ou deformação subjetiva que nem mesmo a mais límpida transparência clássica consegue dissimular? Faz sentido continuar falando de uma relação de referência entre imagem e realidade em plena era digital?

A escolha da Toscana como espaço de ambientação do filme não é de maneira alguma inocente. Se Kiarostami filma no berço da perspectiva linear, na região em que, seis séculos antes, a pintura ocidental fizera do quadro uma janela ou um espelho plano em que o mundo natural se daria a ver sem deformação; se ele opta por um lugar com tamanho peso simbólico para acolher seu primeiro filme “ocidental” e decide fazer toda a narrativa girar em torno de questões relacionadas à arte e à representação; em suma, se ele recorre a todo esse *tour de force* teórico, é porque tinha como meta, desde o início, questionar aquele que é o grande parâmetro em vista do qual os estilos artísticos ocidentais se definem, quer por aproximação, quer por distanciamento, a saber, o paradigma mimético.

Entendida pelo prisma da tradição da mimese, a pintura renascentista pressupõe uma transparência na relação do sujeito com a imagem, não só porque assegura uma relação de naturalidade entre o olho e o espaço representado, mas, sobretudo, porque permite que transpareçam nos signos materiais da pintura os significados espirituais dos textos religiosos ou mitológicos que a inspiraram (daí

Panofsky encarar a perspectiva como uma “forma simbólica”). Ora, é precisamente essa transparência da significação que Kiarostami desfaz em *Cópia fiel*. Por mais frontal e límpida que seja sua *mise en scène*, sempre fincada no que há de mais concreto, presente e imediato numa filmagem, ela termina por corroborar os efeitos de opacidade criados pelo jogo desenvolvido conjuntamente por atores e diretor, que impede o olhar de almejar qualquer via direta para o significado do drama. Podemos ir mais longe e dizer que Kiarostami interdita qualquer relação especular entre a imagem e o mundo representado, afirmando que, mesmo no cinema (ou *sobretudo* no cinema), há necessariamente uma clivagem, uma ruptura, um corte entre a imagem e o real e entre o olhar e a cena. Negando sistematicamente a isometria entre a representação e o olhar, o filme corrói a mimese por dentro.

A vista através da janela

O plano final de *Cópia fiel* mostra uma janela aberta, dando vista para uma parte da cidade de Lucignano, na Toscana (fig. 16). Vistas através da janela são abundantes na obra de Kiarostami. Na maioria dos casos, trata-se da janela de um carro em movimento: o olhar em deslocamento capta uma paisagem mutante, um campo volúvel cujo conteúdo se refaz constantemente. A janela do último plano de *Cópia fiel*, no entanto, não é a de um automóvel, mas a de um quarto de hotel: ela oferece um quadro fixo e imóvel, uma moldura rígida a delimitar o enfoque da paisagem exterior. Em frente a essa janela, no local em que está situada a câmera, há um espelho – não o vemos, só sabemos de sua existência porque James, enquanto ajeitava o cabelo antes de apagar a luz e sair de quadro, olhou frontal e diretamente para a câmera, fazendo-nos perceber que Kiarostami filmou a cena do “ponto de vista” de um espelho (fig. 15), um pouco como já havia feito em *O vento nos levará*. Onde podemos inferir que, no espelho que emprestou seu lugar à câmera, encontra-se refletida a mesma paisagem vista pela janela. Sendo assim, o dispositivo visual desse plano coloca frente a frente os dois objetos – janela e espelho – que sempre atuaram como metáfora da imagem fornecida pelo sistema perspectivo.



Figura 15: Abbas Kiarostami, *Cópia fiel*, 2010. A câmera assume o lugar do espelho. Figura 16: Abbas Kiarostami, *Cópia fiel*, 2010. A janela “albertiana” do último plano.

Vale lembrar que a vista pela janela é o modelo reivindicado por Leon Battista Alberti – em seu influente livro *De pictura*, de 1435 – para caracterizar a imagem “natural” e “objetiva” da pintura europeia do Renascimento. Essa vista pela janela define um olhar dirigido para o exterior por um sujeito confinado num espaço interior. Kiarostami certamente está consciente disso, e não seria exagero dizer que ele termina o filme especulando sobre o que é observar o mundo dessa posição albertiana.⁴

A situação fronteira do observador moderno – entre o exterior e o interior, entre a janela e o espelho, entre a transparência narrativa e a opacidade reflexiva – está resumida nesse plano final de *Cópia fiel*. É o próprio sistema operatório do quadro retangular – ou do quadro-janela entendido como modelo de racionalização do espaço, seção perpendicular da pirâmide visual formada pela perspectiva geométrica – que se acha aí sublinhado e exibido em sua função primordial de abrir um campo de visibilidade e significação, de converter o mundo desestruturado da percepção imediata num mundo geometrizado e esquadrinhado. Mas o corte segregativo efetuado por esse quadro é também o limite a partir do qual se torna possível conceber a visão ilimitada, a imaginação, o salto para um exterior não normatizado. Se o quadro estabelece um limite, é para transgredi-lo; ele é o que separa, mas também o que religa o interior ao exterior, o olhar ao mundo, numa “costura semiótica” que lhe permite funcionar como “uma formulação possível do que é o pensar” (CHARBONNIER, 2007, p. 40). De certa forma, então, é como se Kiarostami filmasse, no último plano de *Cópia fiel*, a “ideia” mesma de quadro, seu conceito estruturante, sua relação irrecusável com o pensar. Esse plano é uma espécie de meditação visual sobre o *pensamento do quadro*, que emerge em sua dupla função de limitar/ordenar e projetar/imaginar.

⁴É preciso atentar para o fato de que, no mundo islâmico, a janela tem outra função e significado: ela não serve como abertura privilegiada para a paisagem externa, mas como filtro simbólico para a luz que vem de fora e se projeta sobre o ambiente interno (BELTING, 2015).

Analisado em seu conjunto, *Cópia fiel* significa o ápice da *démarche* metarreflexiva de Kiarostami, deixando mais evidente que seu cinema coloca em discussão as premissas artísticas subjacentes aos dispositivos que condicionam nossa experiência estética. Muitas das reflexões do filme são verbalizadas e expostas explicitamente nos diálogos, mas é em momentos como esse do plano derradeiro da janela que Kiarostami consegue dar a suas indagações meta-artísticas a forma que mais nos interessa, ou seja, a de uma teoria não verbal do que é o cinema e do que é a imagem, desenvolvida com uma profundidade e uma elegância que poucos além dele conseguiriam alcançar.

Referências Bibliográficas

ARASSE, D. *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

_____. *Le Sujet dans le tableau*. Paris: Flammarion, 2006.

_____. *L'Annonciation Italienne*. Une histoire de perspective. Paris: Hazan, 2010.

ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANN, S. “A diferença cinema/pintura”. In: COSTA, J. B. da; SCHEFER, J. L. *Cinema e pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005, pp. 145-155.

BELTING, H. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

_____. “A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente”. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 115-135.

BERGALA, A. “L’os et le pare-brise”. *Cahiers du Cinéma*, n. 541, dezembro 1999, pp. 34-36.

_____. *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

BOEHM, G. “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 23-53.

BORDWELL, D. *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1997.

_____. *Poetics of cinema*. Nova York: Routledge, 2008.

BREDEKAMP, H. *Théorie de l’acte d’image*. Paris: Éditions La Découverte, 2015.

CHARBONNIER, L. *Cadre et regard*. Généalogie d’un dispositif. Paris: L’Harmattan, 2007.

GIAVARINI, L. “Visite à Van Eyck”. *Cahiers du Cinéma*, n. 493, julho/agosto 1995, pp. 90-91.

ISHAGHPOUR, Y. *Kiarostami: II. Dans et hors les murs*. Paris: Circé, 2012.

KIAROSTAMI, A. et al. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARIN, L. *De la représentation*. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1994.

MINAZZOLI, A. *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. “O que as imagens realmente querem?”. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp 165-189.

PANOFSKY, E. *Perspective as Symbolic Form*. Nova York: Zone Books, 1991.

RENARD, C. “Miroirs non spéculaires dans les films d’Abbas Kiarostami”. *Cinergon*, n. 19-20, 2010, pp. 265-275.

ROTH, L. “Abbas Kiarostami, le dompteur de regard”. *Cahiers du Cinéma*, n. 493, julho/agosto 1995, pp. 68-73.

SABOURAUD, F. *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

STOICHITA, V. I. *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*. Genebra: Droz, 1999.

TESSON, C. “Où est la maison de mon mari?”. *Cahiers du Cinéma*, n. 488, fevereiro 1995, pp. 47-52.

_____. “Le secret magnifique”. *Cahiers du Cinéma*, n. 541, dezembro 1999, pp. 27-29.

VANCHERI, L. *Film, Forme, Théorie*. Paris: L’Harmattan, 2002.



Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o *Árido Movie* em Pernambuco

*Cinema, intermediality and historiographic methods: the *Árido Movie* in Pernambuco*



Samuel Paiva¹

¹Professor vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar. Pesquisa financiada pela FAPESP. E-mail: sampaiva@uol.com.br.

O cinema sempre se relacionou com outras artes, como propôs Bazin (2013) em sua defesa do “cinema impuro”, em um texto primeiramente publicado em meados da década de 1950: “*Pour un cinéma impur – défense de l’adaptation*”. Mais recentemente, tal noção vem sendo retomada por Lúcia Nagib, que propõe a ideia de “políticas da impureza” no âmbito dos estudos sobre intermedialidade, com interesse em investigar como uma abordagem intermediática pode promover um método historiográfico, procurando perceber os diálogos interculturais propiciados pelas diversas mídias na história do cinema brasileiro. Segundo a própria pesquisadora, o seu interesse é...

investigar as políticas de hibridização colocando o fenômeno intermediático não como um projeto acabado ou um fim em si mesmo, mas como um problema, quer dizer, o lugar de uma crise, a falta de uma mídia que requisita outra, procedimentos metafóricos na perspectiva de preencher uma lacuna que está no próprio núcleo da criação artística (NAGIB, 2014, p. 21).

Basicamente é a questão da “crise” que vai nos colocar diante do cinema e da música pernambucana como objeto instigante às reflexões sobre um método historiográfico pautado pela intermedialidade, sobretudo, no que diz respeito às relações entre a produção cinematográfica que se desenvolve a partir dos anos 1990, na chamada “retomada do cinema brasileiro”, como propõe a própria Nagib (2002) em outro texto. Antes, porém, da discussão acerca das relações intermediáticas entre cinema e música em Pernambuco, convém uma organização inicial dos parâmetros teóricos a partir dos quais a questão pode ser colocada.

A questão baziniana do cinema impuro é reconsiderada e ampliada por Lúcia Nagib na conexão que a autora estabelece com a “política do dissenso”, tal como formulada por Jacques Rancière (2010). Contudo, o alcance da discussão começa bem antes, desde Bazin. Vale lembrar que, para ele, no referido texto publicado na década de 1950, o cinema não consiste em um meio autossuficiente, como postulavam defensores do “cinema puro”, por exemplo, artistas de várias artes e cineastas vanguardistas dos anos 1920 e 1930 (René Clair, Man Ray, Fernand Léger, entre outros), que por vezes inclusive privilegiavam as formas visuais às formas sonoras, em um momento de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro sincronizado. Como janela para o mundo, na perspectiva do cinema baziniano, o som era bem vindo, como também eram as adaptações literárias e teatrais que, pelo meio cinematográfico, poderiam chegar a muitos mais espectadores além da elite letrada.

Mas há também tensões nesse projeto tão abrangente de Bazin. Segundo os

própria realidade humana do que sua possível essência. Por exemplo: a profundidade de campo e o plano sequência, em oposição à montagem, proporcionam, segundo a visão de Bazin, por sua vez inspirada na concepção sartreana de liberdade existencial da escolha, uma espécie de ambiguidade da expressão oportuna à própria realidade. Tal indistinção entre arte e realidade prevê a intermedialidade. E isso pode ser comprovado em distintos momentos da história da arte, por exemplo, com a noção de *obra de arte total*, de Wagner, que pensava na superação de fronteiras de expressões artísticas como forma de alcançar a amplitude da própria vida.

Ainda seguindo os argumentos de Nagib, sua noção de política chega à concepção de “dissenso”, nos termos de Rancière, que, entre outras questões, entra no debate ao se opor à distinção sobre cinema clássico/moderno, ao criticar a arte didática, ao tratar da dimensão política na perspectiva de um “regime estético”. Nagib cita o seguinte trecho de Rancière: “Se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser proposta em termos de dissenso, o próprio núcleo do regime estético: obras de arte podem produzir efeitos de dissenso precisamente porque não dão lições nem têm qualquer destinação” (apud NAGIB, 2014, p. 30). Ela procura pensar tal chave conceitual no campo da história do cinema, questionando paradigmas diacrônicos convencionais – clássico e moderno, por exemplo -, associando a noção de *dissenso* à de *intermedialidade*, na medida em que o recurso a mídias diversas em um filme tende, em sua visão, a suspender o eventual caráter didático da obra, introduzindo dilemas. A concepção de *dilema*, no sentido de uma *crise dialética*, de fato, é central em seu projeto, como diz a própria pesquisadora:

Minha intenção aqui é sugerir uma rota alternativa que coloca a intermedialidade não como um objetivo político projetado para o futuro, mas como uma crise dialética sempre presente, o lugar de um profundo dilema entre a condução depurativa inerente a todas as formas artísticas e a consciência de sua insuficiência. Esse dilema, eu sugiro, é político por sua própria natureza.

Esta seria então uma abordagem propícia ao método historiográfico pautado na intermedialidade na medida em que atualiza a questão baziniana fundamental: o que é o cinema? Aqui vamos testar tal abordagem de modo a compreender o que é o cinema pernambucano, em termos de uma história que possa ser construída a partir de tais parâmetros intermediáticos. Como dado inicial incontornável há o fato de que existe uma forte relação entre esse cinema que se dá a partir dos anos 1990 e o Movimento Mangue, cuja expressão mais forte, eclodindo no mesmo período, é a música, ainda que chamando para uma experiência entre várias mídias, todas convo-

cadadas a responder a uma crise percebida pelos próprios artistas na cidade de Recife, capital de Pernambuco, naquele momento.

Há, de fato, como alguns estudos já apontaram (LEÃO, 2002, 2008; FONSECA, 2006; NOGUEIRA 2009), uma forte conexão entre o Árido Movie, ou Cinema do Mangue, e a música do Manguebeat, um cruzamento que, sem dúvida, é um ponto de inflexão fundamental, no sentido de um estudo de caso que possa dizer respeito a um método historiográfico voltado ao cinema brasileiro na perspectiva da intermedialidade. O termo “Árido Movie”,³ vale lembrar, foi criado pelo jornalista Amin Stepple em meados dos anos 1990 para designar filmes pernambucanos então realizados no diálogo com o Manguebeat, o movimento musical que, articulado em torno de bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A (NOGUEIRA, 2009, p. 85), confirmava-se com os respectivos discos *Da lama ao caos* e *Samba esquema noise*, ambos de 1994. Algum tempo depois, foi lançado o filme *Baile perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que contava entre os autores da sua trilha sonora justamente com integrantes das bandas mencionadas, além de outras, como Mestre Ambrósio, cujos músicos eventualmente aparecem como atores coadjuvantes em algumas cenas.

Desde então, é reconhecível como uma característica recorrente de várias produções cinematográficas e audiovisuais pernambucanas a sua conexão com a música produzida no Recife e em seus arredores, o que, além do referido *Baile perfumado*, pode ser observado também em outros curtas e longas metragens, além de videoclipes, programas de rádio e de TV, instalações, etc.⁴ Observado tal conjunto, reitera-se em seus discursos a intenção de ressaltar o trabalho produzido por músicos relacionados ao Manguebeat. Em alguns desses filmes, há uma instrução de leitura fílmica, como diria Roger Odin (2012), que expõe a música como um dado fundamental, inclusive, no que diz respeito às tensões entre ficção e documentário. Essas tensões aproximam interseções entre o Árido Movie e o Manguebeat, por exemplo, relacionadas à crise perceptível na cidade do Recife, a qual é explicitada no manifesto *Caranguejo com cérebro*, lançando em 1992, marco do movimento que, em resposta à crise, propõe um circuito energético midiático:

³O termo foi incorporado como título do longa metragem *Árido movie* (2006), de Lírio Ferreira.

⁴Considerando os longas, além do *Baile perfumado*, há filmes tais como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *Amarelo Manga* (2003) de Cláudio Assis, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Árido movie* (2006), de Lírio Ferreira, *Baixio das bestas* (2006), de Cláudio Assis, *Deserto feliz* (2007), de Paulo Caldas, entre outros. Em relação à produção mais recente, poderiam ser mencionados, por exemplo, *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, entre outros.

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e idéias pop. O objetivo é engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama” (apud VARGAS, 2007, p. 66).⁵

Há aqui um dado histórico presente no próprio manifesto, que propõe um circuito midiático com o propósito de reverter a crise da cidade e projetá-la no mundo (daí inclusive as expressões em inglês presentes nos dois termos: Mangubeat e Árido Movie). Considerado tal contexto, como pensar um método historiográfico partindo da intermedialidade entre o Árido Movie e o Mangubeat? De um lado, alguns referenciais teóricos e metodológicos já bem consolidados em relação à historiografia do cinema permanecem em pauta, por exemplo, Jean-Claude Bernardet (1995) e as questões que ele aponta, entre outros trabalhos, em sua *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Com base em suas proposições, podemos levantar a hipótese de que existem “linhas de coerência” permitindo a possibilidade de uma historiografia que tenha como prerrogativa a intermedialidade entre cinema e música, no caso aqui estudado. A propósito da proposta metodológica de Bernardet, vale de fato observar como vários de seus argumentos coincidem em grande medida com as premissas teóricas que foram apresentadas a partir de Lúcia Nagib, por exemplo, o interesse no circuito multimidiático – imprensa, teatro, literatura – como forma de compreender os primeiros tempos do cinema no Brasil.

Mas, por outro lado, focando-se especificamente a questão da intermedialidade como problema epistemológico, uma das referências mais notáveis é Irina Rajewsky (2012), que compreende a intermedialidade como qualquer fenômeno midiático que envolva mais de uma mídia, como diz, “qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra no espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade [grifos da autora]” (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Tal dimensão de fronteira, que pressupõe um espaço *entre* uma mídia e outra(s), de fato nos obriga a fazer uma opção sobre qual das mídias relacionadas será privilegiada em termos de uma abordagem historiográfica. A opção é por uma história do cinema, no caso, sobre o Árido Movie, privilegiando-se os filmes, considerados em seus textos e contextos de

⁵A rigor, na base desse manifesto e do movimento que ele deflagra, estão dadas referências anteriores igualmente investidas de uma dimensão social abrangente, por exemplo, a obra de Josué de Castro (1908-1973), intelectual multi e interdisciplinar, autor de títulos - como *Geografia da fome* (1946), *Geopolítica da fome* (1951) e *Homens e caranguejos* (1967), entre outros - que servem de parâmetro para o referido manifesto até mesmo em sua exposição do “mangue” como “conceito” fundamental, lugar de diversidade biológica, ecossistema complexo que se torna uma metáfora invocadora “de fertilidade, diversidade e riqueza”, capazes de reverter a iminente falência da cidade.

produção, distribuição, exibição e recepção, que constituem o lugar principal da investigação. Na observação dos filmes, por sua vez, o foco de interesse principal é a presença do Mangubeat enquanto um fenômeno eminentemente musical reconhecível nas obras fílmicas. Esse reconhecimento poderá ocorrer a partir dos três grupos de fenômenos intermediáticos propostos por Rajewsky, a saber, (a) “transposição ou transformação midiática”, (b) “combinação de mídias” e (c) “referências midiáticas”.

A esse respeito, propomos um exercício partindo do filme *Baile perfumado*, que justamente é uma produção emblemática do Árido movie, trazendo já desde o seu título a indicação de um vínculo com a música, aspecto que estará em pauta em uma narrativa que conta a história do fotógrafo e cinegrafista libanês Benjamin Abrahão – um personagem que em si suscita a dimensão intermediática do cinema com a fotografia – na medida em que o seu empenho é fotografar e filmar o grupo de Lampião. Na concepção da trilha sonora do filme, vale destacar a presença de figuras chave do Mangubeat – Chico Science, Fred 04 e Siba, por exemplo – que por vezes também atuam em performances musicais (Siba e sua banda, Mestre Ambrósio) ou mesmo como atores em papéis coadjuvantes (Siba e Fred 04, do Mundo Livre S/A).

O primeiro grupo de fenômenos apontados por Rajewsky diz respeito à “transposição ou transformação midiática”, que ela exemplifica lembrando a adaptação fílmica de textos literários. De fato, na relação entre cinema e literatura não parece existir maiores divergências em termos do que seria uma adaptação literária ao cinema. Há por certo um caminho já percorrido que nos permite cogitar a transposição de uma mídia à outra dentro de um determinado horizonte de abordagens, considerando literatura e cinema. Entretanto, ao se pesquisar uma transposição da música ao cinema, o que deve ser cogitado? Sua letra, melodia? Nossa hipótese é de que, sim, tudo isso. No caso do *Baile perfumado* há, por exemplo, a transposição da música “Salustiano song”, do álbum *Da lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, para uma de suas cenas. A música em questão funciona como uma interseção entre o filme e o disco e, nesse caso, há um “valor acrescentado” (CHION, 2011) pela música ao filme, valor que vem imbuído de uma dimensão histórica, a ser perseguida na interseção entre as duas mídias. Vale lembrar que, segundo Chion “por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem” (CHION, 2011, p. 12). Desnaturalizar tal informação e expressão sonora e musical, procurando considerá-las na perspectiva histórica de que estão imbuídas em outra

mídia transposta ao filme, é o ponto a ser investigado. No caso de “Salustiano song” no âmbito do disco *Da lama ao caos*, afirma Herom Vargas:

A nona faixa do disco, *Salustiano Song*, é instrumental e homenagem a Mestre Salustiano, importante mestre popular e rabequeiro de Pernambuco. A música foi feita no estúdio de gravação e contém vários registros distorcidos de guitarra e outros efeitos, uma linha de baixo constante – como ocorre em várias músicas do grupo – e as percussões com atabaques, caixa e tambores (VARGAS, 2007, p. 148)

A música, de fato, é marcada pela forte batida do maracatu, o ritmo identificado à cultura pernambucana em sua ancestralidade de hibridações culturais de origem africana. Mestre Salustiano foi uma figura central em tal contexto. Ou seja, a transposição dessa faixa musical ao filme nos remete a uma questão de identidade cultural de um movimento bem mais amplo, além do próprio cinema, que serve para esclarecer vários sentidos históricos implicados no discurso fílmico em questão, haja vista a dimensão *empática* dessa inserção musical em algumas cenas, valendo lembrar que, buscando o efeito empático, “a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais de tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2011, p. 14).

O segundo grupo de fenômenos propostos por Rajewsky diz respeito à “combinação de mídias”, no qual a ópera, o teatro, instalações, histórias em quadrinhos, enfim, formas multimídias podem ser lembradas como exemplos. Vale destacar que, segundo a pesquisadora, um filme é *a priori* uma forma multimídia ou uma combinação de mídias. Entretanto, observando-se determinados discursos fílmicos, é possível a percepção de momentos da enunciação nos quais se destaca a combinação com outra mídia. Um exemplo por vezes citado pela própria Rajewsky diz respeito ao teatro. Sabe-se que existe uma dimensão teatral na *mise-en-scène* cinematográfica: os atores representam seus personagens, pode haver um cenário, etc. Entretanto há filmes que chamam a atenção para esta combinação com o teatro de uma forma explícita como, por exemplo, *Dogville* (2003), de Lars von Trier, que assume um registro plenamente teatral em sua encenação cinematográfica.

Considerando-se tal fenômeno de combinação de mídias, no caso do *Baile perfumado* algumas formas se destacam. Uma delas diz respeito à fotografia. Outra, ao cinema. Nos dois casos, a combinação está diretamente relacionada ao protagonista, o fotógrafo e cinegrafista Benjamin Abrahão. A narrativa, que conta a sua trajetória e mostra o seu objetivo de fotografar e filmar o grupo de Lampião, por

vezes apresenta documentos históricos, ou seja, imagens de fato produzidas pelo fotógrafo e cinegrafista libanês. Em outros momentos essas fotos e trechos de filmes são reconstituídos e por vezes cotejados com os originais na própria montagem fílmica. Devemos a propósito notar que Benjamin não consegue cumprir o seu intento de finalizar o filme sobre Lampião, e acaba sendo assassinado.

O sentido de “morte” aqui se estende da fotografia ao cinema, numa espécie de metáfora dos vários ciclos do cinema pernambucano, que parece sempre renascer das cinzas. Não por acaso a noção de “ciclo” aparecerá em vários trabalhos relacionados à história do cinema de Pernambuco (cf. FIGUEIRÔA, 2000; CUNHA, 2006; NOGUEIRA, 2009). Note-se a propósito de *Baile perfumado* que o filme começa com a morte do Padre Cícero, espécie de pai adotivo de Benjamin Abrahão, e termina com a morte do próprio protagonista. Entretanto, desrespeitando a diacronia que sempre levará à morte, a um fim previsível, a montagem reverte essa previsibilidade. A questão da morte, de fato, é um tema recorrente nesse cinema produzido em Pernambuco (cf. PAIVA 2007, 2008, 2014). Mas se há um “isso foi”, como diria Barthes (1984) pensando na fotografia como algo que se remete a um instante que nunca mais poderá se repetir, e como podemos dizer nós referindo-nos tanto aos materiais de arquivo fotográficos quanto cinematográficos reapresentados no filme de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, há também um “isto está sendo” da recriação discursiva que, ao refazer a cena, o discurso pré-existente, tensiona a temporalidade em termos de um dilema, de uma crise dialética.

No que concerne à música, a combinação de mídias ganha destaque especial ao menos em dois momentos. Um deles diz respeito às *performances* musicais presentes na narrativa. O outro está relacionado a instantes nos quais o filme se investe de uma montagem cujo ritmo é mais próximo da linguagem da música ou de gêneros ou estilos com ela mais diretamente envolvidos, como o videoclipe. Em relação à primeira possibilidade destaca-se, no *Baile perfumado*, a presença do músico Siba e de outros integrantes da banda Mestre Ambrósio em algumas cenas em que eles atuam como músicos, efetivamente, em *performances* musicais. A inserção desse grupo de músicos é outro dado a corroborar uma descontinuidade temporal entre ontem e hoje. De um lado, porque a banda traz um registro ancestral em parte pela própria utilização da rabeca, instrumento musical medieval relacionado à cultura nordestina. Por outro, porque em sua inserção cênica em um filme cuja história se passa na década de 1930, mantém o seu estilo atual, seja em termos de sua sonoridade musical ou mesmo do seu comportamento cênico. Em relação ao segundo ponto, os instantes de ritmo musical, há momentos que aqui vou designar como *momentos*

videoclipes ou “momentos musicais”, como denomina a pesquisadora Amanda Nogueira (2009, p. 125). São instantes nos quais a montagem do filme é levada eminentemente pela música presente na cena, assumindo a eminência da forma musical na própria narrativa, o que ocorre várias vezes nesse Cinema do Manguê.

Em filmes como *Baile perfumado*, *Amarelo manga*, *Árido movie*, *Deserto feliz*, observamos, recorrentemente, a existência de seqüências que poderíamos chamar “momentos musicais”. Essas seqüências podem estar incorporadas ao enredo (como parte do percurso narrativo geral) ou podem ser dotadas de maior autonomia em relação à própria ação dramática (marcadas por um certo “deslocamento” do enredo. Em uma ou outra situação, as seqüências se caracterizam por atualizarem momentos “pop” em que o filme pára em função de mostrar a música (exibir). [...] Tais aparições poderiam ser comparáveis a uma espécie de merchandising da cena cultural pernambucana”. Podem ser consideradas também um procedimento de auto-legitimação dessa cena cultural. Nos “momentos musicais”, o tratamento conferido à música nos filmes é comparável ao que ela merece em musicais e videoclipes (NOGUEIRA, 2009, p. 125).

O caráter de “merchandising” e de “legitimação dessa cena cultural” por meio dos momentos musicais nos leva a cogitar que, neste caso, a música acrescenta ao cinema um valor excepcional, inclusive, ampliando as possibilidades de inserção mercadológica. A multiplicação do filme, por exemplo, em cenas construídas como videoclipes para circularem por outras telas, além das salas de cinema, sem dúvida, é um dado a ser considerado em um instante no qual a própria televisão passa a contar com canais cada vez mais especializados em música, como a MTV Brasil, que aportava no país no início da década de 1990. Dado que nos leva à hipótese de que a crise do cinema em Pernambuco de alguma forma encontrava uma saída, naquele momento da “retomada”, por meio da música, uma expressão artística que por sua vez encontrava caminhos bem mais amplos do que o cinema de então, não só no contexto da cultura pernambucana, mas do Brasil de uma maneira geral.

Já o fenômeno das “referências midiáticas” é bastante abrangente, “a exemplo das referências, em um texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras”(RAJEWSKY, 2012, p. 58). É oportuno lembrar que, em alguma medida, as referências podem se confundir com transposições e combinações de mídias e vice versa. A própria Rajewsky deixa isso claro, ou seja, que essas divisões dos três fenômenos propostos por ela têm um caráter de constructo para facilitar as análises. Em todo caso, considerando-se as possíveis referências do *Baile perfumado*, mais uma vez o filme nos dá instruções relacionadas

ao próprio cinema e à música, como temos observado até agora. No que diz respeito ao cinema, já foi mencionado o fato de que o protagonista é um fotógrafo e cinegrafista, e isso por si só já instaura a possibilidade de referências ao próprio cinema. Mas, mais precisamente, há uma série de referências ao Cinema Novo, especificamente, o que podemos observar já desde as primeiras cenas, por exemplo, na morte do Padre Cícero, personagem interpretado por Jofre Soares, um ícone do Cinema Novo, ator que também estará presente em outros filmes desses cineastas pernambucanos.

Além disso, as cenas de fato filmadas por Benjamin Abrahão nos remetem ao filme *Memória do cangaço* (1965) no qual Paulo Gil Soares, um realizador vinculado à geração do Cinema Novo e à chamada Caravana Farkas, nos dá a ver as cenas do grupo de Lampião captadas por Benjamin Abrahão, as quais são rerepresentadas no *Baile perfumado*. Tal fenômeno poderia ser uma transposição, aliás. Mas, no que diz respeito às referências, há ainda outros *dilemas* a serem considerados no *Baile perfumado*, por exemplo, a locação no sertão que, contudo, aparece verdejante e com muita água, numa espécie de reversão de sua imagem mítica presente em tantos filmes cinemanovistas.

Esse *confronto* com o Cinema Novo de fato sugere uma crise dialética, conjugando-se, por um lado, como uma homenagem e, por outro, como uma necessidade de distanciamento dessa nova geração em relação àquela que lhe antecede, para poder afirmar o seu cinema. Nesse sentido, a trilha sonora tem um papel fundamental, porque reafirma uma identidade contemporânea local, ainda que a música do Mangubeat caracterize-se, por sua vez, por um movimento de busca simultânea de uma ancestralidade de ritmos locais, como o maracatu, e de uma vanguarda pop mundial. Por esse caminho, também poderíamos seguir na observação de outras referências recorrentes, como, por exemplo, ao gênero *road movie*, muitas vezes presente na filmografia em pauta, instigando uma intermedialidade entre cinema e música verificável em filmes diversos não só produzidos no Brasil (cf. PAIVA, 2007; NOGUEIRA, 2009). Se ainda não fica tão claro nas viagens de Benjamin Abrahão em sua busca pelo grupo de Lampião para fotografá-lo e filmá-lo, o caráter *road movie* do cinema pernambucano ficará cada vez mais evidente em outros filmes nos quais a música, como requisita o gênero, também tem um papel fundamental no deslocamento motorizado.

Conclusão parcial

A noção de dissenso, segundo Rancière, evocada por Lúcia Nagib na perspectiva da intermedialidade surgida desde o cinema impuro, de acordo com Bazin, como discutimos anteriormente, certamente encontra no cruzamento entre o Árido Movie e o Mangubeat um ponto de inflexão instigante, inclusive, no que diz respeito à ideia de um *dilema* ou de uma *crise dialética* que, por todos os lados, revela-se na perspectiva de um regime estético localizável entre cinema e música. Só para recordar os termos de Rancière:

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto; saber transformado em não-saber; *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc. [grifos do autor] (RANCIÈRE, 2005, p. 32-33).

Tal política da impureza, na atualização que faz Lúcia Nagib do regime estético de Rancière aplicado à intermedialidade, põe em xeque todo método historiográfico construído à revelia do objeto ou do seu contexto de experiência sensível, da relação entre arte e vida. Por outro lado, como vimos, as prerrogativas da impureza podem se conjugar com formulações epistemológicas daqueles que vêm pensando a questão em áreas diversas, por exemplo, Rajewsky, que nos serviu como parâmetro de investigação a partir dos três grupos de fenômenos que ela propõe.

Entretanto, o percurso tem os seus percalços. Basta observar, por exemplo, que, para o próprio Rancière, a noção de história só faz sentido se considerada como uma forma de ficção, dada, em sua visão, a superioridade da poesia sobre a história, já desde as proposições de Aristóteles.

A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. Outra consequência tirada por Aristóteles é a da superioridade da poesia, que confere uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos segundo a desordem empírica deles. Dito de outro modo – e isso é evidentemente algo que os historiadores não gostam muito de olhar de perto –, a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência (RANCIÈRE, 2005, p. 53-54).

Ainda assim, Rancière aparecerá como referência em outras abordagens so-

bre métodos historiográficos e intermedialidade. Como exemplo, vale mencionar os estudos de Ágnes Pethö, que justamente se detém na questão metodológica, tentando demarcar o lugar da intermedialidade diante de outras possibilidades teóricas e históricas voltadas aos encontros entre mídias, por exemplo, as narrativas transmidiáticas, a convergência de mídias etc. Em seu livro, intitulado *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*, mais precisamente no capítulo “*Intermediality in film: a historiography of methodologies*”, Pethö (2011, p. 19-54) chega a um questionamento sobre quais seriam “os eixos de pesquisa histórica da intermedialidade no filme”, apontando cinco paradigmas.

Resumidamente, podemos afirmar que o primeiro deles diz respeito ao filme como experiência sinestésica, sendo um exemplo, entre outros, Eisenstein e sua teoria da montagem, ao pressupor o filme como “música para os olhos” (apud Pethö, 2011, p. 51), expressão que não por acaso está no título do filme *Cartola, música para os olhos* (2007) dos pernambucanos Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Haveria, segundo Eisenstein, uma estrutura rítmica capaz de ser transposta da música ao filme. Em suma, existiria uma correspondência possível entre todas as artes pela sinestesia, o cruzamento de sensações. A ideia aqui seria investigar, nos filmes do Árido Movie, momentos nos quais a montagem emula ritmos musicais, em especial, aqueles imbuídos como instantes de videoclipe, o que no *Baile perfumado*, como indicamos, acontece várias vezes, por exemplo, na própria sequência do baile dos cangaceiros.

O segundo paradigma apontado por Ágnes Pethö diz respeito ao filme como experiência transmidiática. A ênfase aqui está na narratologia, no aspecto narrativo que se sobrepõe ou relaciona distintas mídias, sendo várias as referências apontadas por ela, que inclui os primeiros formalistas russos, Kristin Thompson, David Bordwell, Edward Branigan e Seymour Chatman. Pensando livremente tantas possibilidades em relação ao nosso objeto, há uma dimensão narratológica que parece ser transposta da música ao filme, em especial, nos casos em que a música foi concebida anteriormente e à revelia da narrativa fílmica – como “*Salustiano Song*”, em *Baile perfumado*. Mas a recíproca é verdadeira. Ou seja, os videoclipes das bandas que participam da trilha sonora, extraídos da narrativa fílmica, podem circular por outras janelas além da sala de cinema, por exemplo, na TV, com um valor acrescentado por sua presença no próprio filme. As estruturas narrativas tendem a se complementar, mesmo com as suas especificidades e distinções em razão dos diversos meios.

O terceiro paradigma considera o filme em comparação com outras artes (análises comparativas). Há uma conjunção pressuposta do cinema e ... pintura, música, arquitetura, televisão, novas mídias, etc. São conexões que pressupõem a pers-

pectiva interartes e, nesse sentido, trata-se de um campo muito abrangente. Entram neste caso, por exemplo, as diversas teorias da adaptação, considerando-se inclusive os diferentes códigos de convenção das distintas artes ou mídias em suas possíveis relações. Pensando-se no exemplo da literatura, alguns filmes assumem em sua adaptação um estilo de “literariedade” ao inscreverem, como legendas na imagem, o próprio texto literário. Pensando-se no caso da pintura, haveria filmes marcados por uma “pictorialidade” instigada, entre outros, pela composição de molduras dentro da tela, manipulação de cores e encenação de quadros vivos. Pensando-se na música, há uma “musicalidade” a ser investigada nas articulações entre imagem e som, nos sentidos provocados pela *trilha sonora* em suas diversas articulações fílmicas. Como temos indicado, este último dado certamente é um fator distintivo do cinema pernambucano que aqui investigamos.

O quarto paradigma concerne à “historiografia paralaxe” ou “arqueologia de mídia” (PETHÖ, 2011, p. 36). A noção de “história paralaxe” tem a ver com a forma como passado e presente, e vice versa, podem se conectar, por exemplo, pela maneira como o *primeiro cinema* pode ser relacionado a produções contemporâneas, em perspectiva sincrônica, pressupondo, por exemplo, Méliès como um precursor da computação gráfica. Nesta seara está em pauta uma arqueologia do meio, inclusive no que concerne a materiais técnicos, formas de visionamento, etc. Deve-se a Catherine Russell a criação do termo “história paralaxe”. Como explica a própria Russell: “o termo paralaxe é útil para descrever essa historiografia, porque invoca tanto uma mudança de perspectiva como um senso de paralelismo” (apud PETHÖ, 2011, p. 36). Aqui parece oportuno pensar, no caso do *Baile perfumado*, que a narrativa está diegeticamente localizada na década de 1930, quando Lampião e Maria Bonita vão a uma sala de cinema para assistir ao filme *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares, ou quando Benjamin Abrahão persegue o bando de cangaceiros para filmá-lo. Desse modo, a perspectiva do cinema dentro do filme, construída nesses vários tempos, nos remete à dimensão paralaxe, uma vez que o objeto cinema é constantemente deslocado e observado sob distintos ângulos, do passado para o presente e vice versa, com materiais de arquivo e materiais atuais. Na perspectiva da trilha sonora, a história paralaxe seria possível de ser pensada a partir do caráter simultaneamente retrô e de vanguarda presente na música do Manguebeat, por exemplo, no caso de Chico Science, em sua pesquisa sobre o maracatu associada ao pop.

O quinto paradigma é o mais complexo, porque se desdobra em várias possibilidades em torno de retóricas do cinema intermidiático. Pethö apresenta um mapeamento de compreensões retóricas, organizando cinco grupos, cada qual respaldado

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, A. "Pour un cinéma impur – défense de l'adaptation". In. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: CERF, 2013, p. 81-106 .

BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. MA: The MIT Press, 1999.

CASTRO, J. *Geografia da fome: a fome no Brasil*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1946.

_____. *Geopolítica da fome*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

_____. *Homens e caranguejos*. Porto: Ed. Brasília, 1967.

CHION, M. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CUNHA, P. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano*. Recife: Editora Massangana, 2006.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento: cinema 1*. Trad. Souza Dias. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

DERRIDA, J. *Writing and difference*. London/New York: Routledge & Kegan Paul, 2002.

FIGUEIRÔA, A. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FONSECA, N. *Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

FOUCAULT, M. "Of other spaces, heterotopias". *Diacritics*, no. 16 (Spring), 22-27, 1986.

HANSEN, M. "The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism". In. GLEDHILL, C; WILLIAMS, L. (eds.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000, p. 332-351.

LEÃO, C. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

LEÃO, C. *A nova velha cena: a ascensão da vanguarda mangue no campo da cultura recifense*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

LYOTARD, J. F. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 2002.

NAGIB, L. *O cinema da retomada* – depoimento de noventa cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. “Politics of impurity”. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London, New York: I.B. Taurus, 2014, p. 21-39.

NOGUEIRA, A. M. C. *O novo ciclo do cinema em Pernambuco* – a questão do estilo. Recife: Editora da UFPE, 2009.

ODIN, R. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação*, nº 37, 2012, p. 10-30. Disponível em: http://www.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf

PAIVA, S. “Um road movie na rota do sertão-mar”. In: MACHADO, R.; SOARES, R.L.; ARAÚJO, L.C. (orgs.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 171-179.

_____. “Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco”. In: HAMBURGER, E. et al. (orgs.). *Estudos de cinema Socine*. Local da publicação, editora, 2008, p. 99-107.

_____. “O deslocamento do sujeito masculino no sertão contemporâneo: estudos de caso na literatura e no cinema”. In: VICENTE, A.L.; JUNQUEIRA, R.S. (org.). *Teatro, cinema e literatura: confluências*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 75-92.

PETHÖ, A. “Intermediality in film: a historiography of methodologies”. In: *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19-54.

RAJEWSKY, I. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 51-74.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Trad. Steven Corcoran. New York/London, Continuum, 2010.

VARGAS, H. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Referências Audiovisuais

A FILHA do advogado. Jota Soares, Brasil, 1926.

BAILE perfumado. Lírio Ferreira e Paulo Caldas, Brasil, 1996.

CARTOLA, música para os olhos. Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, Brasil, 2007.

DOGVILLE. Lars von Trier, Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Países Baixos, 2003.

HISTOIRE(S) du cinema. Jean-Luc Godard, França, 1999.

MEMÓRIA do cangaço. Paulo Gil Soares, Brasil, 1965.

submetido em: 26 fev. 2016 | aprovado em: 24 jun. 2016.



Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja¹

*Exhibition and meaning:
an analysis of the
Cambodian prisoners
portraits*

Daniela Bracchi²

¹Este artigo faz parte da pesquisa conduzida no grupo de pesquisa “Fotografia Contemporânea” do Laboratório de Fotografia do Núcleo de Design da UFPE.

²Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia, Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Doutorado em Semiótica pela USP. Professora Adjunta do curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. Líder de pesquisa do grupo sobre Fotografia Contemporânea. E-mail: bracchi@gmail.com

Introdução

“O cavalo de Troia que penetrou o museu é a fotografia.”
Thierry De Duve

Atualmente, proliferam-se estudos que buscam compreender a imagem fotográfica como objeto cultural, considerada na diversidade dos usos e modos pelos quais circula. Mesmo disciplinas que antes investigaram uma classificação baseada na ontologia da imagem fotográfica, tal como a semiótica, caminham hoje para a compreensão do sentido construído nos diversos modos de se mostrar imagens. Entende-se, por exemplo, que certas imagens postadas em redes sociais cumprem a função de atestar uma presença e pertença a uma comunidade de gostos enquanto outros circuitos, como museus e galerias, propõem uma fruição estética da fotografia como modo prioritário de se relacionar com o caráter artístico das imagens.

A diversidade desses usos já havia sido notada pela pesquisadora americana Susan Sontag, que na década de 1980 alertou sobre uma dessas inusitadas funções da fotografia. Haveria um uso “talismano” (SONTAG, 1986, p.25), no qual a imagem participa de uma busca por tornar mais próxima a presença do retratado. Levamos imagens de entes queridos na carteira como tentativa de evocar a proximidade emotiva de sua presença, enquanto a mesma imagem 3x4 serve como identificação dos traços fisionômicos do indivíduo para as instituições onde circula.

Pode-se alcançar, ainda, o sentido político dessas imagens de identificação. No filme de Sebastián Moreno, *La ciudad de los fotógrafos* (2006), as fotos 3x4 dos desaparecidos políticos durante a ditadura chilena habitam altares dentro das casas de famílias, construindo um lugar de proximidade emocional com essas pessoas. Ao mesmo tempo, os parentes desses desaparecidos, especialmente as mães, levam essas imagens alfinetadas ao peito em suas aparições em cerimônias oficiais e manifestações políticas. Expõe-se aí não apenas a intensidade emotiva da perda, mas a insistência em tornar essas imagens públicas também expressa o clamor político pela justiça.

Percebe-se, portanto, a dificuldade de se atestar a especificidade do fotográfico como dada *a priori*. Isso porque a fotografia assume funções diferentes em domínios sociais específicos. São papéis sociais que se fundam sobre práticas interpretativas, construindo assim um campo de expectativas e normas que contribuem para a fundação dos gêneros das imagens (diferenciando, portanto, os estatutos artístico, científico, publicitário, etc.). Concordamos, portanto, com a afirmação do semiótico francês Jean-Marie Floch (FLOCH, 1987, p.15), de que “*A Fotografia*

faz mais sentido quando pensada enquanto *fotografias*, entendidas na sua pluralidade e enquanto objeto cultural que participa de práticas interpretativas diversas”.

A partir do entendimento do aspecto múltiplo da fotografia, porque dependente das práticas sociais, o termo *Semiótica da Fotografia* é proposto só recentemente, em 2011, na publicação de Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (DONDERO; BASSO FOSSALI, 2011), na qual o ressurgimento de uma Semiótica da Fotografia entende este objeto de estudo a partir de níveis de análise, dentre os quais considera-se as práticas das quais participam e o contexto onde circulam, de modo a reafirmar ou subverter modos de interpretação que vão sendo cristalizados no seio social.

Deve-se considerar que tais níveis são estabelecidos seguindo a esteira da investigação sobre os textos visuais de acordo com um ponto de vista que parte de bases estruturalistas para considerar as imagens enquanto construções discursivas mais abrangentes do que a identificação signica das figuras presentes na imagem. Uma maior relevância é dada ao nível de análise dos *textos-enunciados* e os desenvolvimentos atuais da semiótica da fotografia colocam atenção sobre a enunciação de tais textos visuais, de modo a considerar aspectos como as marcas de subjetividade no modo de construir a imagem. Segue-se, ainda, a consideração da fotografia como *objeto*, compreendida em sua materialidade. Isso significa resgatar o papel da textura, pois esse formante plástico se mostra como um importante indicador: das marcas de uso, do tempo de produção e do papel da fotografia como objeto em meio a outros (sua integração no álbum fotográfico, sua exposição museográfica, etc.).

Uma determinada situação de exposição de uma fotografia faz da imagem uma participante de uma prática social em que lhe é atribuído um papel. A *cena predicativa* diz respeito a esses papéis da imagem que dependem grandemente do contexto em que está inserida. Num museu, por exemplo, costuma estar envolvida num convite à apreciação estética, enquanto a mesma imagem na capa de jornal cumpre outro papel atestando a ocorrência de um fato e trazendo credibilidade à notícia.

A subversão do papel actancial da fotografia é um dos indicativos de que existe um nível maior de análise, o das *estratégias*, que se preocupa com as estabilizações e rupturas de práticas. Aquelas que se apresentam contínuas ao longo da história são responsáveis pela formação dos estatutos (os tipos de imagem e as expectativas quanto ao modo de serem interpretadas), que podem ser subvertidos por determinados artistas quando constroem textos isolados ou mesmo por museus que definem seu modo de exposição.

Com tal amplitude de níveis de análise, propõem-se compreender melhor a

construção da significação nas fotografias de identificação que aparecem no contexto do genocídio no Camboja. Tais imagens encontram seu sentido expandido, ou mesmo subvertido, a partir da relação estabelecida entre elas e seu co-texto expográfico. Certamente esta análise não busca esgotar o conjunto de situações em que essas imagens apareceram no âmbito artístico, mas lança uma luz sobre a compreensão do papel da expografia a partir de casos específicos que permitem pensar na variação de situações em que as fotografias se dão a ver.

A exposição das imagens e suas diferentes valorizações

Escolhemos nos deter aqui na análise dos vários modos de exibição de imagens que chamam a atenção por terem uma grande carga emotiva, estética e política. A variabilidade no modo como essas imagens são apresentadas traz consequências importantes quanto ao modo de compreender e sentir tais fotografias.

As imagens de prisioneiros feitas durante a ditadura do Khmer Vermelho em um campo de extermínio no Camboja serviam a princípio como identificação dos capturados, que tinham a fotografia e uma biografia arquivada nas prisões do país. Depois de fotografados, os prisioneiros eram interrogados, torturados e executados. Após a invasão do país pelo Vietnã, a mais secreta dessas prisões é transformada em um museu. *Tuol Sleng* havia sido uma escola antes de se configurar numa prisão, passando a ser, em 1980, um local que preserva e expõe as marcas do genocídio ocorrido de 1975 a 1979. Expostas no local onde a barbárie aconteceu, essas imagens reconstroem um pouco da experiência dos fotografados e tornam mais encarnada a dor que tais retratos podem guardar. Na Figura³ é possível perceber detalhes do lugar e do modo de exposição dessas fotos no museu do Camboja.

³Disponível em <http://www.niod.nl/sites/niod.nl/files/styles/colorbox/public/Photographs%20of%20prisoners%20at%20S-21%20%28now%20the%20Tuol%20Sleng%20Genocide%20Museum%29.%20DCCAM.jpg?itok=hxDtpHvb>. Acesso 21/07/2016.

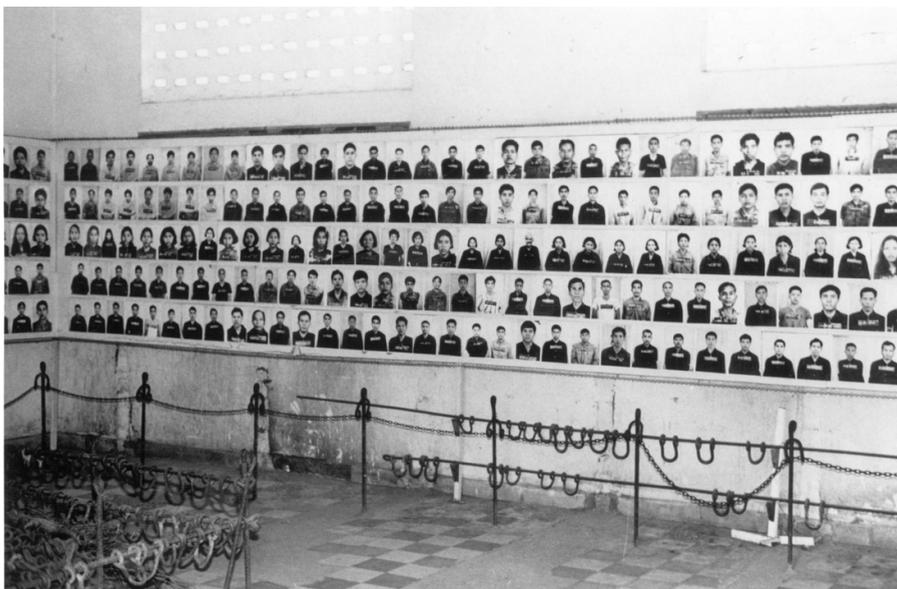


Figura 1: Fotos dos prisioneiros expostas em *Tuol Sleng*.

Em 1997, vinte e duas dessas fotografias foram adquiridas e ganharam as paredes da exposição *Photographs from S-21:1975-1979*⁴, no MOMA de Nova York. A galeria onde estavam expostas estas fotos no museu propunha uma colaboração entre o departamento de fotografia e o de educação, e o MOMA indica no seu comunicado de imprensa que os visitantes são convidados a sentarem e refletirem. O comunicado continua, no entanto, falando não mais sobre os acontecimentos históricos e políticos, nem mesmo sobre a colaboração dos Estados Unidos para tal guerra civil, mas sim sobre a importância de se compartilhar o interesse por determinadas fotografias e episódios relativos à história da fotografia e termina por exaltar a rica coleção de imagens pertencentes ao MOMA.

Percebe-se, portanto, que o museu coloca em primeiro plano uma discussão sobre a linguagem artística, evidente já na escolha por expor apenas as fotografias e não os outros objetos de tortura pertencentes ao contexto onde essas imagens foram geradas. O museu considera, portanto, apenas a exibição da fotografia e estimula a re-

⁴De Duve (2008, p.66) explica: “S-21” é o nome de um antigo colégio do bairro de Tuol Sleng, em Phnom Penh, que Pol Pot transformou em centro de tortura e campo de extermínio. Entre 1975 e 1979, 14.200 pessoas foram brutalmente executadas no S-21, no próprio local ou em campos próximos. Existem sete sobreviventes. Em razão do regulamento e da burocracia do regime, todo homem, mulher e criança que entrava no centro era fotografado antes de ser morto. Para desempenhar essa função hedionda, um membro do Khmer Vermelho de 15 anos de idade, chamado Nhem Ein, foi enviado a Xangai para estudar fotografia e, um ano depois, era promovido a “fotógrafo-chefe” no S-21, com cinco funcionários sob seu comando. Quando os vietnamitas libertaram o centro em 1979, cerca de 6.000 negativos foram achados”.

flexão sobre a história desse meio, deixando clara a posição de valorização da imagem no contexto artístico, enquanto outros artefatos da cultura ficam de fora da exposição. Tal postura do MOMA de compreensão da arte a partir de uma separação e diferente valorização da linguagem e materialidade utilizada para produção da obra é recorrente na história do museu e são famosos os episódios nos quais obras compostas por materiais diversos, como *One and Three Chairs (uma e três cadeiras)* (1965), de Joseph Kosuth, são desmembradas após sua exposição. Enquanto o objeto cadeira foi enviado ao departamento de design, a fotografia foi arquivada no departamento de fotografia e a definição de dicionário enviada à biblioteca.

Criado em 1929 para expor a arte moderna e ressaltar a identidade americana, o museu se viu constantemente em meio à polêmica não só de ter uma visão isolada dos meios artísticos, mas também de se furtar a expor obras com forte conteúdo político. O exemplo mais célebre é a recusa do museu em financiar *And babies (e bebês)* (1969), do grupo AWC, pois a obra claramente se colocava como contrária à guerra do Vietnã. No ano seguinte, no entanto, a instituição cria uma exposição na qual o trabalho do artista Hans Haacke surpreendeu o próprio museu no conteúdo político da obra revelada de última hora e que questionava a opinião dos visitantes sobre o apoio político do governador Rockefeller (um dos maiores sócios do museu) ao presidente Nixon.

Vale lembrar, então, que tal museu se configurou ao longo de sua existência como um local para colecionar e expor arte, conforme resalta Thierry De Duve (DE DUVE, 2008, p.70), e “não para promover o dever da memória ou testemunhar as monstruosidades geradas pela insanidade política”. Mader explica a ambientação *clean* adotada pelos curadores, que insinuava o possível valor estético dessas imagens:

As 22 fotos exibidas no MOMA não traziam legendas explicativas, atribuição de autoria ou identidade das vítimas. O texto de apresentação mencionava o Khmer Vermelho e ‘quatro anos de uma desastrosa guerra civil’, omitindo o papel desempenhado pelos Estados Unidos na destruição do Camboja e na sustentação do Khmer Vermelho após a intervenção do Vietnã. (MADER, 2011, p.48).

Ainda que o caráter serial e desindividualizado das imagens expostas possa evocar o sentido desumano e serial do extermínio desses prisioneiros, sente-se a ausência de outros elementos que evoquem tanto cognitivamente (no texto de exposição, por exemplo) quanto sensivelmente o contexto de barbárie no qual essas imagens foram produzidas. Não podemos dizer, contudo, que o MOMA tinha o intuito de alienar voluntariamente o potencial político do trabalho, mas o ponto de vista de

uma estética modernista adotado constantemente pelo museu dirige a prática interpretativa e questiona a noção institucional da arte e o próprio *ethos*⁵ do fotógrafo Nhem Ein:

Se aquelas fotografias eram arte, sendo a arte patrimônio da humanidade e os artistas seus porta-vozes no domínio estético, então Nhem Ein teria de ser considerado um artista e, portanto, um legítimo representante da humanidade – noção que beirava a obscenidade e motivava fobias e denegações entre os curadores. (MADER, 2011, p.49).

De fato, o museu adquire oito imagens de Nhem Ein e o coloca na sua lista de artistas. Outro fator que corrobora o entendimento dessas imagens como valorizadas em primeira instância por sua carga artística e estética é a busca de efeito de neutralidade constantemente adotada pela expografia do museu. As regras arquitetônicas para tal efeito de sentido de neutralidade podem ser rígidas. No caso dos museus, inclui não só a pintura branca das paredes, mas janelas lacradas e o teto como única fonte de luz, chão de madeira polido ou mesmo acarpetado para que se possa fruir as obras sem interferência externa de som ou luz sobre as imagens. Tal sistema de visibilidade da arte é denominado de “Cubo Branco” por O’Doherty (O’DOHERTY, 1999, p.4) e a ideologia modernista de valorização expográfica das obras em si mesmas foi criticada por Douglas Crimp (CRIMP, 2005), pois sugere a chancela institucional tanto do que seria arte quanto do modo de fruição estética desligado de outras esferas que a obra pode participar (sociais, políticas, psicológicas, etc.).

Colocadas sobre um fundo que busca realçar os contrastes cromáticos e eidéticos das figuras aí expostas, essas imagens deixam em segundo plano uma compreensão mais política e humanista quanto ao percurso e o destino dos fotografados. As imagens são arrancadas de seu contexto histórico original para serem inseridas na discussão sobre a linguagem fotográfica. Não se nega a importância de tal reflexo, mas devemos considerar que são imagens que se situam na fronteira de um limite ético quanto a sua apreciação estética e que terminam por percorrer um caminho no qual as práticas que contextualizam sua interpretação foram se modificando.

Percebe-se, assim, o quanto é importante que o Museu do Genocídio, no Camboja, exponha próximo dessas imagens os instrumentos de tortura, as grades com a pungência do arame farpado e as celas como espaços exíguos. Esses elementos constituem um percurso claustrofóbico a ser percorrido pelo visitante como parte da experiência de estar no lugar onde essas fotografias foram produzidas. A conservação

⁵O *ethos* é aqui referido como um modo próprio de presença no mundo. É considerado a partir das estratégias enunciativas que o enunciador constrói, demonstrando seu estilo. Este último é definido por Norma Discini (DISCINI, 2004, p.7) como “um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *ethos*”.

dos espaços de tortura constitui um modo de expor as imagens pronto a lembrar o visitante sobre a história de genocídio do qual essas imagens participam. Há, portanto, uma valorização estética da expografia que mantém implicações éticas sobre o modo de fruição dessas imagens. Trata-se de considerar a situação expositiva como um discurso não isento e capaz de direcionar o modo de interpretação das fotografias de identificação dos prisioneiros.

Uma visita ao site do Museu do Genocídio permite apontar, ainda, a constante valorização do componente artístico dessas imagens. A fotografia presente na capa do site (Figura 2⁶) explora a plasticidade presente na deterioração química do material fotográfico. Realça-se a beleza da pátina do tempo que, quase como a figura de uma cicatriz, impõe-se à figura humana e torna mais opaco o jogo de olhares entre o personagem da foto e quem o olha.

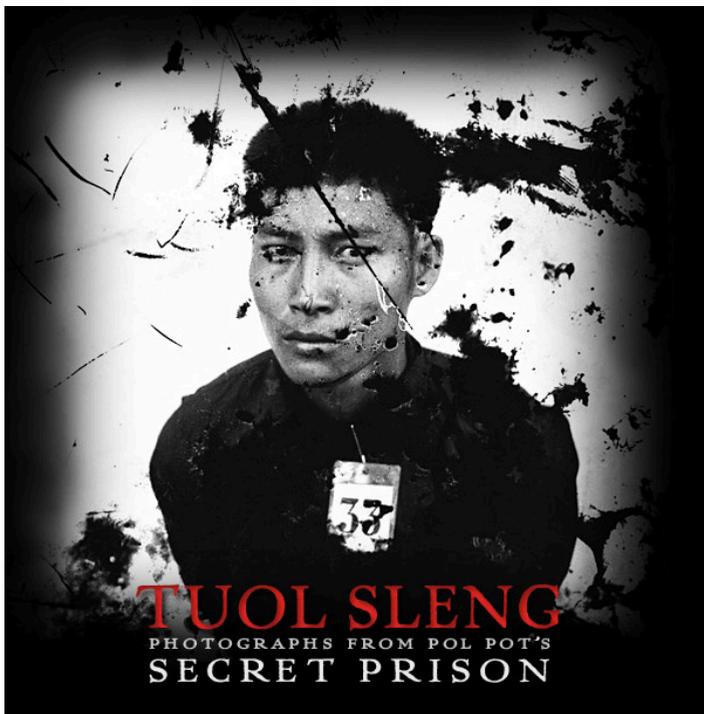


Figura 2: Fotografia de abertura do site do Museu do Genocídio.

⁶Disponível em <http://www.tuolsleng.com/>. Acesso 21/07/2016.

A mídia digital atua em continuação a uma prática museológica de exposição de obras de arte fundada no modelo do “Cubo Branco”, subtraindo todas as interferências para propiciar uma apreciação das qualidades plásticas da obra. Entende-se, portanto, que o espaço expositivo pode ser construído tanto digitalmente quanto arquitetonicamente no museu e funciona como um co-texto que dialoga com as imagens e participa do modo como serão compreendidas. A situação semiótica da qual essas imagens participam cristalizam as práticas interpretativas que direcionam sua compreensão e o modo como são sentidas pelo enunciatório. Tais situações devem ser entendidas como um contorno mais ou menos explicativo do texto.

Antes entendidas sob a designação vaga de contexto, a situação de que a foto participa merece ser considerada como um outro conjunto significativo que merece a atenção da disciplina semiótica como constituindo um novo nível de pertinência para se considerar a construção do plano de conteúdo. Desse modo, importa à semiótica o estudo da expografia, pois entende-se como importante o modo como as imagens são dispostas em uma exposição ou mesmo no livro publicado pelo artista. A fotografia não é, portanto, reconhecida como campo autônomo de análise com base nas particularidades inerentes a sua gênese, mas sim nas constantes relações com outros discursos (entre os quais incluímos aqui o expográfico) capazes de direcionar as práticas interpretativas da imagem.

Não poderíamos deixar de comentar, portanto, o modo com essas imagens aparecem no artigo de Mader (MADER, 2011) que critica o próprio modo de valorização estética das fotografias. Algumas páginas inteiras da reportagem exibem apenas uma grande imagem de identificação, valorizando o componente estético do retrato e propondo uma experiência de estar frente a frente, próximo das proporções de uma escala humana, com a imagem do prisioneiro que olha diretamente para a câmera. É reconstruída, portanto, uma experiência de estar cara a cara com o retratado e interpelado pelo seu olhar, valorizando a carga emotiva dessas imagens e tornando-as um ponto de partida sensível para um questionamento sobre o horror do genocídio. Além disso, a reportagem destaca cromaticamente trechos de depoimentos dos sobreviventes. Posicionados próximos das imagens, esses dizeres trazem ao leitor uma imersão maior no mundo subjetivo de tais indivíduos que se questionam “Onde estou? O que fiz de errado? De que me acusam?” (MADER, 2011, p.30).

Ao longo da publicação encontram-se também retratos que deixam ver mais as condições de sua produção (o suporte para o corpo que imobiliza essas pessoas, as algemas e correntes que as prendem ao local de tortura, etc), como ilustrado na parte 1 e 2 da Figura 3. Há também imagens que localizam melhor o uso desses retratos,

como a exposição da biografia do prisioneiro forjada pelo campo de extermínio, na qual se localiza o lugar do retrato na documentação produzida na época (parte 3 da figura 3).

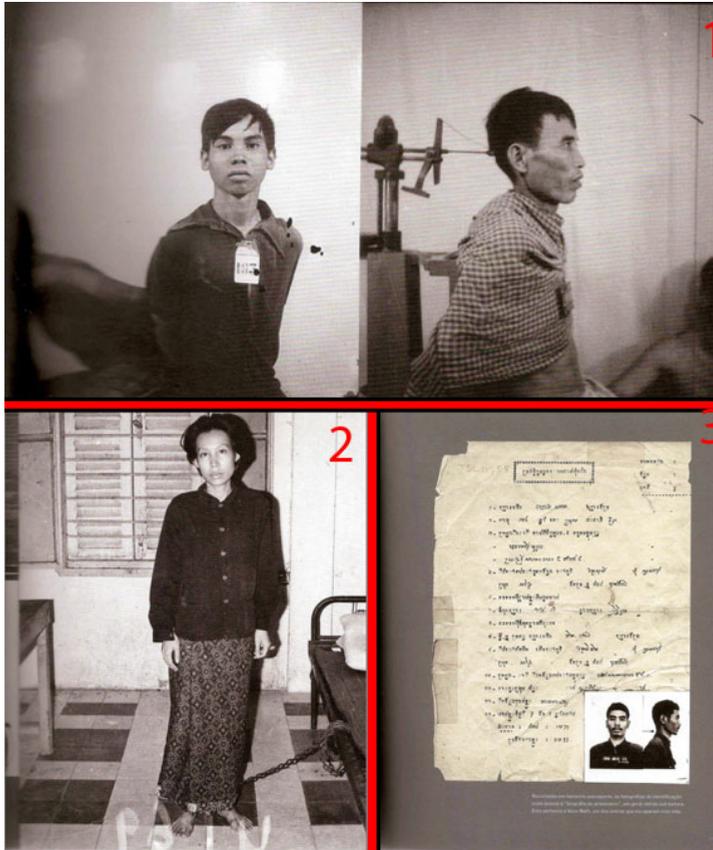


Figura 3: imagens expostas na reportagem de Hugo Mader para a revista Zum, 2011. Fonte: MADER, Hugo. Na antessala da morte: retratos do genocídio do Camboja.

Entende-se, portanto, que os modos pelos quais essas imagens se dão a ver em instituições como museus e galerias, ou ainda o modo como são expostas em livros, catálogos e revistas da área permitem compreender os termos nos quais se dá o convite para que o enunciatório entre em contato com o texto fotográfico. No caso da reportagem de Hugo Mader, há tanto a presença de componentes sensíveis presentes no enfrentamento cara a cara dos retratos em tamanho de página cheia, quanto apresentação de documentos e áreas do entorno da imagem que complementam a presença não só das pessoas dos retratos, mas do local onde foram produzidos e que deixam importantes pistas sobre a situação de construção dessas imagens.

Considerações finais

Ainda que a exposição museológica nos termos modernistas dos retratos de prisioneiros executados possa ser condenável do ponto de vista humanista, é interessante constatar que tal estratégia se mostra típica do embaralhamento dos estatutos realizado pela arte contemporânea. Imagens das mais diversas origens são trazidas ao contexto museológico de modo a contestar não só o caráter artístico das imagens, mas o próprio papel do museu e sua chancela artística.

O exemplo visto acima, sobre os retratos dos prisioneiros do campo de concentração do Camboja, pode ser melhor compreendido quando considerada a mudança de estatuto de imagens informativas sobre a feição dos prisioneiros, usadas no seu registro ao ingressar no campo de concentração, para fotografias valorizadas plasticamente dentro do contexto do museu. Essas imagens alertam para a importância de se considerar a dependência do regime interpretativo sob o qual circulam essas imagens, e das práticas cristalizadas de que participam ou mesmo que subvertem.

Uma valorização majoritariamente estética das imagens fotográficas pode ser um caminho perigoso adotado por instituições museológicas, mas a crítica não se restringe a tal contexto de exposição. Um tema político exposto num livro de fotografias sem texto que o ancore, poderia igualmente correr o perigo de expor unicamente o caráter estético das imagens. Parece, portanto, haver sempre uma intrincada relação entre o valor artístico e político da fotografia que reflete maneiras de circulação das imagens e modos distintos de organização de discursos. Está em jogo aqui não só uma noção de beleza e de valor do objeto artístico, mas a exaltação de um modo de perceber o mundo e se relacionar com os objetos mais ou menos engajados politicamente.

Esperamos ter mostrado, por meio do célebre exemplo das fotografias de prisioneiros, que a imagem fotográfica não se caracteriza socialmente apenas pelas formas visuais que exhibe. Deve-se considerar os contextos mais amplos em que é exposta, pois tais modos de exibição podem concorrer para o direcionamento da maneira como serão sentidas e compreendidas nas diferentes esferas onde circulam.



**O documentário como
“mídia de memória”:
afeto, símbolo e trauma
como estabilizadores da
recordação**

*Documentary as media
memory: affection,
symbol and trauma as
stabilizers of
remembrance*



Cássio dos Santos Tomaim¹

¹Doutor em História. Professor dos Programa de Pós-Graduação em Comunicação e em História da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: tomaim78@gmail.com



Resumo: ao pensar o documentário como “mídia de memória”, reconhecemos o afeto, o símbolo e o trauma como estabilizadores da recordação neste tipo de cinema que, a partir da década de 1960, interessou-se não mais apenas pelos vestígios, mas também pelas testemunhas. O testemunho oral ascendeu como principal dispositivo do documentário para acessar as memórias coletivas. Se na contemporaneidade presenciamos uma “cultura da memória”, o documentário tem um lugar nesta história, mais como uma atividade “artesanal da memória”, ao preservar/armazenar uma memória experiencial do vivido, do que como uma ameaça ao passado recordado.

Palavras-chaves: documentário; mídia de memória; testemunho.

Abstract: when thinking the documentary as “media memory”, we recognize the affection, the symbol and the trauma as stabilizers of remembrance this type of cinema which, from the 1960s, he became interested not only by the traces, but also by the witnesses. Oral testimony amounted as main device documentary to access the collective memories. If the present witness a “culture of memory”, the documentary has a place in this story, more like an activity “memory craft”, to keep/store a experiential memory of the lived, than as a threat to the past remembered.

Key words: documentary; memory media; testimony.

No projeto dos *Lieux de mémoire*, nos anos de 1980, o historiador francês Pierre Nora refletiu sobre uma percepção histórica que encontrou na mídia sua forma de prosperidade. Diante de fenômenos como a mundialização (ou globalização), a democratização, a massificação e a mediatização (ou midiatização) presenciamos o fim da história-memória, das sociedades-memória e das ideologias-memória. O tempo acelerado transformou tudo e a todos, distanciando-nos da memória viva, “[...] aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo” (NORA, 1993, p.08). Restando-nos apenas os rastros, os vestígios, por sua vez, a história. Para o autor, memória e história não são sinônimos; enquanto a primeira diz respeito diretamente à vida, pertencendo à constituição identitária de grupos ou indivíduos, sujeita às transformações, à dialética lembrança/esquecimento, a história, por sua vez, é reconstrução, é representação do passado. Diante de um mundo desencantado, novos rituais, novas sacralizações, por mais que passageiras, ganharam um lugar, um “lugar de memória”. Como advertiu Nora, “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (NORA,1993, p.13).

Esta obsessão contemporânea pelos arquivos, por acumular vestígios, testemunhos, documentos, imagens, a qual se refere o autor, é a “ponta do icerberg” do movimento de uma “cultura da memória” que, iniciada na década de 1980, encontra na atualidade o seu apogeu. Segundo François Hartog, foi no século XX que nos rendemos à supremacia do ponto de vista do presente, o presentismo, em que memória, patrimônio, identidade e comemoração tornaram-se palavras-chaves do momento. O tempo é mais uma mercadoria em nossa sociedade de consumo que valoriza o efêmero, sentido que serviu bem aos processos midiáticos, seja pelo viés econômico, político ou cultural. As mídias não só comprimem o tempo – são capazes de contar trinta anos de história em um minuto e meio – como também se apoderam do acontecimento dentro de uma lógica que prioriza o instante, o *agora*. Para o autor, o presente do acontecimento midiático, no momento que se realiza, já quer ser visto como histórico, como passado, uma vez que a regra que impera é de que “[...] todo conhecimento inclui sua autocomemoração” (HARTOG, 2014, p.184).

Apesar da crítica de Hartog, ao que se convencionou denominar de “boom da memória”, é preciso reconhecer que os avanços tecnológicos e econômicos no campo da informação e da comunicação não apenas têm favorecido a preservação das “vozes” e imagens das vítimas, dos anônimos ou esquecidos da história, como também têm permitido cada vez mais que estes sujeitos ou seus representantes di-

retos (familiares) reivindiquem para si o direito ao passado, à produção de uma memória que, por sua vez, pretende ser uma “contra-história” (WINTER, 2006). Se a Indústria Cultural ameaça a memória, “ora pela limitação rígida das informações, ora por oferecê-las em uma enxurrada excessiva” (ASSMANN, 2011, p. 231), reconhecer o potencial revolucionário das atuais “mídias de memória” se faz necessário. Segundo Assmann, só podemos compreender a relação que a nossa época tem com o passado, ou seja, esta obsessão excessiva pela memória, se interrogarmos a própria relação que temos com as nossas “mídias de memória”.

É nestes termos que elegemos refletir sobre o lugar do documentário como mediador de memória. O documentário tem uma vocação para a memória que precisa ser problematizada. Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/armazenar uma memória experiencial do vivido. Os efeitos do tempo acelerado e da midiaticização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. Este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal.

O que interessa à reflexão proposta neste artigo são aquelas produções que podem ser tipificadas, como sugere Guy Gauthier, como “documentário de memória” que consistem em “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (2011, p.213). Este “documentário de memória” a que se refere o autor tem equivalência ao que se convencionou denominar de “documentário histórico”, mas aqui caberiam outras tipologias como “documentário de arquivo”, “documentário de testemunho” etc. A primeira diferença que precisa ser feita é que neste tipo de documentário a representação da memória é o foco, articula um gesto de atualização do passado seja por meio de testemunhos, arquivos e vestígios. E como um “subproduto” deste tipo de documentário, interessa-nos aqui aqueles filmes que se dedicam às narrativas das memórias traumáticas, que nascem de uma vontade de memória. *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955) e *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) são grandes exemplos deste “documentário de memória”, porém há inúmeros outros filmes nesta mesma chave que poderiam ser mencionados,

assim como os documentários narrados em primeira pessoa que se têm proliferado na última década, em que seus realizadores enfrentam a tarefa de recordar o passado que lhe é mais íntimo sobre a memória traumática das ditaduras latino-americanas, por exemplo.

Nestes termos, as possibilidades abertas pelas narrações de teor testemunhal no documentário fizeram do documentarista um “catador de lixo” que encontra no afeto, no símbolo e no trauma os estabilizadores das recordações que eles manuseiam em seus filmes. Mais do que uma ameaça ao passado recordado, o “documentário de memória” constitui-se como um lugar afetivo da memória, de uma experiência perdida (ou negada).

Experiência e narração

Segundo Walter Benjamin, a narrativa tradicional é uma forma artesanal de comunicação que, diferente da informação com a qual deparamos nas mais diversas mídias contemporâneas, não se interessa pela transmissão do “puro em si” da coisa narrada”. Pelo contrário, a narrativa tradicional “[...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p.205). Rememorar assume uma conotação revolucionária para Benjamin. Segundo Rochlitz, para a teoria benjaminiana da linguagem, o que interessa é “[...] a dimensão não instrumental da linguagem, sua faculdade de revelação, sua carga de memória [...]” (2003, p.66), o que nos remete à problemática do inenarrável da memória traumática como apontado por Gagnebin. “O trauma é a ferida aberta na alma, no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p.110).

O horror da Segunda Guerra Mundial, dos campos de concentração nazistas foi o maior exemplo do século XX desta impossibilidade de narrar as memórias traumáticas. Porém, não foi o único. O silenciamento não foi apenas dos sobreviventes, atravessou as artes em geral que se emudeceram diante da barbárie. A sentença de Theodor W. Adorno, em um ensaio de 1949, de que não há poesia possível após Auschwitz, foi o ponto de partida de uma polêmica que provocou uma interpretação equivocada de que o filósofo teria condenado a poesia (e a arte) contemporânea ao silêncio. Adorno não defendia um irrepresentável para a arte, tão pouco temas ou acontecimentos proibidos de serem figurados. Segundo Huyssen, aqueles que inter-

pretaram mal o autor não foram capazes de compreender que “ele exigiu uma autor-reflexão radical das artes, em vez do recurso a tradições artísticas anteriores e a sua reivindicação fatal de separar a arte e a cultura da política” (HUYSSSEN, 2014, p.120). Adorno cobrava da arte uma postura impiedosamente crítica contra uma degradação da cultura pela máquina do entretenimento e de esquecimento, nas palavras de Gagnebin (2006, p.72), uma vez que no pós-guerra esquecer o passado nazista era um projeto político de memória de uma Alemanha em reconstrução.

Levando o debate para o campo dos regimes artísticos, Jacques Rancière define que, no caso de existir o irrepresentável, este se dá em comunhão com um regime de pensamento específico da arte: o regime representativo. É exclusivamente neste universo do representativo que se define critérios de não representabilidade. Para o autor não há um acontecimento ou um tema que vete a representação, pelo contrário, diante do desafio de representar a experiência extrema do inumano, de narrar as memórias traumáticas, o que temos são “[...] Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas” (RANCIÈRE, 2012, p.139).

Para Gagnebin, a arte (e a cultura) que Adorno condenou, primeiramente no final da década de 1940, e posteriormente continuou insistindo nos anos de 1960, foi aquela que se mostrou não só incapaz, mas desinteressada em assumir o compromisso ético da rememoração que carrega em si o sentido de “uma memória ativa que transforma o presente”, como nos termos benjaminianos.

Desde a década de 1980, acompanhamos o processo pelo qual o tema do Holocausto se tornou uma mercadoria de sucesso, inclusive no cinema. Por um lado, é preciso problematizar se estes filmes (para ficarmos apenas no exemplo do cinema) são responsáveis por uma assimilação do horror dos campos de concentração a ponto de permitirem uma maior integração do tema na cultura moderna que o gerou (BAUMAN, 1998). A priori, esta proliferação de produções audiovisuais pode ser explicada como reflexo da emergência do Holocausto como tropo universal de uma política da memória que, segundo Huyssen, lhe destituiu de sua qualidade de índice histórico, enquanto acontecimento em si, para transformá-lo em uma metáfora do trauma. (HUYSSSEN, 2014, p.187).

É verdade que enquanto arte/técnica o documentário está longe de preservar aquelas imagens provenientes da memória involuntária, as lembranças que “rasgam” o tempo presente, aquelas que são fontes da experiência autêntica da qual o homem moderno abdicou-se. Mas quando o assunto é conservar/preservar/armazenar, o documentário (ou o cinema em si) aparece como prolongamento das poten-

cialidades inauguradas pela fotografia como dispositivo a serviço de uma memória voluntária. O filme conserva o acontecimento em imagens visuais e sonoras, ou em outros termos, armazena as recordações daqueles sujeitos que são convidados ou interpelados a rememorar. Por mais sofrimento que possa uma recordação provocar, o documentário é exemplo de como a arte, diante de uma vocação política para a memória, assume para si uma dimensão ética do presente; em que o exercício de rememorar para uma câmera reveste-se de um sentido de resistência que carrega em si o potencial da experiência, da crítica e da revelação. “Trata-se de salvar uma imagem do passado que espera legitimamente ser libertada porque tem uma dívida para com ela” (ROCHLITZ, 2003, p.339).

Documentário, “armazém da história”

Se o “documentário de memória” tem se revelado uma arte/técnica comprometida em “salvar uma imagem do passado” é porque ele é produto de um tempo que vive o sentimento de que não há memória espontânea (NORA, 1993), é em si um “lugar de memória”. A narração tradicional sempre esteve encarregada da transmissão da herança cultural das comunidades artesanais, hoje o “documentário de memória” se apresenta como um dos raros refúgios da tradição, do passado. Atualmente, o imperativo que se desenha é o de que a “memória experiencial” das testemunhas de uma época só se perpetua para as novas gerações se traduzida em “memória cultural” da posteridade. Segundo Aleida Assmann, “[...] a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos” (ASSMANN, 2011, p.19). Acrescento a esta lista da autora o filme documentário.

Desde o início é preciso ter clareza que, diferente da “memória experiencial” que envolve processos de recordação voluntários por parte do indivíduo, a “memória cultural” é artificial, é produzida. Portanto, esta “memória cultural” encontra-se subordinada às políticas de memória, em que a dialética recordar/esquecer, ao invés de ser um processo natural, assume-se como um “[...] risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (ASSMANN, 2011, p.19). Pensar o “documentário de memória” neste contexto é também reconhecer que este tipo de cinema serve (em alguns casos, até mesmo no sentido de “servidão”) a determinados projetos políticos de memória, colocando as lembranças das narrativas testemunhais a serviço da construção de um passado histórico.

A “memória cultural” depende das mídias e da política. É devido ao seu as-

pecto artificial que esta memória supera as épocas, atravessa gerações. Por ser guardada em textos normativos, em mídias ou suportes da memória, ela se eterniza. Mas ao pensarmos o filme ou qualquer outra “mídia de memória” não devemos nos enganar, o processo de recordação envolvido nestes meios não se reduz a um mero procedimento de armazenamento. A memória humana também tem a capacidade de armazenar dados, informações, assim como os dispositivos técnicos. Porém, não é disso do que se trata a recordação que, por sua vez, também é objeto do fazer documentário. Ao decorarmos as informações contidas em algumas páginas de um livro somos capazes depois de acessá-las e reproduzi-las sem prejuízo, mas não conseguimos fazer o mesmo com nossas lembranças. Segundo Assmann, precisamos nos atentar que toda recordação implica em um deslocamento, uma distorção, uma deformação do que foi lembrado. “O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (ASSMANN, 2011, p. 34).

Pensar o “documentário de memória” como “armazém da história” não se trata apenas de considerar o seu aspecto material, o suporte (seja ele a película do filme ou o digital das novas mídias), mas principalmente os seus aspectos simbólicos e funcionais que estão relacionados ao ato de rememorar. A produção de um “documentário de memória” exige muita pesquisa, pois o documentarista e sua equipe mergulham nos arquivos em busca de documentos, de imagens indiciais, reúnem registros testemunhais, elementos que agrupados em uma determinada ordem compõem a “voz do documentário” (NICHOLS, 2005). O filme sempre tem algo a dizer sobre o passado a qual se propôs representar, assim como é produto do tempo presente. O “armazenar” não deve ser entendido no sentido literal, dar suporte à matéria da memória, fixar a memória, porque esta, como já mencionado, se encontra em constante transformação pelo processo de recordação. O armazém é uma metáfora para todo “documentário de memória” que se constrói a partir de uma “intencionalidade histórica”. Para Paul Ricoeur (2010a, p.139), a finalidade primeira da história é a dívida que temos para com os mortos, tanto que são os acontecimentos passados que revestem a “intencionalidade histórica” de um tom realista. O “documentário de memória”, ao reivindicar para si uma “referência por vestígios ao real passado”, assimila-se à narrativa histórica, é “quase história”, como procurei demonstrar em outro trabalho publicado anteriormente (TOMAIM, 2013).

Recorrendo a mais uma metáfora, o documentarista é um “catador de lixo”. Á exemplo desta personagem das grandes cidades modernas, ele sai recolhendo os

cacos, os restos da história, motivado por não deixar nada se perder. O termo “lixo” pode parecer ofensivo em primeira instância, mas como nos ensina Gagnebin: “[...] não é somente aquilo que fede, apodrece, mas antes de mais nada é o que sobra, o de que não se precisa, o que pode ser jogado fora porque não possui plena existência independente. (2006, p.73).

O documentarista como “catador de lixo” é aquele que tudo quer guardar no “armazém da história”, não se interessa por recolher apenas as narrativas dos grandes feitos, dos grandes heróis, mas “[...] apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p.54). O “documentário de memória” satisfaz a sua “intencionalidade histórica” dando voz ao anônimo, ao esquecido, ou àquilo que não deixou nenhum rastro.

O filme *Nanking* (2007), de Bill Guttentag, é exemplo deste tipo de documentário do qual estamos falando. Conta a história do genocídio de milhares de chineses na cidade de Nanking, perpetrado pelo exército japonês em 1937. Na época em que o filme foi produzido restavam poucos sobreviventes, o diretor pode contar apenas com alguns testemunhos e de algumas filmagens do período, mas a linha dorsal do documentário é traçada com base nas cartas e outros documentos escritos por um grupo de estrangeiros ocidentais que criaram uma “zona de segurança” na cidade com o objetivo de proteger os refugiados dos bombardeios dos aviões japoneses. Em *Nanking* estes restos de texto (o lixo) ganham corpo e tom ao serem lidos por atores e atrizes hollywoodianos conhecidos do grande público e apresentados aos espectadores desde a primeira sequência do filme. O recurso é uma forma de driblar a ideia da escrita como uma verdade incontestável do passado. Já de início o espectador sabe que a voz *over* que ele ouve não é um testemunho, mas uma leitura, uma interpretação que o ator ou a atriz dá ao discurso da carta. É verdade que as leituras não deixaram de ser tocantes e emotivas em certos momentos do filme, mas todos sabem que se trata de uma fala encenada.

Reconhecer no documentarista um “catador de lixo” não é assumi-lo como um mero compilador. O compilador não tem autoridade própria, apenas reúne os textos dos outros. O documentário é uma obra autoral, por excelência. O ponto de vista do seu realizador ganha corpo conforme a narrativa documentária avança, sem o ponto de vista não podemos falar em identidade do documentário. O documentarista não procura imparcialidade, isenção, este exige da obra a sua autoridade.

Dos vestígios aos testemunhos

Se a fotografia foi eleita a “mídia” mais importante da recordação (ASS-MANN, 2011), devido ao seu caráter indexador que funciona como prova/testemunha da autenticidade da existência de um acontecimento passado, por sua vez, o cinema herdou da imagem fotográfica este caráter indexador. Não é em vão que o documentário caracterizou-se como uma narrativa baseada na organização indicial das imagens do passado (GAUTHIER, 2011, p.216). Falando dos restos, dos vestígios que o documentarista encarrega-se de reunir, coletar, temos que estes restos funcionam como conectores entre o tempo vivido e o tempo universal, refiguram o tempo histórico (RICOEUR, 2010a) da narrativa documentária. No “documentário de memória” não basta narrar, contar uma história, é preciso autenticar a narrativa. É uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado. O “documentário de memória” tem no recurso aos documentos, aos vestígios, a deixa para operar (no presente) uma reconstrução do passado. Reconstrução que deve ser lida não na chave do passado tomado como espetáculo, entretenimento, mas na chave de uma dívida do documentarista com o passado. A prática documentária não pode estar dissociada da consciência de que, a todo instante, o documentarista da memória está “[...] submetido *ao que, um dia foi*. Tem uma *dívida* para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente” (RICOEUR, 2010b, p. 237).

Por outro lado, a sacralização do objeto (a carta, a fotografia, o filme, etc) por parte do documentarista despreza as potencialidades do “efeito-signo” do vestígio, aquilo que nos projeta, nos prende ao passado, mesmo que seja em termos de recordação. Os materiais de arquivo são e devem ser manuseados, manipulados pelo diretor a fim de comporem um enunciado para a narrativa documentária. Mais do que silenciar os materiais de arquivo é preciso fazer com que eles falem, até mesmo porque a função do “catador de lixo” no “documentário de memória” não é apenas reunir os restos, mas dar-lhes um novo uso. Diante dos vestígios é preciso saber ler suas significâncias, “a ideia de sinal de uma passagem, e uma relação de causalidade, incluída na coisidade da marca” (RICOEUR, 2010b, p. 205).

Por mais que não tenha trabalhado diretamente com o que convencionalmente denominamos de materiais de arquivo no cinema (fotos, filmes, cartas, documentos etc), Mercedes Álvarez em seu primeiro longa-metragem, *O céu gira* (2004), nos dá uma lição a respeito do “efeito-signo” de passagem/marca dos vestígios. O documentário apresenta-nos um registro sincero do tempo que permanece, que dura por meio

dos vestígios e das poucas testemunhas que residem na localidade filmada, vivendo ambos a ameaça do esquecimento. A cineasta retorna a Aldealseñor, uma aldeia de Soria, na Espanha, onde ela nasceu, para registrar o imponderável: restam na aldeia apenas 14 habitantes. Mercedes Álvarez foi a última criança a nascer na aldeia há mais de 30 anos. Em *O céu gira*, busca acessar a memória da sua infância, mas o jogo é invertido. Álvarez transforma-se em testemunha do desaparecimento gradual que afeta a todos que ali nasceram, inclusive ela, pois, junto com a aldeia, desaparecerão os vestígios do passado, os rastros de sua infância. As filmagens contemplam a finitude do tempo, as transformações que este opera na vida daqueles aldeões e na aldeia: um antigo castelo vai dando lugar a um hotel, a paisagem bucólica dos campos é alterada com a instalação de moinhos de energia eólica.

No sentido contrário da maioria dos “documentários de memória”, *O céu gira* exerce sua vontade de memória sem o compromisso de recordar as lembranças de um tempo que não existe mais, seja as recordações dos aldeões ou da própria diretora a respeito do seu tempo de infância. O que interessa a Álvarez é revelar a força da ação do tempo presente sobre as coisas e os homens, de que tudo tem um fim, e, como não houve (e não há) uma memória coletiva sendo atualizada sobre o passado da aldeia e de seus habitantes, é inevitável que essa memória seja apagada. Nem mesmo aquilo que aparenta ter permanecido igual ao que era na época da infância da diretora resistirá ao tempo.

A imagem de uma paisagem em plano geral, que ao fundo revela a presença de um pequeno ulmeiro, é para a diretora uma “imagem-vestígio” que a liga ao seu passado na aldeia. Esta imagem tem um valor simbólico para Mercedes Álvarez. Por mais que os aldeões tenham lhe dito que aquele lugar permaneceu igual desde quando ela partiu, sua recordação do lugar não confirma tais impressões, entretanto, a imagem vale como “imagem-vestígio” porque se refere ao lugar onde está enterrado o seu pai. Em resumo, a imagem da paisagem e o ulmeiro lhe afeta, é uma imagem que estabiliza as suas recordações. Uma imagem afetiva que ela procura atualizar no filme, por isto utilizá-la de forma estática na segunda sequência do documentário. Álvarez sabe que somente de forma mecânica, artificial (como é particular a todas as “mídias de memória”) é possível parar a ação do tempo, fazer com que a paisagem permaneça idêntica ao que era antes. Metáfora de um passado intocável, já que nem mesmo na memória da cineasta a imagem da paisagem é a mesma.

Agora é necessário perceber o movimento que ocorreu na própria história do documentário, se os vestígios não ficaram em segundo plano, no mínimo deram lugar aos testemunhos. Em certa medida podemos dizer que o “documentário de me-

mória” encontrou o seu lugar na “era das testemunhas” ou na “cultura da memória”. Segundo Hartog (2013), desde a década de 1980, acompanhamos uma progressiva ascensão da testemunha que, por sua vez, entendida como portadora de memória, se impôs como presença e voz em nosso cotidiano graças à forma como esta tendência foi se alojar nos meios de comunicação. As mídias carecem das testemunhas, sejam elas personagens ilustres, celebridades ou anônimos.

Para o documentário, as testemunhas nascem como autoridade, mas diferente do lugar que o intelectual ou o especialista ocupa no enunciado do filme. A fala do intelectual assume um lugar de voz de saber, um saber institucionalizado que visa dar credibilidade ao que é apresentado no documentário. Em síntese, funciona como uma citação subordinada à lógica da narrativa. Já os testemunhos dos personagens sociais servem como provas de primeira ordem. É verdade que muitos documentários utilizam os testemunhos como citações, o que esvazia o seu potencial de narração, o revelar da experiência, que tem na duração o seu determinante. A forma como estes testemunhos são agrupados em temas, justapostos a partir de palavras-chaves, favorece a lógica de causalidade inerente ao fragmento em prol de agregar um ritmo à narrativa do documentário. Sacrifica-se a experiência do vivido em função de um tratamento mais polido do passado.

Ainda sob o horizonte da memória do Holocausto, dois filmes produzidos em contextos diferentes nos auxiliam a perceber como gradativamente se operou esta transição dos vestígios para os testemunhos na história do documentário. Não se trata apenas de um imperativo técnico, mas também ético. Refiro-me a *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, e *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. A diferença entre os documentários não está apenas nos 30 anos que os separam, mas na forma como lidam com o silenciamento dos campos de concentração.

O filme de Resnais é uma encomenda do Comitê da História da Segunda Guerra Mundial, e sabe-se que o diretor só aceitou o trabalho quando pode contar com a participação do poeta francês Jean Cayrol, um sobrevivente do campo de Mauthausen. Cayrol foi responsável pelo texto que é narrado em voz *over* no documentário que, por sua vez, não se apresenta como uma voz de um conhecimento institucionalizado. O texto é de uma riqueza poética que consegue fazer com que as imagens dos campos de concentração, tanto aquelas em preto e branco produzidas pelos alemães durante a guerra quanto as coloridas registradas pelo diretor, saiam do silenciamento a que estavam condenadas. Em *Noite e Neblina* as imagens do horror de corpos amontoados, satisfazendo a lógica do extermínio dos judeus, não se ocupam apenas de uma mera contraposição com as imagens dos campos de concen-

tração vazios, quando da época das filmagens. Não se trata apenas de apelar para o valor indicial das imagens, de autenticar a realidade do sofrimento humano. O que interessa é produzir sentido, algo que possa dar alguma explicação dez anos depois para o que foi a Solução Final. A busca não é por uma imagem verdadeira do passado, mas por uma imagem do passado que seja verdadeira, justa com o presente, pois como o próprio narrador em *Noite e Neblina* reconhece “[...] nenhuma descrição, nenhuma imagem, é o suficiente para lhes dar a verdadeira dimensão de um medo ininterrupto [...] só conseguimos mostrar-lhes um esboço: a cor”.

Já em *Shoah* o destaque fica por conta dos testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração, muitos enfrentam pela primeira vez o desafio da rememoração para a câmera de Lanzmann. Sem contar que, em alguns casos, os sobreviventes e o diretor retornam àqueles lugares de extermínio, que na época do filme estavam esquecidos, silenciados, abandonados. Lanzmann aposta na força do teor testemunhal, na oralidade que se inscreve na película como o último gesto do presente sobre as imagens do passado. É interessante notar que o silêncio das ruínas dos campos de concentração assemelha-se ao silêncio dos sobreviventes diante do desafio de narrar o inenarrável. O testemunho em *Shoah* é um ato que se faz necessário, um gesto de compromisso daquele que sobreviveu ao horror, à morte, para com a memória daqueles que morreram. Nesse caso, no “documentário de memória” testemunhar é atualizar o luto.

Lidando com vestígios ou com testemunhos, não podemos negar que o trabalho do documentarista se dá no presente, quando ele se interessa pelo passado o explora com os indícios no presente (GAUTHIER, 2011). O que implica dizer que feita a escolha, seja por um ou por outro, ou por ambos, o “documentário de memória” não se abdicar de uma ética da escritura fílmica. Questionar em que medida a ética destas narrativas da memória não se sucumbe à estética é uma das possíveis problematizações para quem se debruça sobre um “documentário de memória”. Em alguns filmes a necessidade “imposta” da recordação fala mais alto, a duração dos testemunhos é respeitada, de modo que não é sacrificada pela ditadura do corte, em outros isto já não ocorre.

É preciso fazer a crítica de que se o interesse pelos testemunhos dos sobreviventes, das vítimas, aumentou, é porque o teor testemunhal reveste de “aura” as narrativas. O testemunho enquanto narrativa é uma redescoberta do sujeito em si no mundo. Por isto é preciso considerar que este testemunho é uma ação passada que se refaz no presente, mas que nem sempre temos domínio sobre ela. O que instaura uma ambigüidade para o “documentário de memória” enquanto narrativa que se

apóia em referências a vestígios do passado.

Pensar o lugar do testemunho no documentário nos leva a concordar com Seligmann-Silva, é preciso primeiramente superar a tendência de reduzirmos o testemunho ao seu paradigma visual, uma vez que este tende à espetacularização da dor, da morte. Para o autor o testemunho corresponde a uma tríade: visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar. Elementos que se complementam, mas que também se relacionam de modo conflituoso entre si, uma vez que “[o] testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.5). Portanto, o testemunho não pode ser interpretado como a matriz única para o “documentário de memória”, isto resultaria mais em um fetiche ao invés de explorarmos as potencialidades discursivas das narrativas da memória que se revestem de um teor testemunhal neste tipo de cinema. O “documentário de memória” não deve se servir do testemunho apenas como prova, evidência do ocorrido, mas como experiência do vivido (o passado) que se mantém atualizada na narrativa testemunhal.

Se o testemunho é narração, e toda narração pressupõe tempo/duração, temos que constantemente o documentarista da memória se vê em uma encruzilhada. Como respeitar a duração de um testemunho em um filme? O tempo fílmico do documentário é produto de um conjunto de fragmentos, dentre eles o testemunho que, por sua vez, possui o seu próprio tempo. Para Comolli (2008, p.60), em um documentário “filmar equivale a escutar”, que por ventura se apresenta como uma enorme diferença em relação aos dias de hoje, em que o ato de escutar o *outro* é quase inexistente. Esta qualidade do documentário diante do imperativo da “fala em ação” funciona para o autor como um instrumento revelador de discursos, de posturas, de gestos, de efeitos de corpo. A relação do documentarista com as testemunhas deve ser pensada sob a ótica de uma “erotização da relação de filmagem”, em que “a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada” (COMOLLI, 2008, p.60). Não basta colocar em cena os personagens sociais e ouvir o que eles têm a dizer sobre um determinado tema, é preciso encarar o desafio de fazer revelar a *mise-en-scène* deles, o que só é possível quando o documentário respeita a duração da narração dos testemunhos.

Isto nos remete a que Gagnebin se refere como a necessidade de uma ampliação do conceito de testemunha:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta.

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o passado (GAGNEBIN, 2006, p.57).

Decretar a inconfiabilidade da recordação como pretende certos autores, por outro lado, não resulta em nada. Segundo Assmann, a deformação, a distorção não se trata de um defeito do ato de recordar, mas sim da marca do caráter reconstutivo de toda recordação. A autora nos ensina que “Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 284). Paraphrasing, cabe ao documentarista a consciência de que é a sua presença que ativa a recordação, o trabalho reconstutivo da memória. É verdade que, em geral, as testemunhas se calam, não veem a necessidade de elaborar o trauma, até mesmo porque é doloroso. Por fim, só enfrentam o desafio da rememoração porque são motivadas pelo documentarista que as convencem da necessidade, quase impiedosa, de combater o esquecimento.

É neste contexto da problemática da inconfiabilidade da memória que a autora nos leva a pensar o lugar que o afeto, o trauma e o símbolo ocupam como estabilizadores das recordações. Sendo que os dois primeiros nos remetem diretamente há experiências traumáticas, ou aquelas feridas que se inscrevem corporalmente; enquanto que o símbolo já é esta experiência corporal traduzida em sentido, em outros termos, interpretada. Na prática o “documentário de memória” faz uso e tem uma dependência destes estabilizadores das recordações para se confirmar como uma narrativa de memórias traumáticas. Se a palavra se emudece diante do evento traumático, a imagem, seja ela enriquecida pelo afeto ou ressignificada por sentimentos cristalizados ao longo do tempo, torna-se matéria-prima de alto poder experiencial na mão do documentarista.

Enquanto “mídia de memória” a imagem tem uma relação ambígua com a memória. É do seu potencial afecional incontrolável que deriva a interpretação da imagem como suporte privilegiado do inconsciente cultural, segundo Assmann. A respeito desta potência temos que “Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto” (ASSMANN, 2011, p.237). Diante de experiências traumáticas a imagem leva vantagem em relação à linguagem verbal, pois acessa regiões nem sempre alcançadas

pelo processamento verbal. É pensando a fotografia como principal “mídia da memória”, por seu caráter indexador garantir a comprovação da existência de determinado passado, que o seu uso nos “documentários de memória” como “imagem agente” – e não apenas como prova – pode ser lido como uma estratégia promissora se o objetivo é acessar a “experiência autêntica”, aquela que reside emudecida na memória involuntária. As “imagens agentes” já eram utilizadas na mnemotécnica antiga que, por definição, são imagens que em geral funcionam como suportes memorativos por possuírem uma força impressiva no indivíduo. É aqui que o afeto entra como um estabilizador das recordações.

Segundo Assmann, quando pensamos nas recordações biográficas individuais, como as que deparamos nos “documentários de memória”, é notório que nem sempre os indivíduos que rememoram têm controle *do que e pelo que* estas recordações estão sendo afetadas. Uma cena que pode bem ilustrar isto é a de um ex-combatente brasileiro da Segunda Guerra Mundial no documentário *A Cobra Fumou* (2002). Em um conjunto habitacional na zona norte do Rio de Janeiro, onde residem vários pracinhas, o jovem diretor, Vinicius Reis, encontra-se reunido com alguns ex-combatentes conversando na calçada de forma despreocupada. A cena filmada no estilo do *cinema verdade* sugere o encontro do documentarista com estes homens. De repente, um ex-combatente surge do outro lado da rua segurando um quadro em que figura ele e o seu irmão, quando jovens, em trajes militares. Até então, ele não participava da conversa. De forma espontânea, se dirige ao diretor para narrar a sua história e a do irmão na guerra; por ser mais jovem, foi enviado mais tarde para a Itália, mas quando chegou lá recebeu a notícia que o irmão estava morto. Quando olha para a fotografia se emudece, é “afetado” pela imagem, começa a chorar e sai sem despedir-se. Enquanto a câmera se detém na figura do homem que sai desolado, ouvimos fora de quadro a voz de outro ex-combatente que explica ao diretor “É este o nosso estado de... nós estamos em uma sensibilidade muito grande que não pode explorar muito, muito profundo, que vem à tona”.

Por sua vez, o caráter ambíguo deste recordar pela imagem traz dificuldade se desejarmos estabelecer um parâmetro para julgar a credibilidade destas recordações. Para a autora, quem lida com memórias afetivas, como os documentaristas, precisa fazer a transição do campo da verdade para o da autenticidade; mais do que buscar histórias verdadeiras, deve registrar a autenticidade do próprio ato de recordar. “Parece-me que há algo mais notável que a distinção entre verdade objetiva e verdade subjetiva. A memória afetiva baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN,

2011, p.271). Ter o afeto como estabilizador das recordações, ensina a autora, não é assumir que devemos colocar a verdade subjetiva acima de um mundo experiencial objetivo e empiricamente assegurado. Mais do que nos interessar pelo *o que* as testemunhas recordam em um “documentário de memória” – saber se o que dizem é verdade ou não, já que não é passível de ser verificado –, devemos nos preocupar com *o como* recordam e, em termos estéticos, *como* esta recordação é atualizada na narrativa documentária. No “documentário de memória”, o silêncio, o choro, as mãos ou os pés inquietos, trêmulos, os detalhes ganham corpo fílmico, matéria, e registram a manifestação do sofrimento, uma lição para o espectador de que o trauma é uma presença latente.

Segundo Assmann (2011, p.283), o trauma é a impossibilidade da narração. Se por um lado ele encontra no corpo uma área de gravação, de “inscrição”, por outro, é por esta ser uma inscrição profunda que ela priva o sujeito de uma experiência do processamento lingüístico e interpretativo. Na contramão do trauma, surge o símbolo como estabilizador de recordações. “A recordação que ganha força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p.275). Neste sentido, cabe pensarmos que sentimentos como humilhação, ambição, surpresa, estranhamento e mistificação também são ingredientes para o jogo da recordação. Estes (res)sentimentos podem mover certas interpretações do passado “[...] em que percepções se cristalizam como experiências, experiências como recordações” (ASSMANN, 2011, p.275). Porém, o alerta da autora é no sentido de que não devemos subestimar a importância destas recordações reformuladas, pois a interpretação, a busca por dar um sentido à experiência traumática é uma contribuição fundamental da estabilização das recordações para o desenvolvimento das identidades. E disto o documentarista tira proveito.

A matéria-prima do “documentário de memória” são as histórias de vida de seus personagens, ou aquilo que os liga a certa imagem do passado. Portanto, a representação da memória não pode ser desprezada, uma vez que “[...] uma história de vida está baseada em recordações interpretativas que se fundem em uma forma memorável e narrável” (ASSMANN, 2011, p.276). As lembranças acessadas voluntariamente pelos sujeitos convidados a narrá-las são produtos simbólicos de um passado atualizado, re-significado pelo tempo. Antes de serem ou não uma verdade histórica, primeiro autenticam o ato de recordar e, por sua vez, o próprio ato da filmagem. Como símbolos estas recordações podem ser compartilhadas por um grupo, pois como nos alerta Joël Candau “[...] a memória coletiva segue as leis das memó-

rias individuais [...] se reúnem e se dividem, se encontram e se perdem, se separam e se confundem, se aproximam e se distanciam, múltiplas combinações que formam, assim, configurações memoriais mais ou menos estáveis, duráveis e homogêneas” (2014, p.49). O problema é quando nos deparamos nos documentários com memórias individuais homogêneas, ou homogeneizadas no sentido de terem sido reunidas para comporem uma imagem cristalizada do passado.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. A. [1949] *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- BENJAMIN, W. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197-221.
- CANAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-29, 1993.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. vol. 01. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- _____. *Tempo e narrativa*. vol. 03. O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte*: a filosofia de Walter Benjamin. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. “O local do testemunho”. *Tempo e Argumento*, Florianópolis (SC), v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

TOMAIM, C. S. “O documentário e sua ‘intencionalidade histórica’”. *Doc On-line*, Revista Digital de Cinema Documentário, n. 15, p.11-31, dez. 2013. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_cassio_tomaim.pdf>. Acesso em 09/09/2015.

WINTER, J. “A geração da memória: reflexões sobre o ‘boom da memória’ nos estudos contemporâneos de história”. In. SELIGMAN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó, SC: Argos, 2006, p.67-90.

Referências audiovisuais

A COBRA Fumou. Vinicius Reis, Brasil, 2002.

EL CIELO Gira (O céu gira). Mercedes Álvarez, Espanha, 2004.

NANKING. Bill Guttentag e Dan Sturman, EUA, 2007.

NUIT et Brouillard (Noite e Neblina). Alain Resnais, França, 1955.

SHOAH. Claude Lanzmann, França, 1985.

submetido em: 26 fev. 2016 | aprovado em: 24 jun. 2016.



**Cinema hipermaterialista:
Bergson, Deleuze e a
virtualização da matéria
nos filmes de Louis
Lumière**

*Hyper-materialistic cinema:
Bergson, Deleuze and the
virtualization of matter in
Louis Lumière's films*

Marcelo Carvalho¹

¹Doutor em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM da UFRJ. Pesquisa realizada com apoio da Capes, do CNPq e da UFRJ. E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br



Resumo: o objetivo deste artigo é promover uma leitura materialista de algumas das primeiras obras de Louis Lumière, considerando o caráter transicional destes filmes entre a matéria e o cinema. Recorreremos a dois autores que não costumam embasar estudos sobre os primeiros filmes do cinema: Henri Bergson, autor de *Matéria e memória*, cujo primeiro capítulo retomaremos explícita ou implicitamente durante todo o percurso, e Gilles Deleuze, do qual tomaremos alguns conceitos oriundos dos livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Acreditamos ter encontrado no estatuto de “imagem-perceptual” a inclinação materialista das imagens de Lumière, nas quais identificamos a extensão do universo material enquanto virtualização da matéria.

Palavras-chave: Louis Lumière; Gilles Deleuze; Henri Bergson; matéria; imagem-perceptual.

Abstract: this paper aims to promote a materialistic review of some of the first Louis Lumière’s works, considering the transitional character of these films between matter and cinema. It focuses on two authors who do not usually ground the studies on the earliest years of cinema. Henri Bergson, mainly, but not only, for the materialistic propositions addressed in the first chapter of *Matter and memory*, and Gilles Deleuze, from whom we take a few concepts covered in *The movement-image* and *The time-image*. The perceptual-image status would rely on such materialistic inclination of Lumière’s images, in which we identify an extension of material universe as matter virtualization.

Key words: Louis Lumière; Gilles Deleuze; Henri Bergson; matter; perceptual-image.

Introdução

As imagens do início do cinema² foram alvo de inúmeras abordagens teóricas e históricas. Tais filmes, que formam um conjunto bastante heterogêneo, foram avaliados pela linha majoritária da historiografia tradicional “como propostas hesitantes, primitivas e desarticuladas” (COSTA, 2005, p. 72), julgados segundo critérios (como o de narração) que tinham o cinema institucional pós-Griffith como parâmetro³. Mas no fim dos anos 1970 surgem novos estudos⁴ que advogam uma mudança de postura com relação ao período. Estas pesquisas passaram a levar mais em conta o panorama sociocultural do final do século XIX, notadamente a proximidade dos filmes (e do modo como eram exibidos) com os divertimentos populares da época e com o desenvolvimento em paralelo dos instrumentos óticos e dos espetáculos visuais, como os panoramas e os dioramas, além do interesse pela recepção e tipificação do público, pelos modos de produção empregados, pela organização econômica da atividade etc.⁵

Ao conectar a produção fílmica do início do cinema ao ambiente cultural onde ela surgia, tais estudos contribuíram decisivamente para a compreensão destes filmes e de seu entorno socioeconômico. No entanto, acreditamos na necessidade de investir esforços na própria imagem do início do cinema, guardando destes estudos a ideia geral de que tal conjunto de filmes deve ser avaliado a partir de critérios intrínsecos. Para tanto, e considerando o escopo deste trabalho, tomaremos alguns filmes de Louis Lumière, avaliando-os para além de suas conexões com as imagens do final do século XIX.

Na fortuna crítica relacionada aos filmes do período, parece-nos que há um campo inexplorado, justamente quanto ao aspecto que nos parece mais evidente: a

²Consideramos a delimitação comumente aceita para o período, de 1894 (embora o marco inaugural simbólico seja a primeira projeção pública paga de filmes realizada por Louis Lumière em 28 de dezembro de 1895) até aproximadamente 1908 (COSTA, 2005, p. 34).

³O que não significa que todos os historiadores e teóricos desconsiderassem ou depreciassem o período. Como o historiador Georges Sadoul, que dedicou quatro capítulos de sua *História do cinema mundial* ao início do cinema: I. *A invenção*; II. *Os filmes de Lumière e de Méliès*; III. *A Escola de Brighton e os primórdios de Pathé*; e IV. *O primeiro surto norte-americano*. Sua avaliação procura investir no potencial da imagem de Lumière, embora tenha as vertentes institucionalizadas do cinema como parâmetro de julgamento (SADOUL, 1983).

⁴Estudos de autoria de pesquisadores como Jean-Louis Comolli, Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser e outros, tendo a Conferência da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), em Brighton, Inglaterra, em 1978, como evento aglutinador.

⁵A mais propagada noção que procurava reler os primeiros filmes do cinema é a de “cinema de atrações”, de Tom Gunning (1994), que ressaltava no cinema do período seu caráter de exibição do inusitado e do espetaculoso, buscando causar o maravilhamento e o choque em seu público, ecoando e sendo partícipe do universo dos espetáculos de divertimento do final do século XIX, como os *vaudevilles*.

ligação entre estes filmes e o mundo material ou, mais precisamente, o caráter transicional destas imagens, pontes entre a matéria e o cinema nascente. É este o objetivo deste artigo: promover uma leitura materialista de alguns dos primeiros filmes de Lumière, tomando-os pelo que são primordialmente, imagens, procurando neles a potência material que os formou. Recorreremos a dois autores que não costumam embasar estudos sobre os primeiros filmes do cinema. O primeiro é o filósofo Henri Bergson, considerando-se principalmente (mas não apenas) suas proposições materialistas contidas no primeiro capítulo de *Matéria e memória* (1990). E o também filósofo Gilles Deleuze, do qual tomaremos alguns conceitos oriundos dos livros a respeito do cinema, *A imagem-movimento* (1990) e *A imagem-tempo* (1985).

Uma advertência sobre a relação entre Bergson e o cinema: Ao enunciar sua primeira tese sobre o movimento em *A evolução criadora* (2005), distinguindo o movimento do espaço percorrido, Bergson usa a expressão “ilusão cinematográfica” para referir-se ao “movimento” impessoal e uniforme resultante da tentativa de se reconstituir o movimento por posições no espaço e instantes no tempo (no caso, a partir dos fotogramas). Esta reconstrução do movimento não passaria de uma tentativa fadada ao fracasso, por isso Bergson condena o cinema, por entender que perfazia a mesma coisa que a percepção natural, falseando o movimento, oferecendo cortes imóveis onde o movimento seria acrescido⁶. “Não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. (...) o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica” (BERGSON, 2005, p. 331). Didi-Huberman (2004) defende que a crítica de Bergson seria endereçada não exatamente ao cinema, que dava seus primeiros passos no início do século XX, mas especificamente às experiências de decomposição do movimento de Étienne-Jules Marey ainda no final do século XIX. De todo modo, Bergson nunca expressou simpatia pelos filmes, é Deleuze quem faz a ligação entre o filósofo e o cinema.

Mas os filmes do início do cinema não fazem parte da classificação proposta por Gilles Deleuze para as imagens cinematográficas, agrupadas em dois grandes blocos: imagem-movimento e imagem-tempo. O período é definido como um estágio balbuciante da imagem cinematográfica, anterior ao cinema propriamente dito, “no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 38), vindo a tornar-se imagem-movimento (com imagens-percepções, imagens-afecções e imagens-ações plenamente constituídas), segundo De-

⁶Bergson critica o mesmo “erro” de afastar-se do movimento (neste caso, negá-lo) em Zenão de Eléia, autor dos mais conhecidos paradoxos de movimento e cuja fórmula geral ele mesmo enuncia: “o móvel nem no espaço em que está se move, nem naquele em que não está.” (ZENÃO, 2000, p. 143, *apud* Diógenes Laércio).

leuze, apenas com o advento da montagem e a liberação do movimento no plano⁷. Mas, o que seria uma “imagem em movimento”?

Bergson descobre os cortes móveis (movimentos) da duração concreta que remetem a um “todo” pela abertura (temporal) que comunica ao universo material. Para Bergson, matéria é imagem (tanto quanto é luz e é movimento). Como dito no *Prefácio da sétima edição de Matéria e memória*, matéria “é um conjunto de ‘imagens’” (1990, p. 1), sendo “imagem” não uma representação da coisa, mas a própria coisa. Por isso, dizer “imagem-movimento” é designar toda a extensão de um plano de imanência material (blocos de espaço-tempo), não havendo, por conseguinte, “imagens em movimento” enquanto estado ou estágio inferior da matéria.

É importante ressaltar que o plano de imanência não é a extensão material em si, por isso não está dado *a priori* para o pensamento, ao contrário, trata-se de um *constructo*. Cabe diferenciar, então, um plano de imanência que redesenhe as linhas do universo material, como faz Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, da própria extensão concreta da matéria no universo. Bergson edifica seu plano de imanência percorrendo traço a traço o regime de todas as imagens, o regime de variação universal da matéria (universo maquínico onde cada ponto do universo material varia em relação a todos os outros pontos), mas como um *constructo* que não se confunde com o caos da matéria (DELEUZE, 1992, p. 182), já que o plano de imanência “não pode cobrir ou superpor-se ao caos (mesmo se se afirma que seu horizonte é infinito)” (PRADO JR., 2000, p. 314).

Deleuze recorre ao plano de imanência traçado por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória* para ali encontrar o que Bergson não encontrou: o surgimento do cinema enquanto extensão do plano de imanência da matéria. A questão de Bergson era a do surgimento da vida, definida como uma tela opaca que revela a luz, ou, de outra forma, como um “intervalo” no movimento incessante do regime de variação universal da matéria. Trata-se de uma mudança fundamental na matéria, de um novo regime de imagens: em meio a movimentos ininterruptos (percepção objetiva), um intervalo de movimento surge, criando na matéria um hiato temporal, tornando-a viva, gerando ali um núcleo *afectivo* que faz desta matéria-viva tanto uma usina de *percepções subjetivas*, quanto um centro de indeterminação de movimentos, de *ações*. Percepção, afecção e ação: para Bergson, os três aspectos fundamentais do vivo e que compõem seu circuito sensório-motor; para Deleuze, aspectos que se estenderiam ao cinema, ou, mais especificamente, ao cinema sensório-motor da

⁷Cf. os dois capítulos de *A imagem-movimento* (DELEUZE, 1985): Teses sobre o movimento – primeiro comentário de Bergson e Quadro e plano, enquadramento e decupagem (início da terceira parte deste capítulo, a partir da p. 37).

imagem-movimento, já que para Deleuze o cinema surgiria, tal como o vivo, de um intervalo de movimento. Com a diferença que, no cinema, o agenciamento entre as imagens percepção (identificadas em um filme nos planos abertos), afecção (planos fechados como o close, o rosto) e ação (planos de tamanho médio), ao contrário do vivo, precisaria ser alvo de um processo de manipulação consciente e exterior: a montagem.

Nosso problema está em como lidar com tais imagens materiais surgidas de um intervalo de movimento (isto é, os filmes do início do cinema) que, segundo Deleuze, não são imagens-movimento, mas apenas “imagens *em* movimento”. Na verdade, a simples menção a uma instância da matéria que não seja imagem-movimento força-nos a buscar seu estatuto material para além de uma anomalia no sistema de imagens. Acreditamos encontrar tal estatuto no que chamamos de “imagem-perceptual”. E mesmo que o foco esteja na relação dos filmes de Lumière com a matéria, perguntamo-nos se não encontraríamos neles esboços de percepções, afecções e ações, mesmo que sejam anteriores ao aparecimento da montagem.

Cinema da imagem-movimento, cinema da imagem-tempo

Partamos das relações entre o “atual” e o “virtual” que surgem explícita ou implicitamente em diversos momentos do pensamento deleuziano (cf. ALLIEZ, 1996; LÉVY, 1996; ZOURABICHVILI, 2004). O atual é o imediato, o que se apresenta em objetos concretos. Mas “do ser do sensível ao sensível ele-mesmo, do visível à sua condição, se é reconduzido a um virtual que não é menos real que o atual” (MARTIN, 2005, p. 60 – *tradução nossa*)⁸. Na verdade, aquilo que ocupa o presente só existe em sua atualidade porque uma nuvem de virtuais o acompanha, sendo a virtualidade tão “real” quanto o atual, com a diferença de que a existência do virtual não se dá em ato, mas em potência⁹. E, justamente, é no processo de atualização que os virtuais se atualizam num fluxo interminável, pois direções (virtuais) não anunciadas e sempre renováveis rodeiam o atual. “Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual” (DELEUZE, 1996, p. 49). São os processos de atualização que arremessam o atual para o futuro, ou, ao contrário, trazem de volta o passado, atualizando-o como lembrança. Um processo de diferenciação se constitui

⁸“De l'être du sensible au sensible lui-même, du visible à sa condition, on est reconduit à un virtuel qui n'est pas moins réel que l'actuel.” (MARTIN, 2005, p. 60).

⁹Virtual: do latim “virtus”, que derivou “virtualis”: força, potência (LALANDE, 1999).

entre o virtual e o atual: o fluxo de multiplicidade virtual precipita-se em direção à multiplicidade atual, à singularidade.

As relações entre o atual e o virtual são importantes fios condutores da classificação deleuziana do cinema em imagem-movimento e imagem-tempo. Tal repartição, repleta de passagens, ressoa o projeto maior de Deleuze de crítica à representação¹⁰. O cinema da imagem-movimento, identificado, *grosso modo*, ao cinema clássico, se constituiria pela representação de um tempo cronológico, tendo como correlato o movimento normalizado em *raccords* racionais que garantem a fluência e a não ruptura do conjunto. Tal realidade totalizante pressupõe a independência dos objetos e dos meios, propiciando o surgimento de um cinema de ação no qual a narração dita orgânica (onde cada elemento contribui para um objetivo) aspira à “verdade” e à apartação entre o bem e o mal (DELEUZE, 1985).

Este cinema teria tido seu apogeu antes da Segunda Grande Guerra. O impacto causado pela apropriação da imagem-movimento por regimes e sistemas político-econômicos que a usaram como “portadora da verdade”¹¹ (entre outros motivos) (DELEUZE, 1985, p. 252-264), fez com que potências próprias da imagem cinematográfica, que haviam despontado anteriormente em obras isoladas¹², viessem finalmente à tona. A primeira reação coletiva foi levada a cabo pelo Neorrealismo italiano ainda durante o conflito mundial, desdobrando-se em novos caminhos no pós-guerra. Nesses filmes surgem os primeiros sinais de falência dos esquemas sensório-motores da imagem-movimento, uma crise generalizada da ação que afetava o cinema e que propiciaria, segundo Deleuze, a emergência das imagens óticas e sonoras puras (isto é, imagens-percepção e imagens-afecção desconectadas de seus prolongamentos ativos, da ação)¹³ (DELEUZE, 1990, p. 9-36) em filmes de perambulação, com ligações frágeis entre os personagens imersos em situações dispersas (BAZIN, 1991).

A emergência das imagens óticas e sonoras puras abriu espaço para uma

¹⁰Em *Diferença e repetição* (1988), Deleuze faz sua crítica (de inspiração nietzschiana) mais contundente à “representação”. Respondendo a Nietzsche, que denunciava a história da filosofia em um dos capítulos de *Crepúsculo dos ídolos* como “a história de um erro” (“como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula”) (NIETZSCHE, 2006, p. 31), Deleuze escreve que “a história do longo erro é a história da representação” (Deleuze, 1988, p. 471).

¹¹Da inclinação propagandística dos filmes de ação de Hollywood e do cinema soviético à apropriação da UFA e de todo o sistema de produção de cinema na Alemanha pelo nazi-fascismo europeu, cujo exemplo maior é *Triumph des willens* (*O triunfo da vontade*, 1935), de Leni Riefenstahl.

¹²Como Yasujiro Ozu e Orson Welles.

¹³Deleuze fornece exemplos interessantes deste novo cinema de personagens que veem e que compreendem o que se passa, mas que já não são mais capazes de agir: da heroína de *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini, ao fotógrafo com a perna quebrada e que testemunha um crime em *Rear window* (*Janela indiscreta*, 1954), de Alfred Hitchcock. Mas foi Ozu o criador das imagens óticas e sonoras puras ainda antes da Segunda Guerra (DELEUZE, 1990, p. 23-28).

conversão completa das imagens cinematográficas e uma imagem de natureza diversa surgia com o cinema moderno: a imagem-tempo. Aparecem no cinema, com a imagem-tempo, as imagens não-representacionais nas quais o tempo se apresenta diretamente e não mais mediado pelo movimento normatizado da ação, dos filmes de ação: à memória psicológica do *flashback*, entram em cena as indefinições temporais, as memórias de mundo, os mergulhos em temporalidades desmesuradas¹⁴, em universos fílmicos onde a anomalia de movimento (falso-*raccord*) é a tônica. As descrições (ópticas e sonoras) repõem constantemente os objetos e os meios, fazendo com que a narração torne-se falsificante (*F for fake* [Verdades e mentiras], 1973, de Orson Welles) (DELEUZE, 1990).

A diferença entre imagem-movimento e imagem-tempo torna-se nítida ao opormos aquela ao primeiro aspecto da imagem-tempo: a imagem-cristal. A imagem-movimento se apoia em constantes processos de atualização de virtuais. É o caso, por exemplo, de como o passado (virtual) surge em um filme clássico, como *flashback*, isto é, como “antigo presente”, lembrança psicológica presentificada (alguém lembra...). Atualizado, o virtual deixa de ser potencialidade, torna-se atual na imagem-movimento, operando segundo parâmetros de utilidade: uma lembrança é evocada pela testemunha de um crime e, assim, o assassino poderá ser descoberto. Algo de natureza completamente diferente acontece na maneira como a virtualidade se apresenta na imagem-cristal. Os virtuais já não mais se atualizam, mas cristalizam-se com atuais, isto é, compõem uma imagem bifacial onde há coalescência entre o objeto real (atual) e sua imagem especular imediata (virtual) – a sequência dos espelhos em *The lady from Shanghai* (*A dama de Shanghai*, 1948, de Orson Welles). O circuito pode aumentar, ir além do objeto real e seu virtual imediato, abarcar o infinito, mas a bifacialidade coalescente da imagem-cristal se manterá. E mesmo havendo diferença de natureza entre o atual e o virtual, entre presente e passado, mesmo que sejam distintos, na imagem-cristal estão em relações de indiscernibilidade (já que o tempo surge diretamente na imagem e não mais representado em passado ou presente como na imagem-movimento), além de trocarem constantemente de papel: afinal, onde está o passado e onde está o presente, como separar a opacidade da transparência da imagem, o que é atual e o que é virtual em *L'année dernière à Marienbad* (*Ano passado em Marienbad*, 1961, de Alain Resnais)? Na imagem-cristal o passado não é evocado, o passado apresenta-se, dá-se a ver (DELEUZE, 1990, p. 87-120)¹⁵.

¹⁴Ver as obras, por exemplo, de Alain Resnais, Orson Welles, Alain Robbe-Grillet, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla etc.

¹⁵Encontramos a argumentação sobre a imagem-cristal no capítulo *Os cristais de tempo*, em *A imagem-tempo*. Deleuze trabalha como exemplos privilegiados de imagem-cristal, aspectos contidos nas obras de

Filmes de Lumière

Além do apuro dos enquadramentos “impressionistas”, é perceptível em muitos dos filmes realizados por (ou atribuídos a) Louis Lumière um empenho em exibir pequenas ações e gestos esboçados, quando não *gags* como *L'arroseur arrosé* (1895), *Les joueurs de cartes arrosés* (1896) e *Bonne d'enfants et soldat* (1897). Seguiu uma tendência que vinha de Thomas Alva Edison e William Dickson, inventores do cinetoscópio e idealizadores de curtos trechos filmicos cujo conteúdo exibia pequenos atos filmados no estúdio *Black Maria* (SADOUL, 1983). Sigamos, contudo, outros filmes creditados à Lumière, onde, inversamente, as relações materiais perceptivas suplantam as pequenas ações e os gestos apenas esboçados ou que, pela repetição ou desfile quase mecânico dos móveis de todo tipo, pessoas, veículos etc., a paisagem material se impõe como um elemento evidente¹⁶.

Em primeiro lugar, *Place des Cordeliers à Lyon* (1895). Este não é o único filme de Lumière onde a câmera documenta uma rua de cidade. A câmera fixa mostra uma esquina movimentada da cidade de Lyon. Ao fundo e ao centro do quadro, uma fileira de fachadas de prédios de apartamentos filmados em perspectiva (enquadramento ao gosto de Lumière) com amplas janelas, mansardas, toldos de lojas de rua etc. Também ao fundo, bem à esquerda, em perspectiva frontal, mais um prédio de apartamentos. A arquitetura e o equipamento urbano de Lyon servem de cenário imóvel para o vai vem de transeuntes que cruzam o quadro ao fundo e em segundo plano. Próximos à câmera posicionada acima do ponto de vista médio dos olhos de uma pessoa, vemos em certo ponto do filme a sombra da cabeça de uma mulher portando um chapéu feminino e segurando um guarda-chuva, uma cabeça sem rosto, quase um vulto, um puro movimento como o que pode ser visto um pouco antes, quando um homem passa pelo mesmo lugar em frente à câmera. Na larga avenida, transeuntes seguem apressados e carruagens puxadas por cavalos carregam pessoas e cargas, num desfile coletivo, atual e anônimo cujo destino e origem jamais saberemos.

Max Ophuls, Jean Renoir, Federico Fellini e Luchino Visconti, justamente, as dubiedades da imagem num jogo de indiscernimento entre o atual e o virtual. Como na questão sempre repostada por Fellini: espetáculo ou vida? Mas os processos de cristalização podem ser achados em inúmeros exemplos, justamente pela centralidade da imagem-cristal dentro do sistema da imagem-tempo.

¹⁶Ao longo do texto são citados vários filmes de Louis Lumière. Para um acesso rápido aos cinco filmes de Lumière sobre os quais basearemos mais fortemente nossa argumentação, sugerimos a reunião de seus filmes em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Ub2AJQipm4>>, onde são encontrados *Récréation à la matière* (em 9m16s), *Champs-Élysée* (em 21m39s) e *Baignade en mer* (em 25m55s). Para o filme *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, acessar (em 19m20s) <<https://www.youtube.com/watch?v=oOqeWnk5sDw>>. E para o filme *Place des Cordeliers à Lyon*, acessar <<https://www.youtube.com/watch?v=gbVxHZqumc8>>. Links acessados em 26 de fevereiro de 2016.

Este é o quadro que retomamos de *Place des Cordeliers à Lyon*: um movimento geral sobre um fundo imóvel de prédios, uma massa móvel onde aqui e ali se divisam pessoas, veículos e animais. E se usamos termos e expressões como “vulto” e “massa móvel”, não é em referência a uma pretensa falta de qualidade do filme original ou a alguma precariedade na tecnologia do cinematógrafo, pelo contrário. O aparelho desenvolvido por Lumière notabilizou-se pela qualidade das imagens obtidas em comparação ao que conseguiram os inventos anteriores. Mas é que, mesmo que tenha projetado imagens bem definidas no dia de sua primeira exibição, mesmo que seja nítido tratar-se de alguns segundos prosaicos e aleatórios de uma avenida de Lyon do final do século XIX, o equipamento (a câmera-projetor Lumière) colocado naquele local registrou o movimento decorrente do ordenamento urbano quase como se registram hoje os fremitos dos átomos – e cada vez temos imagens mais nítidas do universo microscópico. O filme está apenas um passo adiante da objetividade da matéria que percebe por todos os seus pontos, como na conhecida fórmula de Bergson¹⁷. Evidentemente, vemos ações ali, pessoas efetivamente caminham e conduzem carruagens, mas são relações sensório-motoras bem incipientes, casuais e não-necessárias, *flashes* de um pequeno trecho espaço-temporal do cotidiano da cidade de Lyon onde os movimentos das pessoas exibidos na tela valem por si e não pelas relações perceptivas, afetivas e ativas que efetivamente as animavam naquele distante dia de 1895.

Ao contrário de filmes posados como *Le repas de bébé* (1895), filmes como *Place des Cordeliers à Lyon* (ou *Champs-Élysées*, de 1896, onde vemos a avenida parisiense repleta de transeuntes e carruagens puxadas por cavalos)¹⁸, ao registrarem o espírito de urbanidade da “vida moderna” do final do século XIX, notabilizam-se pelo movimento diversificado de diferentes vetores tomados em bloco num conjunto (quadro) perceptivo que, mais do que móvel, apresenta-se convulso, mesmo se os elementos imóveis venham a dominar o quadro, ou mesmo que cada móvel esteja nítido e plenamente identificável. Essa convulsão no quadro surge também em cenas filmadas em ambientes mais controlados, como é o caso de *Récréation à la matière* (1895) onde tal estado de movimentação ininterrupta é ainda mais evidente. O quadro nesse filme se divide em duas partes segundo uma separação horizontal: acima as colunas e os três arcos plenos da escola sob os quais há um corredor escuro; abaixo e

¹⁷Trata-se da descrição de Bergson da percepção objetiva da matéria (isto é, da imagem) no regime de variação universal (universo material), onde “todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza.” (BERGSON, 1990, p. 9).

¹⁸Há também o filme *Champs-Élysées (voitures)* (1896) onde já aparecem, em meio aos transeuntes e às charretes puxadas a cavalo, um veículo motorizado e um bonde.

à frente, tomando toda a parte inferior do quadro, os alunos movimentam-se, entram e saem do quadro, como pequenos pedaços da matéria-movimento que não cessam de convulsionarem-se.

Com *Place des Cordeliers à Lyon* e *Récréation à la matière* não estamos mais no regime da variação universal, mas ainda o divisamos num momento logo após a instituição do intervalo de movimento que criou o cinema. Encontramos algo similar em outro filme de Lumière, dessa vez uma quase *gag*, *Baignade en mer* (1895). Em vez da cidade na qual um fundo de fachada garante uma placa fixa onde os móveis transitam, como em *Place des Cordeliers à Lyon*, encontramos-nos num ambiente marinho: à beira-mar, alguns banhistas perfazem um percurso circulatório, primeiro correndo sobre um pequeno píer de madeira, pulando no mar no final do píer, nadando de volta até uma rocha entre o mar e a praia e, fora do quadro, ganhando novamente o píer para executar a mesma série de movimentos. Quase todo o quadro é ocupado pelas ondas do mar, matéria fluente que se sobrepõe a si mesma pelo movimento ritmado do ir e vir das ondas. Mais ainda do que em *Place des Cordeliers à Lyon*, onde os habitantes da cidade são quase espectrais, vultos humanos atravessando o espaço, em *Baignade en mer* o movimento repetitivo dos banhistas responde a um universo perceptivo como resultante de um movimento mecânico, integrado – embora tendo caráter bem diferente – ao movimento das ondas do mar. Estão em jogo dois vetores contrastantes enquanto blocos de movimento: as linhas contínuas do avanço das ondas e os seres que entram e saem do mar num circuito fechado – duas inscrições do mundo material que se interpenetram.

La sortie de l'usine Lumière à Lyon (1894) é considerado o primeiro filme realizado por Louis Lumière (salvo os experimentos em laboratório). Há três versões conhecidas, realizadas em diferentes momentos do ano. Veem-se nas três versões desse filme – com enquadramentos quase idênticos – dois portões, um pequeno e outro maior. Ao fundo da imagem encontra-se o interior de um galpão e o madeirame do telhado. Trata-se de um local de trabalho, dado o movimento geral de dispersão de trabalhadores ao final do expediente – tema explícito do filme. Apesar de semelhantes, cada versão tem suas particularidades quanto aos móveis em atuação: há trabalhadores sobre bicicletas, além de cachorros que transitam entre os trabalhadores e cavalos puxando uma carroça (mais exatamente, numa versão há dois cavalos, noutra há um e na terceira, nenhum). Uma das três filmagens teria sido realizada logo após o cinematógrafo ter sido dado como pronto, talvez ainda em meados de 1894, sendo esta a primeira filmagem realizada no exterior. Outra versão foi realizada para ser a primeira filmagem oficial a ser apresentada na primeira projeção pública paga de

cinema. Nesta versão há um cachorro, bicicletas e nenhum cavalo¹⁹.

Nas três versões desse filme o eixo da câmera está em um ângulo de 90° com relação ao fundo numa perspectiva frontal. Seja o galpão um depósito, fábrica ou estabelecimento comercial, este não é um espaço determinado, com coordenadas estabelecidas como numa imagem-ação. Ao saírem do galpão, os trabalhadores dirigem-se para a direita e para a esquerda, ultrapassando os limites do quadro e alguns, inclusive, encaminham-se em direção à câmera, saindo do quadro próximo a ela. O movimento dos trabalhadores denuncia o espaço que existe para além do recorte mostrado pelo enquadramento, não exatamente um espaço-fora-da-tela, característica que viria a se tornar um elemento fundamental da imagem cinematográfica (BURCH, 1992), mas um “espaço fora do quadro”. Como em *Place des Cordeliers à Lyon* há um cenário imóvel ao fundo sobre o qual há elementos móveis de natureza diversa, movimento geral convulso surgido do meio do quadro e saindo pelas bordas. Também aqui não restam dúvidas quanto aos móveis em quadro, são pessoas, carroças, bicicletas e animais em ações esboçadas que compõem um fragmento da rotina de trabalho sobre a qual sabemos apenas que, em determinada hora do dia, há um fluxo intenso e coordenado de pessoas do interior do galpão para a rua em frente.

Não são os indícios de esquemas sensório-motores em formação que estão em jogo em *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, mas o movimento em conjunto de uma massa heterogênea presente em quaisquer dos três filmes, cujos conteúdos específicos são irrelevantes. Nada sabemos sobre o que está ao redor do espaço filmado, nem para onde vão os trabalhadores que saem do local de trabalho que poderia, afinal, ser em qualquer lugar. O espaço filmado está desconectado de quaisquer determinações geográficas que nos insiram numa realidade dada (embora saibamos, por adição exterior ao próprio filme e *a posteriori*, que se trata da fábrica da família Lumière na cidade de Lyon). Vemos, enfim, um espaço qualquer, da mesma forma que a avenida movimentada de *Place des Cordeliers à Lyon* e a beira-mar de *Baignade en mer*.

¹⁹O Institut Lumière e a Association Frères Lumière, em parceria com os Archives du Film du Centre National de la Cinématographie, promoveram a restauração dos filmes Lumière no âmbito das comemorações do centenário da primeira projeção pública paga do cinema. Um dos produtos desse trabalho foi a reunião dos filmes Lumière realizados entre 1895 e 1897 chamada *The Lumière Brothers' First Films*. A narração e os comentários em *off* são do cineasta Bertrand Tavernier que, entre outros filmes dos pioneiros do cinema, comenta as três versões de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, bem como os motivos pelos quais foram realizadas. Este filme pode ser acessado em <<https://www.youtube.com/watch?v=vuG56syRl9k>>. Link acessado em 22 de maio de 2016.

A memória mais restrita: o circuito A-O

As imagens desses filmes exibem-se sobre um plano de imanência que se caracteriza por uma forte inscrição espacial, espaço tributário do regime de variação universal onde volumes se movem, se entrecruzam, se superpõem. Não são imagens análogas ao que “representariam”, mas extensões imanentes sobre um campo transcendental (plano de imanência) onde se encontram o que André Parente chama de imagens-matéria, “acontecimentos que antecedem o homem e sua relação sensório-motora com o mundo. São as próprias coisas, as coisas em si” (PARENTE, 2000, p. 14). Se comparado às experiências visuais anteriores, como a pintura e a fotografia, o cinematógrafo Lumière traz como novidade ser uma progressão interna, uma sucessão imanente que define não apenas o modo como suas imagens são vistas, mas, principalmente, como tais imagens se constituem, isto é, em quais condições elas se fazem cinema:

A forma de ver na pintura, e mais tarde na fotografia, é completamente dependente de um tempo de contemplação que é materialmente irrestrito. Os filmes de Lumière, entretanto, aparecem e desaparecem, e, tendo por base este movimento, cada um dos fotogramas aparece e desaparece, imperceptivelmente. Concomitantemente, o espectador é pego por este movimento, dominado por suas forças (DECORDOVA, 1990, p. 77 – tradução nossa)²⁰.

No entanto, Decordova considera o cinema de Lumière cotejando-o a um “modo de representação”, questionando-se sobre a relação entre o cinematógrafo Lumière e o discurso imagético oriundo do Renascimento, como o aparecimento e o desaparecimento “em perspectiva” dos trabalhadores em *La sortie de l’usine Lumière à Lyon*. Ou ainda, ao analisar *Démolition d’un mur* (1895) como sendo “um espetáculo completamente dependente do efeito de movimento oriundo do sistema de perspectiva da Renascença” (DECORDOVA, 1990, p. 81 – tradução nossa)²¹. Para o autor, não haveria como Lumière subtrair-se ao discurso da tradição, já que “as questões de composição e decomposição são trocadas pelo problema do quadro” (DECORDOVA, 1990, p. 79 – tradução nossa)²². Não há porque desconsiderar tal filia-

²⁰“The play of vision in painting, and later photography, had been fully contingent upon a materially unrestricted time of contemplation. The Lumière films, however, appear and disappear, and, at the base of this movement, each ‘photogram’ appears and disappears, imperceptibly. Left out in this movement, the spectator is at the same time taken up by it, subjected to its force.” (DECORDOVA, 1990, p. 77).

²¹“It is a spectacle entirely dependent upon the effect movement had on the system of Renaissance perspective.” (DECORDOVA, 1990, p. 81).

²²“The problems of composition and discomposition are shifted on to the problem of the frame.”

ção. No entanto, insistimos em investigar de que forma a matéria, o mundo material da percepção objetiva imiscui-se nesses filmes. Perguntamo-nos sobre o momento de constituição da imagem-movimento no cinema, nos filmes de Lumière, momento este onde o circuito sensorio-motor ainda não se mostrava plenamente constituído.

Sabemos quão intensa é a sensação nesses filmes de um “presente irreduzível”, de uma temporalidade que não teria passado nem futuro, memória ou projeção, apenas a imagem atual de trabalhadores saindo de seu local de trabalho, vultos mais ou menos definidos a caminhar pelas ruas, banhistas numa brincadeira repetitiva que nos sugere um *loop* interminável que pareceria agrilhoar a passagem do tempo. Quase como se esses filmes expressassem nada além de um instante captado pela câmera.

A questão do “instante” esteve presente enquanto uma importante categoria definidora da “modernidade” no século XIX²³. Mas se o instante é um dado do cinema enquanto unidade técnica constituidora do mecanismo de captação e projeção de vistas fixas e equidistantes dos objetos em frente à objetiva da câmera, já não é enquanto dado da imagem cinematográfica, pois, em condições de existência previstas no cinema, não estamos diante de instantes imóveis, mas de cortes móveis da duração, o movimento *per se*. O instante enquanto presentificação inamovível é burlado pelo cinema, cujo plano de imanência perfaz um *continuum* de movimento perceptivo contíguo ao plano da matéria. O presente fixo só existiria, enfim, como uma abstração artificial, destituído de seu caráter de passagem. No cinema, “esse presente já está, ao mesmo tempo, sempre indo embora.” (CHARNEY, 2004, p. 324).

Por seu turno, Bergson (1990) diz-nos que não existe (na imagem sensorio-motora que somos) percepção pura e instantânea que absorvesse por completo o intervalo. A memória se intromete na percepção, havendo na percepção subjetiva, mesmo a mais imediata e simples, a incursão de lembranças em graus variados. Enfim, não existiria imagem surgida após um intervalo de movimento, seja esta imagem matéria viva ou cinema, que fosse apenas percepção atual, já que todo atual é acompanhado por uma nuvem de virtualidade²⁴. No entanto, Bergson deixa uma brecha. É que, pelo menos idealmente, haveria a possibilidade de existência de uma *imagem*

(DECORDOVA, 1990, p. 79).

²³“Por meio da categoria do instante, pensadores como Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger e Jean Epstein procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade. O conceito do instante forneceu um meio de fixar um momento de sensação, no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo” (CHARNEY, 2004, p. 317 e 318).

²⁴Já no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, Bergson adverte-nos que a “percepção pura”, sem interferência das lembranças, só existe de direito, não de fato, mas que a tomará como estratégia argumentativa para diferir percepção de memória (1990).

intervalar que estivesse diretamente conectada à imagem objetiva, isto é, à matéria:

A heterogeneidade qualitativa de nossas percepções sucessivas do universo deve-se ao fato de que cada uma dessas percepções estende-se, ela própria, sobre uma certa espessura de duração, ao fato de que a memória condensa aí uma multiplicidade enorme de estímulos que nos aparecem juntos, embora sucessivos. *Bastaria dividir idealmente essa espessura indivisa de tempo, distinguir nela a multiplicidade ordenada de momentos, em uma palavra, eliminar toda a memória, para passar da percepção à matéria, do sujeito ao objeto* (BERGSON, 1990, p. 52 e 53 – grifo nosso).

O problema é que não seria possível eliminar a memória da imagem viva que somos, passado que retorna e que reveste a percepção atual em prol do reconhecimento. Mas Bergson (1990)²⁵ define dois tipos de reconhecimento. O primeiro é o reconhecimento automático, que opera por prolongamentos dos movimentos: a percepção de um objeto prolonga-se numa ação segundo uma economia de utilidade, desta para outra percepção etc., em relações horizontais por associações num mesmo plano. São mecanismos sensório-motores como nos animais (de um terreno ao outro onde está o alimento, deste para a árvore que dá a sombra etc.) ou em nossos hábitos. E há o reconhecimento atento, onde a percepção já não se prolonga mais em novos movimentos e minha atenção, antes dispersa e errante, retorna constantemente ao objeto, recriando-o completamente e de maneira diferente a cada vez – o mesmo objeto, vários planos.

Bergson elabora um esquema da relação entre memória e objeto determinando circuitos mnemônicos a partir do objeto (BERGSON, 1990, p. 83), chamando de A a percepção subjetiva imediata e O, o objeto percebido. Trata-se do circuito mais restrito da memória, contendo “apenas o próprio objeto O e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo.” (BERGSON, 1990, p. 84). Há uma progressão tanto em direção aos esforços da memória (camadas B, C e D e adiante, todas englobando a totalidade da memória a cada vez), quanto em direção ao objeto (níveis B’, C’ e D’, de acordo com as condições de percepção do objeto). Aqui já não acionamos mais uma imagem sensório-motora por associações de objetos, mas “construímos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura, fazemos uma descrição.” (DELEUZE, 1990, p. 60). E se considerássemos a imagem sensório-motora igualmente uma descrição, esta só poderia ser orgânica (regime orgânico da imagem-movimento), enquanto a imagem ótica e sonora remeteria necessariamente ao inorgânico (regime inorgânico da imagem-tempo).

²⁵No capítulo dois de *Matéria e memória* (1990): *Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro.*

Um ato de atenção implica uma tal solidariedade entre espírito e seu objeto, é um circuito tão bem fechado, que não se poderia passar a estados de concentração superior sem criar circuitos completamente novos envolvendo o primeiro, e que teriam em comum apenas o objeto percebido (BERGSON, 1990, p. 84).

O que importa é que esse “outro tipo de percepção” (DELEUZE, 1990, p. 61), a descrição ótica e sonora, desconectou-se dos movimentos habituais em prol de concentrar-se num único objeto, lugar, ponto de vista. “A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito” (DELEUZE, 1990, p. 63). Assim, nessa “outra” percepção estão um atual e um virtual, que, diferindo-se em natureza, “refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, em *última análise*, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade.” (DELEUZE, 1990, p. 61).

Conclusão: a virtualização da matéria e a imagem-perceptual

Vimos que *La sortie de l'usine Lumière à Lyon, Place des Cordeliers à Lyon, Champs-Élysée, Récréation à la matière* e *Baignade en mer* apresentam como características comuns o espaço qualquer e uma composição “perceptual”, isto é, uma organização de traços perceptivos que ainda não conformaram percepções, afecções ou ações plenas. Há nesses filmes trechos de espaço que ainda guardam marcas indelévels do regime de variação universal da matéria, identificados pelo caráter incipiente das imagens percepção, afecção e ação. Sem um circuito sensorio-motor plenamente estabelecido, são imagens óticas que valem por si, pelo que apresentam. E, justamente, “uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de ‘espaço qualquer’, seja desconectado, seja esvaziado.” (DELEUZE, 1990, p. 14). As imagens de Lumière legariam ao cinema vindouro a tarefa de completar os prolongamentos perceptivos, afectivos e ativos típicos da imagem-movimento, constituindo-se assim o circuito sensorio-motor pleno do cinema. Resta-nos saber o que desempenharia nos filmes de Lumière o papel do virtual, já que há uma tão pronunciada conexão com o “atual”, e a concomitante ausência de uma memória larga.

Com esses filmes de Lumière estamos numa espécie de menor circuito A-O que, por um caráter excepcional de desconexão da lembrança pura, da dimensão temporal enquanto passado inteiro virtual, compõe uma *camada imediata e recém construída onde se encontram a imagem percebida atual e o objeto virtual num plano*

de imanência da matéria. Se o sistema sensório-motor nesses filmes ainda não se constituiu plenamente, tampouco ali encontraríamos uma imagem ótica pura que correspondesse exatamente ao reconhecimento atento enquanto imagem da imagem-tempo porque as relações contidas apenas no menor circuito de uma imagem ótica pura diferem daquelas em jogo no reconhecimento atento integral. Impossibilidades de formar novos circuitos de memória e de renovar descrições cristalinas do objeto, as imagens desses filmes mantêm-se conectadas à matéria de onde partiram, num estado presente fortemente material. Aliás, este é um dos fundamentos do primeiro capítulo de *Matéria e memória* enquanto *inclinação materialista*: a supressão de toda conexão da imagem atual com sua miríade virtual, supressão que não existe de fato na matéria viva, nos orientaria imediatamente da percepção subjetiva para a matéria objetiva, para o *continuum* perceptivo próprio à matéria objetiva. É a situação que encontramos no cinema de Lumière, em seus filmes mais fortemente conectados ao regime de variação universal: a não constituição da memória ancora fortemente estes filmes à matéria; concomitantemente, a redução do objeto virtual e de sua imagem atual ao menor circuito os conduz necessariamente a uma coalescência material.

Chamemos estas imagens não de “imagens em movimento”, mas de “imagens-perceptuais” por envolverem um *constructo perceptivo*, um fluxo perceptivo subjetivo em construção (pois ainda não completamente prolongado em afecções e ações), e por encontrarem-se ainda próximos do regime da variação universal, do universo material. Mesmo que haja coalescência e distinção entre a imagem cinematográfica atual e a matéria virtualizada (em um plano de imanência enquanto recomposição virtual dos traços da matéria objetiva), esta não pode ser confundida com uma imagem-cristal da imagem-tempo, diferindo-se dela por apresentar a imagem atual e o objeto virtual circunscritos no menor circuito de reconhecimento (A-O) como imagens discerníveis e sem que venham a trocar suas funções. Se o cinema da imagem-movimento apresenta esquemas sensório-motores plenamente estabelecidos em atualizações (presentificações) de virtualidades, a presença de um esquema sensório-motor ainda por se desenvolver faz das imagens de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Place des Cordeliers à Lyon*, *Champs-Élysée*, *Récréation à la matière* e *Baignade en mer* imagens óticas atuais que *virtualizam a matéria (seu plano de imanência) ao apresentar dela uma modulação, uma extensão tornada cinema* no mais estreito circuito onde a matéria se rebate nas imagens cinematográficas.

A imagem-perceptual em Lumière é uma imagem ótica não por desconexão do sistema sensório-motor, tal como ocorreu com a irrupção do Neorrealismo e

consequente surgimento da imagem-tempo, mas, ao contrário, por apresentar um esquema sensorio-motor incipiente, ainda em construção. Sem reconhecimentos, sejam habituais ou atentos, o tempo nesses filmes é o reflexo da progressão dos movimentos, da matéria virtualizada que ocupa o lugar da “memória” no menor circuito, da matéria como um plano de imanência (sempre virtual) que insiste sob a atualidade das imagens dos filmes, daí a forte conexão da imagem-perceptual com o atual, com o presente. Enfim, o pleno desenvolvimento dos impulsos perceptivos, afetivos e ativos em imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação (circuito sensorio-motor) ensejará não apenas o aparecimento da narração no cinema (a partir da montagem), como fará da imagem-movimento uma imagem representacional. Em contraponto, a imagem-perceptual continuará sendo uma instância não-representacional de onde se manifesta a imagem-movimento do cinema.

Referências bibliográficas

ALLIEZ, É. *Deleuze filosofia virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, H. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHARNEY, L. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

DECORDOVA, R. “From Lumière to Pathé: The break-up of perspectival space”. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (orgs.). *Early cinema: space – frame – narrative*. London: British Film Institute, 2013.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. “O atual e o virtual”. In: ALLIEZ, Eric. *Deleuze filosofia virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. “La durée de toute chose”. In: DIDI-HUBERMAN, G.; MANNONI, L. *Mouvements de l’air* – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides. Paris: Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2004.

GUNNING, T. “A grande novidade do cinema das origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos”. *Revista Imagens*, Campinas, n° 2, agosto 1994.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVY, P. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARTIN, J.-C. *La philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos* – ou como filosofar com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PARENTE, A. *Narrativa e modernidade* – os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

PRADO JR., B. “A ideia de plano de imanência”. In: ALLIEZ, É. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SADOUL, G. *História do cinema mundial* (vol. I). Lisboa: Horizonte, 1983.

ZENÃO DE ELÉIA. *Os pensadores* (v. Pré-socráticos). São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ZOURABICHVILI, F. *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Referências Audiovisuais

BAIGNADE en mer. Louis Lumière, França, 1895.

BONNE d’enfants et soldat. Louis Lumière, França, 1897.

CHAMPS-Elysées. Louis Lumière, França, 1896.

DEMOLITION d’un mur. Louis Lumière, França, 1895.

L’ARROSEUR arrosé. Louis Lumière, França, 1895.

LA SORTIE de l’usine Lumière à Lyon. Louis Lumière, França, 1894.

LES JOUEURS de cartes arrosés. Louis Lumière, França, 1896.

PLACE des Cordeliers à Lyon. Louis Lumière, França, 1895.

RECRÉATION à la matière. Louis Lumière, França, 1895.



**Há algo além de lá:
identidade, pertencimento e
espaço narrativo em
O céu de Suely
*There is something beyond
there: Identity, belonging
and narrative space in
Love for sale***

Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira¹

Luiz Antonio Mousinho Magalhães²

¹Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestre em Letras pelo mesmo programa (2014), graduada em Comunicação Social (2010), também pela UFPB. Membro do Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção do Sentido. Pesquisa financiada pela CAPES. E-mail: rayssademedeiros@gmail.com

²Professor Associado III do Departamento de Comunicação e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); bolsista de produtividade em pesquisa - PQ, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Coordena o Grupo de Pesquisa sobre ficção e produção de sentido. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com



Resumo: este trabalho analisa o filme *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, dando destaque à construção da protagonista Hermila e ao seu relacionamento conflituoso com o espaço social representado na narrativa. Questões como identidade, pertencimento e identificações vêm sendo debatidas por os fazem eclodir uma dinâmica complexa que forja indivíduos complexos. Procuramos compreender de que maneira a ficção se apropria deste panorama, não para criar um paralelo infrutífero, mas para enriquecer-se promovendo o diálogo entre texto e contexto (CANDIDO, 2006).

Palavras-chave: cinema; pertencimento; espaço; personagem; *O céu de Suely*.

Abstract: this paper aimed to analyse the movie *Love for sale* (2006), from the director Karim Aïnouz, highlighting the main character's, Hermila, construction, and her troubled relationship with the social space represented in the narrative. Issues like identity, belonging and identifications has been discussed by many theorists in post modernity, or late modernity. Stuart Hall (2000) (2006), Néstor Garcia Canclini (1997) and Mauro Wilton de Sousa (2010) discuss these notions relating them to the dynamics of a globalized world, where local and global issues create a complex dynamics which creates complex individuals. We tried to comprehend in which way the fiction uses this panorama, not intending to create a non productive parallel, but to enrich itself promoting the dialogue between text and context (CANDIDO, 2006).

Key words: cinema; belonging; narrative space; character; *Love for sale*.

Uma vez que o sujeito é fragmentado e descentrado a identidade também o será. Hermila revela-se desde o princípio como uma personagem de múltiplas filiações, seu caráter identitário multifacetado é insinuado desde o início da narrativa fílmica . Quando ela está no ônibus, voltando a Iguatu a conhecemos em uma viagem exaustiva, tomando conta de uma criança pequena. Isso para, logo em seguida, a vemos, ainda no ônibus, de pé, fumando, ao lado de uma placa de “é proibido fumar”. Uma pequena transgressão, enfatizada pela *mise-en-scène*, que começa a revelar ao espectador o caráter multifacetado da protagonista. Como ressalta Kholena Merer (apud HALL, 2006, p.9): “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.”

Não obstante sua importância, mas considerando a dificuldade de tratá-la, é que Hall (2000) diz que a identidade é um conceito que se deve operar “sob-rasura” e propõe trabalhar com a identificação, não por acreditar que o termo traga menos complicações implicadas, ou mesmo que seja um sinônimo, porém, podemos perceber que a identificação nos permite pensar em processo, explicitando assim seu caráter efêmero, mutante.

O movimento em busca de uma identidade que nunca se completa – pois é, por definição, fragmentada e está sempre em processo – perpassa toda a ação da protagonista Hermila. Hall (2000) lembra ainda que, para o senso comum, a identificação é construída através do reconhecimento de características, origens ou ideais partilhados com outras pessoas ou grupos. Este reconhecimento acarretaria no fechamento do grupo em uma base de solidariedade e fidelidade. Em contraste com esse pensamento, a abordagem discursiva, com a qual Hall (2000) se propõe a trabalhar, vê a identificação como “uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em processo. Ela não é nunca completamente determinada – no sentido de que se pode ganhá-la ou perdê-la; no sentido de que ela pode ser sempre sustentada ou abandonada” (HALL, 2000, p.106).

Os processos de identificação pelos quais Hermila passa são transitórios, múltiplos e muitas vezes simultâneos. A inadequação que enxergamos na personagem só explicita a impossibilidade de comunhão total, inerente à socialização humana. No entanto, o filme opta por dar um destaque ainda maior a essa condição ao construir uma Hermila tão inquieta e tão consciente dessa incompletude. Mesmo quando passa por situações nas quais vemos que há uma identificação, ainda que temporária, como na sua relação de amizade com Georgina, aquilo que falta sempre a acompanha. As duas se aproximam, divertem-se juntas, dividem algumas

convicções; mas, embora flerte com a possibilidade de seguir os mesmos caminhos profissionais da amiga, Hermila não consegue identificar-se como prostituta. Ela se aproxima o suficiente da atividade para fazer sexo em troca de dinheiro, mas repele a possibilidade de adotar a prática como algo rotineiro. Para ela, fazer sexo por dinheiro com vários homens a tornaria algo, traria a ela uma identificação que ela rechaça. Essa estratégia de não identificação está explícita na fala de Hermila quando conversa com sua tia Maria e conta, primeira vez, da rifa que está organizando. “Putá nada! Putá trepa com todo mundo, eu só vou trepar com um.” Vemos, afinal, que mesmo “uma vez assegurada, ela [a identificação] não anulará a diferença. A fusão total entre o eu e o outro que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação” (HALL, 2000, p. 106).

O não pertencimento da personagem é assinalado por símbolos de estranhamento. Vemos isso por meio de sua constituição física, a exemplo do seu cabelo, mencionado como marca de diferença em três momentos distintos, em razão do estilo “moderno” (tingido apenas na frente): o primeiro quando sua tia lhe pergunta se aquilo seria moda em São Paulo (apontando que não é em Iguatu); o segundo quando João, um ex-namorado de quem ela se reaproxima, diz que “gostou do cabelinho”, que teria ficado “estranho, mas bonito”; o terceiro, mais tenso, quando a vendedora que vai confrontá-la por causa da rifa diz que procurava por uma “puta chamada Suely, com o cabelo meio loiro e meio ruim”.

Durante toda a narrativa vemos a personagem Hermila marcar diferença e estranhamento através de suas escolhas e ações, que a colocam como oposto, como objeto, contrário às identidades das quais ela não faz parte. É na relação com o seu contrário que um termo estabelece seu sentido “afirmativo”. “As identidades podem funcionar ao longo de toda a sua história como pontos de identificação e apego, apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em exterior, em objeto” (HALL, 2000, p.110). O que se dá com Hermila é exatamente esse processo.

A modernidade capitalista trouxe a substituição da organização social em comunidades pela organização em sociedade (TOURAINÉ, 1999). A comunidade, baseada nas relações imediatas e visíveis, deu lugar à sociedade, fundamentada na racionalidade. No entanto, a modernidade tardia impulsionou um movimento paradoxal que surge da hibridização entre o global e o local, de que fala Canclini (1997). A sociedade se mantém, suas estruturas são solidificadas, no entanto, há um movimento pela volta da comunidade, que não vem para substituir, mas para coexistir. “Das ruínas das sociedades modernas e de suas instituições saem, por um lado, redes

to, adotadas em razão das várias práticas discursivas que estão presentes na narrativa e que convocam a personagem a se posicionar nas mais diferentes situações.

Os discursos da família, da moral social, regulam as ações de Hermila, fazendo-a repelir a possibilidade de tornar-se prostituta, no entanto, as práticas do corpo e da liberdade sexual, presentes no cotidiano dos jovens do lugar, a fazem pensar em uma alternativa que conjuga posições antagônicas, sendo a rifa resultado de identificações múltiplas. Fica claro então que as questões centrais da identidade são multiplicidade e temporalidade. A identidade é plural e se encontra sempre em construção.

Hermila, de volta à sua cidade de origem, após uma tentativa de viver e trabalhar em São Paulo, não se adaptou à metrópole, onde, segundo ela, “não dava mais para ficar, pois tudo era caro demais”. No entanto, essa volta traz a Iguatu uma outra Hermila, transformada pela experiência do grande centro, com seus cabelos “modernos”, suas ideias de negócios e algo mais que se revela na inquietude da personagem.

A perspectiva discursiva traz a historicização como condição primordial na formação das identidades. Na modernidade tardia, a globalização vem à baila na historicização e se coloca como fator influenciador da formação das identidades. Em razão dela, a compressão espaço-temporal modifica a relação da identidade com o lugar de origem. O grande número de migrações em direção às grandes cidades engendra novas articulações entre global e local e acaba por reconfigurar a relação dos sujeitos com seus lugares. Assim como Canclini (1997), Hall também acredita que “ao invés de pensar no global como substituindo o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local” (HALL, 2006, p. 84).

Com o passar do tempo e a mudança do panorama que esperava (Mateus, o pai de seu filho, que não volta, como ela acreditava que voltaria), o não pertencimento de Hermila àquela comunidade fica mais claro. O que acontece com Hermila – que não se adapta a São Paulo, não se adapta a Iguatu e provavelmente não se adaptará a Porto Alegre, para onde parte no final do filme – é o que Hall (2006) chama de tradução.

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas detêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são, e nunca serão,

irrevogavelmente unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma casa particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas (HALL, 2006, p.88-89).

Hermila está irremediavelmente traduzida. Ela faz concessões para viver em Iguatu. As formas de negociação que encontra para estar na cidade não a fazem pertencer a ela. A relação conflitante com a avó, insatisfeita com a vida noturna da jovem; a posição de observadora da vida que passa para além de Iguatu, nos trilhos dos trens, na estrada, no posto de gasolina, incomoda Hermila, hibridizada, aculturada pela sua historicidade materializada nas vivências em São Paulo. Por isso ela decide partir mais uma vez. Hermila, traduzida, não coube em São Paulo, não coube em Iguatu, para onde retorna, e, muito provavelmente não caberá em Porto Alegre, para onde parte novamente.

O sujeito traduzido tem uma identidade ainda menos coesa, sua relação com o espaço é de concessões ou de efemeridade. Hermila não constrói uma relação harmoniosa com o espaço, também não faz as concessões necessárias para permanecer nele apesar de sua falta de pertença; ela usa o corpo para viabilizar uma partida que lhe parece meio, mas que se apresenta como um fim em si. Afinal, seu lugar é um entre lugar, um lugar nenhum, pois é constituído de busca, uma busca que não se conclui. Em Iguatu fica parte dela, essa parte é devidamente representada pela família, mais fortemente pelo filho pequeno, que ela trouxe de São Paulo. O que fica dela em Iguatu, na sua segunda partida, é mais do que o que ficou na primeira vez em que ela havia saído de lá. Já que a Hermila que regressa é outra, sua identidade vai se fragmentando e se recompondo, tornando cada vez mais difícil o alcance do pertencimento que a personagem parece buscar.

Bachelard (1979), na sua *Poética do Espaço*, ao tratar da fenomenologia da casa enquanto primeiro espaço habitado pelo ser humano, fala da relação da casa com a estabilidade humana. “A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1978, p.201). Como ser traduzido que é, Hermila não mais possui uma casa, não com a estabilidade de uma morada fixa, a perda da casa, para Bachelard, indica a presença da dispersão do ser. Para Mircea Eliade, “toda ‘morada estável’ onde o homem se instalou equivale, no plano filosófico, a uma situação existencial

que se assumiu” (ELIADE, 2009 p.145). Hermila acaba por não assumir uma morada estável e por não assumir uma situação existencial definida. Ela vive em processo. Tinha a intenção de estabelecer-se em Iguatu e ia fazê-lo junto a Mateus, mas, sem ele, tudo muda. A relação de inquietude que Hermila acaba construindo com o espaço a constitui como ser disperso, pulverizando-se em suas estadas em São Paulo, Iguatu e pelos lugares que virão.

Em *O céu de Suely* vemos o processo de “desenraizamento” de Hermila. Ela não tem mais participação real, ativa, natural na vida da comunidade, necessária, segundo Cavalcanti (2000), para que o sujeito se sinta pertencendo a um lugar.

Entre chegar e partir

A cena da chegada e a cena da partida de Hermila constituem um recorte narrativo com forte presença das questões espaciais. Antes de surgir no ônibus a caminho de Iguatu, a personagem nos aparece apenas em uma lembrança, no “espaço psicológico”, dimensão espacial que Lins (1967) aponta como uma das que pode ser representada pela narrativa. É a partir do ônibus, no espaço da cidade de Iguatu que se dão os acontecimentos que o espectador irá observar. É em razão dessa construção, desse recorte espacial, que optamos por trazer aqui a análise da partida e da chegada da protagonista. As duas cenas guardam muitas semelhanças entre si, constituindo um paralelismo. No entanto, é na riqueza das suas sutis diferenças que centraremos a nossa análise.

Após a cena onírica – embalada por uma trilha musical romântica, com narração em *voz over* e imagem de textura granulada – em que Hermila rememora o início do relacionamento com Mateus, somos levados bruscamente à sua realidade, de volta à cidade de onde saíra, com o companheiro, e para onde voltava, sem ele.

Em close, vemos os olhos de Hermila dentro do ônibus. Em seguida, um plano fechado mostra o filho pequeno dormindo. Novamente há um close nos olhos de Hermila e em seguida um plano geral que nos deixa ver o ônibus na estrada. Nesta sucessão de imagens somos informados de que Hermila está viajando sozinha com o filho.

Até chegar à cidade, a personagem faz uma longa jornada. Vemos o dia anoitecer e um novo dia nascer até que a personagem chegue a Iguatu. Dentro do ônibus nós a vemos passar de pensativa a impaciente. Ela aparece em várias posições e lugares distintos durante a viagem. As várias tomadas feitas vão construindo a sensação de cansaço daquela viagem excruciente.

Enquanto o ônibus se aproxima da cidade, várias cenas com a câmera parada, em plano geral, vão nos mostrando Iguatu. A cidade aparece ainda imersa na madrugada que começa a se desfazer a cada tomada. Em uma gradação, cada ambiente diferente que nos é apresentado aparece mais claro, até que, com o dia finalmente estabelecido, o céu azul e a luminosidade forte da cidade compõem o cenário que recebe Hermila.

No momento da chegada da personagem, quando ela é revelada pela partida do ônibus, ao lado dos dois passageiros que deixam a cena, há uma imensa solidão que se estampa na tela. A personagem não fica na rodoviária da cidade, ela desce em meio ao nada, provavelmente por razões práticas, o posto seria mais próximo de sua casa. No entanto, essa construção nos antecipa certos sentidos que perpassam a narrativa e invocam sensações que o espectador é capaz de intuir já nesse momento. Hermila chega na cidade parando às margens da estrada, em um não-lugar. Ninguém a espera, sua tia só chega depois. Enquanto espera, permanece sozinha em uma imensidão de céu e estrada, não há prédios, não há pessoas, não há o burburinho de São Paulo (de onde ela volta), há apenas a vastidão quase desértica que a envolve.

Quando a personagem começa a cruzar a estrada em direção ao posto, ela o faz com muita dificuldade. O peso do filho e da bagagem a torna lenta, hesitante para alcançar a outra margem. A chegada é difícil, a personagem aparece sobrecarregada do peso que traz de São Paulo. Esse peso dado ali, na tela, na imagem, pelo filho e pela bagagem é referencial e metafórico. As dificuldades práticas da viagem longa e do caminho para atravessar a estrada podem ser vistas como uma alegoria. A personagem traz consigo muita coisa, uma identidade nova, fragmentada, problemas de pertencimento, conflitos que aparecerão ao longo do desenvolvimento da ação, problemas que dificultarão sua estada na cidade e que são, de certa maneira, antecipados pela cena de sua chegada.

A trajetória da personagem no filme termina na estrada, assim como havia começado. Hermila está no ônibus, de partida de Iguatu. Apesar de semelhante à cena de sua chegada, a partida da protagonista antagoniza a cena do início. Os contrários são muito bem explorados, inclusive em sutilezas do tratamento audiovisual.

Na cena final, vemos Hermila, a caminho de Porto Alegre, e vemos João, que tenta demovê-la da ideia de partir. Assim como em sua chegada, o rosto de Hermila aparece outra vez em close, dentro do ônibus, mas desta vez ela está posicionada no lado oposto da tela e do ônibus. Uma mudança de rota, de direção. A estrada, fora de foco, aparece na janela. A personagem carrega uma expressão que transita entre tranquilidade e reflexão. O ônibus em que ela vai embora é mais moderno que o

primeiro, no qual ela chega, mais confortável.

A estrada e o céu azul aparecem em plano médio, a câmera se move em panorâmica, até que percebemos que ela está seguindo o ônibus em que Hermila está indo embora. De repente, um motociclista entra no quadro, posicionando-se atrás do ônibus. O motociclista oscila de um lado a outro da pista, de um lado a outro do quadro; ele se prepara para ultrapassar. O rosto de Hermila volta a aparecer em close dentro do ônibus. Na janela, ao lado de Hermila, vemos o motoqueiro ao lado do ônibus. É João. Hermila vira o rosto e o vê pela janela.

Em plano fechado, vemos o rosto de João pela janela, a princípio desfocado, ele, de repente, entra em foco novamente. O motociclista se ergue, ficando de pé na moto, seu rosto é triste, neste momento ele sai de foco novamente e a câmera se move mostrando o rosto de Hermila, voltado para ele.

Em plano geral novamente, vemos o motoqueiro e o ônibus na estrada. O motoqueiro desacelera e passa do lado para trás do ônibus mais uma vez. Ele oscila na pista e sai de campo. A câmera nos deixa ver Hermila, em plano fechado. A cabeça recostada na poltrona, ela vira o rosto para o lado contrário à janela. Novamente recosta a cabeça na poltrona, vira o rosto em direção à janela e esboça um leve sorriso.

Em plano aberto, a câmera, parada, deixa-nos ver a placa que limita a saída da cidade. Vemos o ônibus passar pela placa e continuar pela estrada. Na placa, a inscrição “Aqui começa a saudade de Iguatu”. De repente, João entra novamente no quadro com sua moto, seguindo o ônibus. Até que, junto com a trilha sonora que vai baixando de volume, vemos o ônibus e João diminuírem, até sumirem na estrada. Temos então a câmera parada nos deixando ver a placa e o céu azul imenso; e a trilha de ruídos ambientes: o vento soprando, o barulho das folhas de uma árvore levemente sacudidas pelo vento, o som de alguns pássaros. São 45 segundos de espera, até que avistamos o farol da moto que se aproxima na estrada. São mais 20 segundos, até que João finalmente cruze com a câmera na estrada. Ele está sozinho, Hermila se foi.

Desde que surge no começo da cena, Hermila aparece mais confortável, mais tranquila do que na viagem de volta para Iguatu. Relaxada na poltrona, a personagem tem uma expressão calma. Ela está sozinha, sem o filho de quem tomava conta na primeira viagem, sem as bagagens e utensílios que portava na sua chegada. Há menos peso, mais fluidez nessa partida.

No entanto, a aparente tranquilidade, de repente, passa a se parecer com apatia quando João surge em sua janela. Em um primeiro momento, Hermila vira o rosto, como em uma recusa aos apelos dele. O incômodo pelo que ela deixa para trás é visível naquele instante. Para seguir, seria preciso renegar uma parte sua que

havia ficado na cidade: a família, o filho, João. No momento seguinte, quando o motociclista volta para trás do ônibus, ela torna a olhar para a janela e esboça um leve sorriso. A ternura daquela expressão constrói a expectativa de uma desistência da personagem de seguir com sua viagem. Afinal, teria ela reconsiderado? Quando o ônibus segue pela estrada e João vai atrás, a câmera se detém. Naquele momento há uma delimitação do espaço narrativo. O recorte da vida de Hermila que constitui a narrativa é aquele. Há uma delimitação clara, que é constituída pelas cenas da partida e da chegada da personagem.

Quando a câmera para na placa de “aqui começa a saudade de Iguatu” João e o ônibus seguem até desaparecer na estrada. Do momento em que eles desaparecem na estrada, até que o motociclista volte e cruze com a câmera são 65 segundos. Tempo em que o leve sorriso de Hermila cria a expectativa de que ela possa ter decidido voltar. A expectativa é dissolvida no momento em que João volta sozinho. O sorriso de Hermila acaba se revelando um sorriso de conciliação, uma conciliação da personagem consigo mesma. Hermila opta por seguir.

O espaço que expulsa: os indícios narrativos da partida

Após ter fugido para São Paulo junto ao pai de seu filho, Hermila volta à sua cidade de origem e esse movimento ganha um contorno muito significativo: é o fracasso de um sonho que se define de vez quando ela percebe que seu companheiro não vai voltar. A partir daí, ficar em Iguatu se torna cada vez mais insuportável e os indícios narrativos de que a cidade é um lugar de passagem se confirmam durante todo o tempo. A história se desenvolve às margens da estrada, como se logo ao lado houvesse sempre uma saída. Os trilhos da estação de trem, os caminhões, as motos e a estrada, sempre tão presentes na cidade e no trabalho de Hermila no posto de gasolina, tudo isso remete a uma possibilidade de fuga. Assim, a obra forja os dados espaciais no sentido de inscrever na fatura fílmica essa necessidade de evasão, para além de um registro ingenuamente “realista”. Como é dito na lição dos formalistas russos, especialmente em Victor Chklovski, o procedimento da arte é o “da singularização dos objetos” e o objetivo da arte “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1976, p.45).

Uma cidade em que a saída é sempre o principal elemento. A própria construção dos planos de câmera nos leva a isso. Em todo o filme não há muitos movimentos de câmera e por vezes há mais de uma situação acontecendo no mesmo plano, inclusive com a ação acontecendo em segundo plano, quase como na visão

periférica do espectador. É o que acontece quando Hermila e Georgina vão a um pequeno mercado comprar bebida. Podemos pensar esse recurso como uma alusão à possibilidade de fuga, uma vez que, ao colocar uma segunda cena no mesmo plano, é estabelecida a possibilidade de escolha entre as duas ações, como se sair de um lugar para o outro fosse sempre algo plausível de ser feito, a partida é algo latente. A própria representação do “céu” que dá nome ao filme se imbuí dessa ideia de horizonte, de que há algo além de lá. O céu, sempre perturbadoramente azul, da cidade, aumenta ainda mais essa impressão.

Ao mesmo tempo, vemos em várias ocasiões a câmera se deter fixa enquanto as personagens transitam diante dos limites do plano focalizado. Há nessa construção uma impressão quase claustrofóbica, como se o espaço fílmico aprisionasse a personagem, que se debate nele. Marcel Martin (2005) dá os exemplos de *Acosado* (1960) e *Hiroshima meu amor* (1959), onde a câmera em constante movimento cria uma “dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo” (MARTIN, 2005, p. 57). A câmera fixa de *O céu de Suely* sugere exatamente o contrário, um espaço estanque. Um exemplo dessa claustrofobia acontece no momento em que Hermila telefona para saber de Mateus de um orelhão em frente a um bar onde ela e sua tia Maria estão. A câmera fixa de dentro do bar focaliza Hermila, do outro lado da rua, no orelhão. Após a tentativa de contato com o marido a protagonista volta ao bar frustrada, percorrendo todo o plano focalizado, onde depois aparece sua tia com seu filho nos braços. Hermila aparece do outro lado da rua, depois a atravessa, percorrendo o plano em profundidade, em seguida se encosta à porta do bar, aproximando-se do limite do plano. Esse percorrer do espaço acontece acompanhando a angústia e impotência de Hermila naquele momento.

Também é recorrente um espaço que se impõe à personagem. Além de criar a sensação de aprisionamento, a construção do espaço fílmico, através dos planos e enquadramentos, subjuga a personagem, aparecendo antes dela e se apresentando como possibilidade única de local de atuação. Temos em vários momentos a câmera fixa que focaliza determinado espaço onde Hermila, logo em seguida, entra em campo. É o caso da cena onde a personagem vai à rodoviária saber sobre a hora que o ônibus vindo de São Paulo chegaria. A câmera se encontra parada por trás do vendedor de passagens, onde surge Hermila. Essa relação de opressão entre espaço e personagem também pode ser observada pela grande quantidade de planos abertos em que Hermila aparece diminuta diante da imensidão de céu e estrada. Como, por exemplo, quando ela chega a Iguatu com o filho nos braços. Hermila desce do ônibus e aparece minúscula em um plano aberto que nos deixa ver a estrada, o céu e o seu abandono.



Mr. Sandman, Bring me a Time Machine: Temporalidade, Contingência e Gênero em Back to the Future e Donnie Darko

Mr. Sandman, Bring me a Time Machine: Temporality, Contingency and Genre in Back to the Future and Donnie Darko



Erick Felinto¹

¹Autor de, dentre outros trabalhos, *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (Ateliê Editorial, 2008), *Avatar: o Futuro do Cinema e a Ecologia das Imagens Digitais* (com Ivana Bentes: Sulina, 2010) e *O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo* (com Lúcia Santaella: Paulus, 2012). Atualmente é pesquisador do CNPq e Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisa realizada com apoio do CNPq. E-mail: erickfelinto@gmail.com.

No momento em que escrevo estas linhas, restam apenas poucos dias para a chegada de Marty McFly no futuro – um futuro que é, contudo, o nosso presente. Como os fãs mais fervorosos da trilogia de Robert Zemeckis certamente sabem, na continuação do primeiro filme o professor Emmet Brown convence Marty a viajar para o dia 21 de outubro de 2015, de modo a salvar sua prole de um destino trágico. O desfecho da história é o presumível final feliz, com a restauração da temporalidade linear e o reestabelecimento de um futuro radioso. No centro dessas peripécias está um dispositivo – ao mesmo tempo tecnológico e narrativo – que permite moldar e reformar aquilo que em princípio seria inalterável: o curso do tempo. Todavia, como todos os tipos de dispositivos narrativos altamente tipificados, o tema da viagem no tempo caracteriza-se, paradoxalmente, por sua quase invisibilidade. De fato, como um dos temas mais tradicionais e persistentes da ficção científica, a viagem no tempo tornou-se uma convenção tão marcante que hoje temos dificuldade de enxergá-la fora do repertório de recursos narrativos que servem simplesmente para marcar o pertencimento da obra a um gênero específico. Desse modo, o fato de que tenha se tornado particularmente popular nos últimos anos poderia passar inteiramente despercebido, não fosse a questão da temporalidade um dos problemas culturais centrais de nossa época. É precisamente no momento em que se multiplicam os discursos sobre o fim da história, sobre o esgotamento do que parecia ser o inacabável fluxo de transformações da temporalidade, que o tempo veio se tornar um problema central. Se os discursos sobre o “presenteísmo” característico da cultura contemporânea fazem algum sentido, o fator responsável pelo crescente interesse pelas histórias de viagem no tempo pode ser, de fato, essa mescla de frustração e fascínio com o nosso eterno presente.

Desse modo, não seria difícil concordar com o argumento de Vivian Sobchack de que Marty McFly, o protagonista de *Back to the Future*, retorna ao passado apenas para não perder de vista seu verdadeiro objetivo central: *o presente*. Ao apresentar-nos um passado altamente estilizado e despido de quaisquer significantes históricos relevantes, *Back to the Future* pode ser entendido como sintoma do colapso pós-moderno do “sentido de tempo e história” (SOBCHACK, apud YILMAZ, p. 390). É essa, provavelmente, a dimensão em que dois filmes tão diferentes como *Back to the Future* (1985) e *Donnie Darko* (2001) se aproximam. Em ambos, a viagem no tempo não é um acontecimento historicamente transformador ou de impacto social. Viajar no tempo, aqui, significa uma experiência altamente individualizada, ligada às odisséias pessoais de dois sujeitos para os quais a linearidade temporal tornou-se

um problema². Isso, evidentemente, sem falar em outros elementos secundários que talvez, inclusive, permitam falar em *Donnie Darko* como uma clara homenagem ao clássico de Robert Zemeckis (por exemplo, as referências explícitas de Donnie a *Back to the Future*, o drama adolescente, a crítica irônica a presidentes norte-americanos dos anos 1980 etc.).

Naturalmente, exercícios comparativos entre os dois filmes já foram realizados com competência. Por exemplo, em “Boys to Men and Back Again: The Historian and the Time Traveler”, ensaio integrante da coletânea *Screening Generation X* (2010), Cristina Lee lê as duas obras como expressão de uma vontade de potência masculina, que almeja nada menos que o controle do passado, do presente e do futuro (2010, p. 114). *Back to the Future* se inseriria, dessa forma, em uma tradição recente de filmes adolescentes (como *Bill and Ted’s Excellent Adventure*, 1989, ou *Terminator*, 1984) nos quais se encena uma espécie de rito de passagem. Os protagonistas dessas diferentes odisséias – sejam elas cômicas, dramáticas ou aventurescas –, asseveram a competência masculina em grau superlativo: os jovens homens garantem a estabilidade do universo, ao mesmo tempo que “demonstram as fronteiras duramente policiadas da identidade de gênero ao atualizar as rupturas e rigores da masculinidade dominante” (LEE, 2010, p. 115). Nesse sentido, *Donnie Darko* se afastaria decisivamente de *Back to the Future* por seus pendores críticos em relação aos modelos tradicionais de masculinidade (como, por exemplo, o relaxado pai de Donnie ou o corrupto guru de autoajuda Jim Cunningham), ao mesmo tempo em que os poderes do protagonista não lhe facultam salvar a si mesmo de um destino trágico.

Não é difícil concordar com a leitura inteligente de Lee, solidamente ancorada em pressupostos feministas e culturalistas. Todavia, o que me interessa particularmente nos dois filmes é uma possibilidade interpretativa que se assenta menos na jornada mítica dos heróis do que em certas percepções das distintas formas de temporalidade (fílmicas e históricas) presentes nos dois filmes. Em outras palavras, quero centrar minha análise no próprio dispositivo narrativo da viagem do tempo, naquele elemento que, precisamente, torna-se quase que invisível de tão naturalizado que foi pelo gênero. A hipótese que se pretende apresentar aqui é que, na passagem de *Back to the Future* a *Donnie Darko*, desenha-se a transição de uma concepção de

²É verdade que a dissolução do “universo tangente” significa, em *Donnie Darko*, a salvação do mundo, e várias leituras do filme já destacaram o simbolismo messiânico ligado ao protagonista. Todavia, durante todo o tempo o mundo permanece completamente ignorante desse fato, o que permitiria interpretar os desdobramentos da narrativa como tendo relevância pragmática para apenas um personagem: o próprio Donnie. Além disso, a linha temporal e o retorno ao passado se limitam a uns poucos dias, durante os quais os acontecimentos centrais dizem respeito a alguns indivíduos numa pequena cidade norte-americana, descartando, assim, qualquer impacto histórico notável no processo de manipulação temporal.

Time Travel: Fluxos Temporais no Cinema e a Sensação Histórica da Temporalidade

Ainda que obscurecido pela estereotipia, o *tropo* da viagem temporal deveria estar continuamente em nossos radares teóricos pelo simples fato de figurar uma dimensão essencial da experiência cinematográfica: a temporalidade. Como mostra Mary Ann Doane em *The Emergence of Cinematic Time*, as tecnologias da imagem não apenas criaram a possibilidade de um registro permanente do tempo fugaz, senão que ajudaram a moldar a concepção moderna da temporalidade. O tempo moderno, que se caracterizou por uma inexorável linearidade, foi sendo progressivamente “reificado, estandardizado, estabilizado e racionalizado” com o auxílio da fotografia e do cinema (2002, p. 5). Essa racionalização do tempo, necessária ao bom funcionamento do sistema econômico capitalista e da produtividade industrial, materializou-se de forma mais clara nos processos de padronização empreendidos entre o final do século XIX e o começo do século XX. Segundo Markus Krajewski, tais processos foram fruto de uma série de projetos globais (como a distribuição do orbe terrestre em 24 zonas temporais) cuja finalidade era *totalizar o mundo*, ou seja, administrá-lo racionalmente de forma que *não lhe sobrasse resto (Rest) algum* – uma ideia sintetizada no quase intraduzível título da sua obra: *Restlosigkeit: Weltprojekte um 1900 (Integralidade: Projetos Mundiais por volta de 1900)*. Os criadores desses projetos, figuras pouco conhecidas do público como Wilhelm Ostwald ou Walther Rathenau, encontravam-se em um

peculiar limbo, operando no entrelugar epistemológico (*epistemologischen Dazwischen*) de uma ordenação incerta e do saber canonizado. Suas posições marcavam claramente a passagem entre exigências críticas e um futuro ainda não decidido e a ser modelado. Sua missão auto-atribuída consistia em afirmar o impensável de modo a tornar realizável o impossível (2006, p. 19).

Desse modo, os fazedores de projetos modernos atuavam no domínio da especulação, entre um presente já conhecido (e estruturado pela ciência) e um futuro de natureza inteiramente especulativa. Podemos pressupor que sua função era, acima de tudo, domar a contingência e o particular. Afinal, como assinala ainda Doane, a racionalização moderna visava reduzir ou simplesmente negar a contingência. Todavia, paradoxalmente, essas mesmas tecnologias que atuaram como coadjuvantes na racionalização do tempo, promoveram igualmente estruturas de contingência dedicadas a tornar “tolerável uma racionalização incessante (...) O tempo se tornou heterogêneo e imprevisível, alimentando a possibilidade de novidade perpétua e di-

está plenamente operante na contemporaneidade (2002, p. 29). Em ambos os momentos, as tecnologias da imagem continuariam se estruturando numa tensão entre o desejo de instantaneidade e o impulso arquivístico. Entretanto, se não é difícil aceitar que as forças racionalização e da indeterminação prosseguem hoje em seu embate, talvez se deva considerar a possibilidade de uma ruptura temporal mais acentuada entre modernidade e pós-modernidade. De fato, como mencionado anteriormente, a tese que pretendo sustentar aqui é a de um significativo incremento da contingência no contexto contemporâneo, e a tal ponto que parece tornar-se progressivamente mais difícil submetê-la ao controle dos processos de racionalização. Apesar da relativamente pequena distância temporal que separa *Back to the Future* (1985) e *Donnie Darko* (2001), parece-me que é possível ler os filmes como expressões da percepção, cada vez mais acentuada, de uma mudança nos *cronotopos* – um termo utilizado por Hans Ulrich Gumbrecht – que definiram os períodos moderno e pós-moderno.

A Cronotopia Contemporânea: Vitória da Contingência

Gumbrecht situa-se, com efeito, entre os autores que mais detidamente vêm examinado a transição temporal entre esses momentos, em especial as transformações que sucederam o período do pós-guerra. Ele aponta uma série de fatores que teriam alterado significativamente o panorama da temporalidade contemporânea. Por exemplo, o crescente ceticismo quanto às capacidades cognitivas do sujeito poderia ser encarado como um sintoma do fracasso das seguidas tentativas de domar a contingência. Paradoxalmente, sugere Gumbrecht, “quanto mais exitosamente a humanidade controlava o planeta, menos parecia confiar no conhecimento que tornou tal controle possível” (2013, p. 155). Esse ceticismo é, por vezes, tão radical que parece ter levado a uma desvalorização do pensar na tradição da lógica e uma valorização da ideia de permitir que o fenômenos se mostrem por si mesmos.

Por outro lado, a fato de não conseguirmos mais, como antes, deixar nenhum passado para trás (no sentido da superação, da caminhada constante em direção à mudança e ao progresso), implicaria em uma espécie de “poliperspectivismo” – em outras palavras, em aumento de contingência. Nesse sentido, o problema do perspectivismo e da contingência aparece como “energia epistemológica decisiva por trás da formação da imagem de mundo (*Weltbild*) histórica” (2014, p. 9)⁵. Não somente já não seria mais possível deixar para trás o passado, mas também não con-

⁵Gumbrecht, H. U. “Allgegenwärtig und gehoben ob unsere Gegenwart das Schöne Absorbiert”, texto inédito apresentado por ocasião da série de conferências da Bayerische Akademie der schönen Künste em 2014. Texto cedido pelo autor. Agradeço a Sepp a gentileza de ceder-me esse trabalho inédito.

seguiríamos mais enxergar o futuro como campo aberto de possibilidades. É nosso presente que está, porém, carregado de passados (em boa parte devido às tecnologias eletrônicas); é um presente cheio de simultaneidade e contingência. “Quase tudo parece possível nesse amplo presente, entre as estreitas periferias do impossível e do necessário” (2014, p. 11). Para Gumbrecht, portanto, o campo da contingência converte-se agora em um *universo de contingência*, pois mesmo o que antes parecia necessário ou inevitável se manifesta agora como mera possibilidade. Inclusive aquilo que era da ordem do absolutamente incontornável – como, por exemplo, a mortalidade humana – já aparenta ser tecnologicamente evitável. Essa experiência não é necessariamente positiva, crê Gumbrecht, pois dela resultam possivelmente diversas síndromes contemporâneas, como o crescimento da depressão. Todas teriam origem no anseio por uma instância mais sólida na qual pudéssemos nos firmar. O problema é que, no universo da contingência, tudo que é sólido se desmancha impiedosamente no ar.

Nesse sentido, não seria sintomático, portanto, que um dos novos filósofos mais populares de nossos dias tome como problemas centrais de sua obra os temas da temporalidade e da contingência? Ao criar um verdadeiro tremor no mundo intelectual com a tradução norte-americana de *Après la Finitude* (2006), o francês Quentin Meillassoux (na época com menos de 40 anos de idade) ajudou a inaugurar aquilo que se apresentou, então, como um novo movimento filosófico: o chamado “Realismo Especulativo”. Eixo fundamental do movimento é a tentativa de superar o que foi definido como o “correlacionismo” característico de toda filosofia pós-kantiana. Em outras palavras, depois de Kant a filosofia se viu aprisionada na correlação entre mente e mundo, de modo que não seria possível explorar nenhum desses dois polos independentemente do outro. Como se sabe, para Kant, nosso conhecimento do mundo é sempre filtrado por nossos sentidos e nossas estruturas mentais, de modo que nunca poderemos ter acesso direto à “coisa em si” (ou seja, o mundo despido da presença humana). O Realismo Especulativo busca, de vários modos, desfazer o viés antropocêntrico dominante no pensamento ocidental, por meio de uma desconstrução do humano que busca devotar sua atenção aos outros seres e coisas que povoam o cosmos, numa espécie de radical democracia ontológica. No centro da visão cosmológica de Meillassoux, figura de ponta do movimento, encontra-se a ideia daquilo que ele denominou como “hiper-caos”, ou seja, uma visão do universo ancorada em uma contingência total. Para Meillassoux, nada no universo é absolutamente necessário, nem mesmo as leis da física. O único absoluto, paradoxalmente, seria a contingência. Ao tentar ultrapassar os limites e o agnosticismo típico de boa parte da

filosofia pós-kantiana, Meillassoux nos oferece, assim, “uma metafísica maravilhosamente bizarra da contingência absoluta na qual qualquer coisa pode acontecer sem razão e sem aviso” (HARMAN, 2011, p. 24). Segundo Meillassoux, o princípio filosófico que deve guiar nossa reflexão sobre o mundo não pode se embasar em nenhuma ordem determinante a priori, seja Deus, seja o sujeito, sejam as próprias leis da física. Essa ideia é claramente delineada já na ainda impublicada tese de doutorado de Meillassoux, *L’inexistence divine*, classificada por Graham Harman como talvez “a mais famosa obra atual da filosofia continental que ninguém leu” (HARMAN, p. 90).

Em *L’inexistence divine*, o filósofo elabora uma cosmologia na qual não somente a contingência é elemento central, senão que também radicalmente definida pela mudança e pela instabilidade. Se a racionalidade é costumeiramente identificada como compromisso com a constância das leis naturais, então inevitavelmente iremos nos defrontar com o problema do novo. Como pensar o inaudito, o inesperado, a novidade (por exemplo, a vida) quando a racionalidade opera a partir das categorias da ordenação, da lei e da previsibilidade? A verdadeira novidade é aquilo que emerge *ex-nihilo*, sem nenhuma potencialidade ou aviso prévio que a anteceda. Em seu universo hiper-caótico, no qual nada é determinado e todas as possibilidades estão abertas, podemos talvez asseverar que não existe um deus, mas quem garante que ele não poderá vir a existir? Esse “*dieu à venir*” é uma das figuras mais curiosas da especulação de Meillassoux, que em muitos momentos se aproxima de uma forma de literatura fantástica (como, aliás, teria apreciado o argentino Jorge Luis Borges). Para Meillassoux, todos os símbolos que nossa cultura elegeu como guias – por exemplo, o *símbolo histórico* – padeceram do mesmo mal: foram fundados em uma metafísica. Só na ausência do fundamento pode vicejar um pensamento que almeja inclusive ultrapassar as fronteiras do humano. Várias outras noções curiosas de Meillassoux poderiam ser usadas como instrumentos para reflexão sobre nossa situação corrente e nosso tratamento da temporalidade (por exemplo, as ideias da “ancestralidade” e do “arque-fóssil”), todavia, já estamos nos distanciando por demasia do foco das propostas originais deste artigo. O que importa fazer agora é perceber como a temporalidade e o problema da contingência são efetivamente encenados nos dois filmes que nos propomos analisar.

Marty e Donnie: do Tempo Linear ao Tempo Caótico

A construção do passado em *Back to the Future* segue as convenções filmicas hollywoodianas mais tradicionais, que localizam nos anos 1950 (e preferivelmen-

idades norte-americanas. Tudo ali foi pensado para engendrar uma ambiência de familiaridade no espectador, por mais artificiais que sejam as construções visuais e narrativas. Por contraste, em *Donnie Darko* “o uso de referências icônicas dos anos 1980, da moda à música, é empregado [...] para tornar aquele período histórico estranho e perturbador, em vez de encorajar na audiência sentimentos de pertencimento e familiaridade” (LEE, 2010, p. 125).

Em termos sonoros, a estruturação de *Back to the Future* é um pouco mais interessante. Ainda que ofereça ao espectador elementos e deixas estereotípicos, que lhe permitem identificar os ambientes temporais/espaciais com facilidade, apresenta algumas escolhas e recursos que introduzem inovação na *mise en scène* – por exemplo, a ausência de acompanhamento musical na abertura do filme, que é pontuada apenas pelo som cadenciado dos vários relógios da casa do professor Brown. O primeiro tema musical de Alan Silvestri (com quem Zemeckis trabalhou diversas vezes) a aparecer no filme se manifesta precisamente quando a viagem no tempo é realizada ou evocada. É um tema “efervescente, cintilante, consistindo de duas tríades arpejadas separadas por semitom” e com um sabor octatônico: “uma escala octatônica apresenta tons e semitons: sua sonoridade singular tem sido a base de inúmeras partituras de filmes de ficção científica como *O Dia em que a Terra Parou*”. (GENGARO, 2010, p. 116). Segundo Gengar, a inventividade da trilha de Silvestri está no fato de que consegue espelhar a fragmentação causada pela viagem no tempo, ao mesmo tempo que, no final da história, consiste na cola que liga os elementos do presente reparado (2010, p. 121).

A inserção de *Back to the Future* no gênero da ficção científica (em variante cômica) é garantida, naturalmente, pelo dispositivo da viagem no tempo e pela tradicional figura do cientista excêntrico, o professor Emmett “Doc” Brown. Como sói acontecer, o professor Brown é o portador daqueles segredos arcanos da ciência que ninguém quer se dar efetivamente ao trabalho de conhecer, mas que são vitais ao desenrolar da trama. Apesar da centralidade de seu papel, Doc Brown não é, evidentemente, um homem de ação (o que cabe, claro, a Marty). Sua função se resume a passar a maior parte do tempo explicando ao protagonista os mistérios da viagem no tempo e os segredos de seu intrigante “capacitor de fluxo”. Sua única invenção funcional é uma máquina do tempo, mas também, poderíamos dizer, *um mecanismo de produção (e, paradoxalmente, também, de correção) de contingência*. De fato, pode-se argumentar que toda a estrutura narrativa de *Back to the Future* é resumível numa odisséia do controle e gerenciamento das contingências. Se o futuro aparece como lugar de possibilidades infinitas, ele é uma folha em branco para Marty, graças a seu

conhecimento de que “tudo foi habilidosamente manipulado” de modo a conduzir a um resultado exitoso (MCCARTHY, 2010, p. 153). As contingências são necessárias para que tenhamos uma história a ser contada. Desse modo, a máquina do tempo é, aqui, não apenas um dispositivo científico, mas também, de pleno direito, *um dispositivo narrativo*. Todavia, sem o devido controle da razão e da ciência, o excesso de contingência conduz à ruína e à desagregação. Estamos, aqui, completamente inseridos no universo do cinema clássico, que, “como a estatística, reconhece a contingência e a indeterminação, enquanto ao mesmo tempo oferece a lei de sua regularidade” (DOANE, 2002, p. 31). Diferente, porém, é a experiência oferecida por um filme como *Donnie Darko*.

Como sugere o nome de seu protagonista (*Darko, dark*), a obra de Richard Kelly nos apresenta uma construção visual bem mais sombria da década de 1980. Geoff King argumenta que o filme segue as convenções tradicionais do cinema clássico, com apenas pequenas rupturas ocasionais (2007, p. 74). É fato, entretanto, um dos elementos mais interessante em *Donnie Darko* é precisamente a combinação entre uma gramática fílmica convencional e a contínua produção de efeitos de estranheza, seja via a extrema complexidade da trama, seja por meio dos pequenos desvios visuais da norma. A trilha sonora de Michael Andrews certamente contribui para a produção de uma atmosfera sombria e espectral, tom que é dado já na primeira cena do filme, quando Donnie desperta de um de seus episódios de sonambulismo. Num plano aberto, vemos Donnie caído no meio de uma estrada enquanto a câmera se move fluidamente em direção a seu corpo inerte. A trilha é suave, fantasmagórica; sintetizadores constroem uma cama etérea que, em seguida, é complementada por um piano econômico e misterioso. Donnie desperta, e uma panorâmica em torno do personagem também nos permite obter uma perspectiva mais ampla do local, situado em uma montanha na qual nada parece impedir o campo de visão. Quando Donnie vira o rosto vemos o sol ofuscar a tela, enquanto um coro (humano ou sintetizado) acompanha a melodia. No instante seguinte, a melodia inicial se funde com *The Killing Moon*, da banda Echo & the Bunnymen, e o ritmo da montagem é completamente alterado. Em diversos aspectos, a letra de *The Killing Moon* prefigura elementos importantes da trama (como o assassinato que será cometido por Donnie).

Vale a pena destacar o uso repetido do intervalômetro, um dispositivo acoplado à câmera que se emprega para produzir um efeito de lapso de tempo. Tais efeitos, o uso de *slow* e *fast motion*, “implicam uma manipulação do tempo que pode ser tomada como um correlativo visual do tema viagem no tempo/universo alternativo” (KING, 2007, p. 83). A pequena cidade de Middlesex, na Virgínia, é representada

com os tradicionais elementos idílicos do imaginário norte-americano. Entretanto, Kelly privilegia os espaços fechados e os instantes crepusculares. O fato de que em diversos momentos Donnie apareça dormindo, hipnotizado ou em estado de semi-vigília, associado à trilha etérea e à suavidade de certos movimentos de câmera, gera uma atmosfera onírica que perpassa todo o filme. Sua reconstrução temporal, cheia de referências visuais, musicais e literárias ao período, garante ao espectador certas ancoragens simbólicas, ao mesmo tempo, porém, perturbadas pelo caráter onírico da encenação.

A viagem no tempo, em *Donnie Darko*, é de caráter bastante limitado, já que ele retorna à sua própria época, viajando apenas alguns dias no passado, de modo a evitar a “contingência” que deu origem ao universo tangente. E, realmente, tanto *Back to the Future* como *Donnie Darko* podem ser encarados como narrativas a respeito do tempo, sua imprevisibilidade e o gerenciamento de imponderáveis temporais. Todavia, a forma como os filmes encaram a temporalidade, assim como os resultados da tentativa de controlar a contingência, são bastante diversos. Se Donnie tem êxito, por exemplo, em evitar o fim do mundo e o desfecho trágico que aguardava sua namorada Gretchen, ele de modo algum se enquadra na forma de representação do herói adolescente que é tão bem preenchido pelo Marty de *Back to the Future*. Em lugar do seguro e bem ajustado Marty, confiante na possibilidade de um futuro luminoso e da conquista do *american dream*, temos um jovem diagnosticado como esquizofrênico e atormentado por visões de uma estranha figura em fantasia de coelho. Além disso, o final vitorioso é fortemente relativizado pela morte do próprio protagonista, que deve sucumbir como preço a pagar pela correção da contingência temporal (o surgimento do universo tangente). Bastante diferente do modo narrativo típico do filme hollywoodiano, onde todas as pontas soltas são costuradas no final da história, em *Donnie Darko* a complexa trama deixa em aberto vários mistérios cuja solução pode ser apenas presumida pelo espectador. Desse modo, há muitos poucos pontos fixos e elementos lógicos nos quais o intérprete pode se segurar para controlar os vazios e instabilidades produzidos pela *mise en scène*. Mesmo o uso da música como indicativo da localização histórica da narrativa nos anos 1980 “ocorre como parte de um esforço para tornar a era dos anos 80 estranha e instável para o espectador” (WALTERS, 2012, p. 196).

No final do filme, quando os problemas do fluxo temporal parecem ter sido corrigidos pelo sacrifício de Donnie, assistimos à bela sequência de imagens em close dos personagens centrais (acompanhada belamente pela canção *Mad World*, de Gary Jules) em gestos e atitudes que parecem indicar que alguma memória ou traço do

universo tangente e suas contingências sobrevivem no curso de tempo corrigido. O mistério que envolve a problemática da viagem no tempo – encarnado pelo intrigante tratado de Roberta Sparrow, *The Philosophy of Time Travel*⁶ – é de natureza ambígua, ao mesmo tempo científico e místico. Desse modo, não é casual o fato de que Sparrow tenha sido uma freira em sua juventude. Nesse interstício entre a ciência e o sobrenatural, um traço estrutural da própria narrativa, a viagem no tempo adquire uma dimensão imponderável, inexplicável, nunca completamente totalizável pela razão. Em *Back to the Future*, porém, ainda que o *mumbo jumbo* sobre o “capacitor de fluxo” não faça sentido algum para nós, a viagem no tempo seria explicável inteiramente pelo viés científico. Efetivamente, as diferenças entre os dois filmes são dramaticamente destacadas por James Walters:

Enquanto o filme de Zemeckis propõe uma oposição binária entre bem e mal que se resolve de forma não problemática, Kelly projeta um mundo no qual a imaginação e a liberdade de expressão são restringidas pelas limitações mentais de outros, e onde se afirmam vitórias que não podem ser nem merecidas nem justificadas (2012, p. 201).

Desse modo, mesmo após a viagem no tempo e a dissolução do universo tangente, *Donnie Darko* continua se apresentando ao espectador como um universo misterioso, assombrado pela contingência e pela imprevisibilidade. O interessante uso que Kelly faz de diferentes mídias para complementar a narrativa fílmica (DVD, website), já analisado extensivamente por vários autores (Cf. FELINTO, 2005, BOOTH, 2008, BECK, 2004), pontencializa ainda mais essa abertura de uma narrativa que nunca se totaliza ou alcança local de repouso. *Back to the Future* e *Donnie Darko* figuram, portanto, não somente duas maneiras diversas de encarar a contingência – como espaço de instabilidade a ser controlado ou como abertura ao novo e à diferença –, senão que também nos permitem enxergar, no tradicional tropo da viagem temporal, diferentes modos de pensar a temporalidade da experiência cinematográfica. De um lado temos um tempo “especializado”, como mais uma fronteira a ser conquistada pelas potências da racionalização e do controle (não é casual o fato de o último filme da série *Back to the Future* retornar ao velho Oeste americano). Do outro temos um tempo fraturado, múltiplo, perturbador; enfim, um tempo que escapa às domesticações da linearidade. Nesse sentido, o DeLorean de Marty, como ícone do consumo e desejo materialista, representa mais que adequadamente a tem-

⁶Trata-se do livro que o professor Monitoff oferece a Donnie quando eles conversam sobre a possibilidade da viagem no tempo. Extratos do livro podem ser lidos nos extras do DVD ou no website do filme (hoje preservado em <<http://archive.hi-res.net/donniedarko/>>). Acesso 10/10/2015.

poralidade gerenciada e produtiva do capitalismo avançado, na qual a contingência deve ser controlada a todo custo. Por outro lado, a turbina de avião destruído que atinge Donnie e funciona como “metal craft of any kind” para desencadear a viagem no tempo é símbolo coerente para uma noção do tempo como força intotalizável, imprevisível e, muitas vezes, destrutiva. Se *Donnie Darko* é, de fato, uma espécie de versão sombria e sofisticada de *Back to the Future*, então, uma forma de ler esses filmes é como sintoma da progressiva crise que atinge nossa cultura. Crise da temporalidade radiosa e otimista da modernidade, que assiste impotente ao triunfo da contingência e do imprevisível. E se o mundo parece se despedaçar inexoravelmente diante de nós, por que não aproveitar os confortos da sala de cinema e assistir ao apocalipse em uma aconchegante poltrona no escuro?

Referências bibliográficas

BECK, J. C. “The concept of narrative: an analysis of *Requiem for a Dream(.com)* and *Donnie Darko(.com)*”. *Convergence: the international journal of research into new media technologies*, Bedfordshire, vol. 10, n. 3, 2004.

BOOTH, P. “Intermediality in film and internet: Donnie Darko and issues of narrative substantiality”. *Journal of Narrative Theory*, Michigan, vol. 38, n. 3, outono 2008.

CUALIM, B. *Translating time: cinema, the fantastic, and temporal critique*. Durham: Duke University Press, 2009.

DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

ERNST, W. *Chronopoetik: Zeitwesen und Zeitgaben technischer Medien*. Berlin: Kadmos, 2012.

FELINTO, E. “Donnie Darko: imagem, tecnologias digitais e multimediação em um filme entre o underground e o massivo”. *Contracampo*, Niterói, n. 23, abr-jul. 2015.

FLUSSER, V. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann, 1993.

_____. *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

_____. *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

GUMBRECHT, H. U. *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser, 2011.

_____. *After 1945: latency as origin of the present*. Stanford: Stanford University Press, 2013.



Dossiê *A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos* Mr. Sandman, *Bring me a*

Time Machine: Temporalidade, Contingência e Gênero em Back to the Future e Donnie Darko

| Erick Felinto

_____. “Allgegenwärtig und gehoben – ob unsere Gegenwart das Schöne absorbiert”, comunicação na *Bayerische Akademie der Schönen Künste* (documento eletrônico inédito cedido pelo autor), 2014.

GENGARO, C. L. “Music in flux: musical transformation and time travel in *Back to the Future*”. In: NI FHLAINN, S. (org.). *The worlds of Back to the Future: critical essays on the films*. McFarland Publishers, 2010.

HARMAN, G. *Quentin Meillassoux: philosophy in the making*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KING, G. *Donnie Darko*. London: Wallflower Press, 2007.

KRAJEWSKI, M. *Restlosigkeit: Weltprojekte um 1900*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.

LAND, N. *Fanged noumena (collected writings, 1987-2007)*. Falmouth: Urbanomic, 2011.

LANGFORD, B. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LEE, C. *Screening generation X: the politics and popular memory of youth in contemporary cinema*. Surrey: Ashgate, 2010.

MCCARTHY, E. “Back to the Fifties! Fixing the Future”. In: Ni Fhlainn, S. (org.). *The worlds of Back to the Future: critical essays on the films*. McFarland Publishers, 2010.

NEGARESTANI, R. *Cyclonopedia – complicity with anonymous materials*. Melbourne: Re.Press, 2008.

NI FHLAINN, S. (org.). *The worlds of Back to the Future: critical essays on the films*. McFarland Publishers, 2010.

PEIXOTO, N. B. “O futuro do passado: a pós-modernidade na ficção científica”. In: OLALQUIAGA, M.C (org.). *Pós-Modernidade*. Campinas: Unicamp, 1988.

SHAIL, A. & STOATE, R. *Back to the Future*. London: BFI Film Classic, 2010.

THACKER, E. *In the dust of this planet – horror of philosophy vol. 1*. Winchester: Zero Books, 2011.

WALTERS, J. “When people run in circles: structures of time and memory in *Donnie Darko*”. In: Lee, C. (ed.). *Violating time: history, memory, and nostalgia in cinema*. New York: Continuum, 2012.

YILMAZ, A. “The popularity of time travel in contemporary media: being Erica and time travel as individualised consumer choice”. *Science Fiction Film and Television*, Liverpool, vol. 6, n. 3, outono, 2013.



**Narrativas de uma viagem
permanente: a produção
fílmica de Herbert
Duschenes**

*Narratives of a permanent
journey: the films of Herbert
Duschenes*

Paola Prestes Penney¹

¹ Documentarista pela Serena Filmes e doutoranda na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Pesquisa realizada com apoio do Centro Cultural São Paulo e do Instituto Itaú Cultural. E-mail: paola.prestes@usp.br



Resumo: este artigo aborda os filmes realizados por Herbert Duschenes, arquiteto e professor de história da arte alemão radicado no Brasil em 1940. Nunca antes estudados e assistidos apenas por amigos, membros da família e por alunos, nosso objetivo é conferir aos filmes uma leitura que vai além do âmbito doméstico e didático que lhes foi originalmente reservado, analisando-os como *home movies*, ou filmes amadores, pertencentes ao campo do cinema documentário. Como parte da pesquisa, os duzentos e vinte sete curtas-metragens do acervo foram digitalizados e catalogados, sendo agora estudados à luz de conceitos de teóricos como Roger Odin e Arlindo Machado, que têm desenvolvido pesquisas sobre esse tipo de produção, contribuindo para a reflexão acerca das fronteiras do documentário.

Palavras-chave: documentário; filme amador; home movie; Duschenes.

Abstract: this article addresses the films made by Herbert Duschenes, German architect and art history lecturer who arrived in Brazil in 1940. Never studied before, to this day the films have been watched only by family members, friends and students. Our goal is to confer to the films a reading that goes beyond the domestic and didactic purposes that were originally attributed to them, analyzing them as home movies that belong to the territory of documentary. As part of the research, the two hundred and twenty seven short films of the collection have been digitalized and identified. They can now be studied in the light of concepts by Roger Odin and Arlindo Machado, whose investigations focus on this kind of production, thus fostering the debate on the boundaries of documentary film making.

Key words: documentary; family film; home movie; Duschenes.

Filmes amadores, filmar por amor

O projeto de doutorado que estou desenvolvendo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo aborda os filmes do acervo Herbert Duschenes e tem origem em uma experiência pessoal, quando, na década de 1980, fui aluna de Herbert Duschenes na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). O professor deixou uma marca indelével em muitos de seus alunos, entre os quais vários expoentes da Geração 80 e artistas hoje em atividade em diversas áreas. Isto se deu por um conjunto de fatores que abarcavam desde a vasta cultura e carisma pessoal do professor até o que acabou por se tornar sua indissociável e mais notável referência: os filmes que ele mesmo realizava e projetava em sala de aula, e em sua casa também, para amigos e jovens que não tinham meios de frequentar uma faculdade particular. O carisma, Duschenes o levou com ele quando faleceu em Curitiba, em 2003. O material fílmico está hoje no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (AMM-CCSP), até este momento indisponível para consulta pública.

Os filmes se encontram em um ponto cego: para todos os efeitos, foram gerados para fins pedagógicos por um professor. Contudo, não participam do universo acadêmico em nenhuma instância. No que tange o universo cinematográfico, realizados fora dos padrões tradicionais e integralmente autoproduzidos, acabaram por se abrigar na categoria de contornos incertos dos chamados *home movies*, filmes amadores ou filmes de família, ainda raramente convidados a integrar o repertório oficial da cinematografia brasileira e mundial:

Podemos, com razão, nos espantar com a quase total ausência de interesse manifestado pelos pesquisadores de cinema pelos filmes e vídeos de família; ausentes dos dicionários ou das enciclopédias, ausentes das histórias do cinema assim como da teoria do cinema, o filme de família é verdadeiramente esquecido nesse grande movimento de reflexão sobre o cinema que se desenvolveu a partir dos anos sessenta (ODIN, 1995, p.5).

Esta situação por si só desperta o interesse pelos filmes que Duschenes realizou quase obsessivamente ao longo de cinco décadas. Inéditos, nunca foram estudados, nunca passaram pelo crivo da crítica especializada e tampouco foram comercializados ou projetados publicamente como um corpo de trabalho expressivo e de imanência cinematográfica: não são reconhecidos pois não são conhecidos.

Até recentemente, o suporte em película em 8 mm. e Super 8 mm. (considerado cinema amador) dificultava sua projeção pública e difusão. Esta pesquisa e o projeto de documentário a ela vinculado deflagraram um processo de resgate e,

como parte dele, em 2016, o Itaú Cultural arcou com a limpeza e digitalização do acervo. Várias obras puderam ser vistas na *Ocupação Maria e Herbert Duschenes* que lá ocorreu entre 27 de abril e 12 de junho do mesmo ano. Esta foi a primeira projeção pública de filmes realizados por Duschenes e espera-se que o acervo digitalizado possa doravante ser exibido mais facilmente e acessado em plataformas on-line. Contudo, a digitalização em si é um processo técnico que, sozinho, não revela o acervo como um corpo de trabalho pertencente ao campo do cinema. Portanto, esta tese é o primeiro gesto no sentido de romper esse impasse criando um canal que introduzirá os filmes tanto no universo da pesquisa acadêmica como naquele da produção audiovisual, apresentando-os como um significativo material de referência da cinematografia brasileira.

Há outro motivo a justificar o interesse pelo acervo Duschenes. Estudar filmes amadores, ou seja, um gênero considerado marginal à produção cinematográfica industrial, significa entrar no compasso de uma das mais vigorosas tendências da produção audiovisual dos últimos anos e, conseqüentemente, da sua pesquisa. Esses filmes abarcam uma variedade de temas, recortes e também experimentações de linguagem, e têm gerado resultados que atestam a vitalidade e vocação para a renovação inerente ao campo do documentário, que não raro empresta esses resultados ao cinema industrial. Assim, ao observar esses desenvolvimentos, teóricos contemporâneos como Roger Odin e Arlindo Machado têm consolidado a necessidade de olharmos com mais atenção para esse tipo de produção: “Dadas a extensão e a variedade das experiências que estão hoje acontecendo debaixo desse imenso guarda-chuva chamado documentário, é tempo de rever nossas hipóteses, nossos conceitos e nossos preconceitos sobre o que poderia estar abrigado ali” (MACHADO, 2007 p. 23).

Na Europa, notadamente na França e na Bélgica, os filmes de família e o cinema amador de um modo geral têm merecido a atenção de teóricos de outras áreas que o cinema: etnólogos e pesquisadores da área de antropologia visual têm dedicado artigos, livros e seminários a esse gênero. Nos Estados Unidos, universidades criaram laboratórios voltados não apenas ao estudo, mas à produção de filmes de linguagem autoral, ensaística e transmidiática. É o caso do Media Lab, da MIT (comandado da sua criação até 1989 por Richard Leacock) e também do Sensory Ethnography Lab (SEL) da Universidade de Harvard, cuja produção aponta para os novos rumos do audiovisual ao romper sem remorso com paradigmas do cinema industrial e do documentário clássico.

Diante dessa tendência, como não lembrar da *Primeira Declaração do Novo Cinema Americano*, de Jonas Mekas, quando este, ao defender um espaço autônomo

de criação, livre das imposições de fundo e de forma do cinema industrial, estabelece como primeiro princípio: “1. Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela” (MEKAS; MOURÃO, 2013, p. 33). Mais adiante, no nono artigo da Declaração, ele encadeia com uma frase que poderia ter sido dita por Duschenes: “Filmes possuem o direito de viajar de um país para outro, livres dos censores e das tesouras dos burocratas” (MEKAS; MOURÃO, 2013, p. 35), e arremata com uma advertência que é quase uma provocação, “Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados, mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa –, os queremos da cor de sangue” (MEKAS; MOURÃO, 2013, p. 35).

Talvez haja no manifesto de Mekas um tom de bravata próprio dos jovens artistas da década de sessenta. Nem por isso são palavras desprovidas de sentido ou substância. Elas ecoam uma visão já defendida – mais precisamente no caso do documentário – por Robert Flaherty anos antes e assim comentada por Richard Leacock:

Robert Flaherty, que fez *Nanook, o esquimó*, em 1921 e em seguida, com sua mulher Francis, *Moana* em 1925, teria dito que, eventualmente, filmes acabariam sendo feitos por “amadores”. O que ele quis dizer com isso? Certamente não tinha em mente o significado que essa palavra hoje em dia implica: “incompetência”. Contudo, o significado da palavra oposta também mudou, “profissional” hoje se refere a uma pessoa que foi legitimada por uma instituição como um “especialista”. Nossa “indústria” (de cinema documentário) é dominada por essas pessoas, que manipulam complicados equipamentos profissionais com garantida competência; soldados marchando para a guerra. Eu acho que Flaherty queria dizer que filmes seriam feitos por pessoas que amam a arte, o ato de filmar; que amam criar seqüências que fazem justiça aos seus personagens, que transmitem uma requintada sensação de ver, ouvir, de estar lá (LEACOCK, 1993).

Portanto, um cineasta amador pode ser aquele que faz filmes porque ama filmar, e não porque não sabe filmar. No caso de Duschenes, podemos falar de um cineasta que, além de amar o ato de filmar, ama aquilo que filma, da sua família ao mundo que o circunda. Quanto à execução do filme em si e seu resultado, em *O filme de família dentro da instituição familiar*, Roger Odin comenta precisamente a questão do filme “mal feito”, afirmando que “o filme de família parece destinado a uma incompletude definitiva, pois o filme de família não é um texto: é para sempre um fragmento de texto” (ODIN, 1995, p. 28). Pouco depois, ele conclui, “de fato, tanto em uma instância pessoal como coletiva, nada pior do que um filme de família

‘bem feito’” (ODIN, 1995, p. 37). É claro que Odin não faz aqui a apologia da falta de conhecimento ou domínio técnico. Sua proposta é romper com a subordinação do filme amador aos preceitos do cinema clássico, industrial, afirmando seu direito a uma estética e construção narrativa – ou não construção – próprias, sem que isso os desqualifique como produção cinematográfica.

Essa noção oferece um ponto de partida para considerarmos os filmes de Duschenes como obras mais pensadas para o mundo do que para o núcleo familiar e, portanto, como uma produção nem tão amadora assim. Ele pode ter apontado sua câmera para a família, mas desde as primeiras obras são visíveis a intenção de construir um discurso, ou, mais precisamente, reconstruir a experiência de estar no mundo por meio das imagens, o cuidado formal e a metodologia de trabalho que alicerça a produção como um todo, da filmagem até a montagem. Temos assim os primeiros insumos para fundamentar a hipótese da pesquisa: não estamos diante de filmes de um cineasta amador apenas, mas diante dos filmes de um documentarista autodidata que ama filmar.

O acervo Duschenes

Mas, em que consiste o acervo que é objeto desta pesquisa e qual a sua origem? Parte em preto e branco, parte em cores, ele é composto por duzentos e vinte sete filmes em 8 mm. e Super 8 mm. (estima-se que alguns filmes tenham se perdido ao longo dos anos), sem som, tendo em média vinte minutos de duração cada, somando cerca de cinquenta horas de material montado. Foram inteiramente realizados entre as décadas de 1940 e 1980 por Herbert Duschenes, arquiteto alemão de origem judaica que se estabelece em São Paulo em 1940, casando-se dois anos depois com a coreógrafa e bailarina húngara Maria Duschenes, *née* Ranschburg.

Do encanto com a nova vida no Brasil tem início uma produção sistemática de filmes. É interessante notar que Duschenes chega ao Brasil apenas cinco anos depois de Claude Lévi-Strauss. Os motivos da vinda de Lévi-Strauss são de natureza diferente, mas em *Tristes trópicos* algumas observações remetem ao Brasil que Duschenes, teria visto por ocasião de sua chegada. Esse impacto, também descrito pelo professor em sua autobiografia, será abordado na tese, pois esse primeiro olhar que descobre aquilo que Lévi-Strauss chama de “formidável entidade”, o Novo Mundo, mas também, em uma chave mais pessoal, um mundo novo, é determinante para a análise de um conjunto de filmes cuja produção se deu após essa visão, e acabaram por cumprir a função de construir uma “nova memória” de seu realizador. Esse pro-

cesso tem como ponto de partida um sobressalto, pois, como Duschenes narra em sua autobiografia, ao chegar ao porto de Santos, ele se depara com o navio de guerra alemão Windhuk:

Entrando, já na madrugada meio clara no estuário de Santos e aproximando-nos do cais do porto, vi um navio aí ancorado. Era o quê? Nada menos do que o temido Windhuk, cuja tripulação também a caminho de Montevidéu se deu conta do suicídio para o qual caminhava e desistiu. Desertou, o Windhuk se entregou à Marinha do Brasil (DUSCHENES, 2003).

Duschenes e Maria, ambos de origem judaica, escaparam do nazismo – e provavelmente da morte – graças a uma viagem. Portanto, a vinda para o Brasil (onde se conheceram) não é fortuita e não tem nenhuma relação com o turismo ou o lazer. Este primeiro e fundamental deslocamento geográfico pauta outros deslocamentos, como o do olhar do professor-cineasta sobre o mundo e, por fim, endossa o deslocamento do olhar do espectador – ou leitor – sobre os filmes hoje. Em *Às origens do cinema: o filme de família*, Eric de Kuyper se refere a quem assiste a filmes de família não como espectadores, mas testemunhas. É uma alusão ao jogo de olhares que se instaura entre quem filma, quem é filmado e, posteriormente, quem assiste, e cuja dinâmica é o compartilhamento de uma experiência vivida, via de regra, uma experiência feliz (ODIN, 1995, p. 16).

No caso dos filmes de Duschenes, a felicidade de que somos testemunhas não é prosaica, tampouco um elemento da vida cotidiana a ser tomado como certo, ou um registro corriqueiro que ficará circunscrito aos arquivos mnemônicos da família. Ao interpretar os filmes, é preciso levar em conta a história social que engendra a sincronia que, como em uma sinistra montagem paralela, acompanha a sua realização: no momento em que Duschenes começa a filmar no Brasil, milhões de homens, mulheres e crianças como ele, Maria e seu filho Ronaldo, ou Ronny (sua filha Silvia nasceria alguns anos mais tarde) são assassinados em campos de extermínio na Europa. É esse o negativo das imagens que a elas adere como uma indissociável sombra. Assim, filme após filme delineia-se a sensação que Duschenes não está filmando e montando no presente, mas no futuro do pretérito composto. Isto é, ele filma a vida que teria tido na Europa se esta, por causa da Segunda Guerra Mundial, não lhe tivesse sido negada. A Alemanha desfigurada, cenário de um tipo de intolerância sem precedentes e, pátria agora inacessível, dá lugar a um Brasil luminoso e sereno.

Portanto, os filmes possuem duas camadas de leitura: a primeira e talvez a mais óbvia, a revelação de um país muito diferente de sua Alemanha natal. A câmera registra estradas rurais, estações de trem, placas com os nomes das cidades, caipiras,

caiçaras, fauna, flora, praias desertas e a luz intensa dos trópicos em planos que se detêm no céu, entregando-se a um olhar de desfrute. Na década de 1940, o ponto de vista de Duschenes ainda é extremamente eurocêntrico e é nesse cenário redentor que Duschenes filma atividades tipicamente alemãs como o *Waldspazierengang*, ou passeios em bosques nas imediações de São Paulo. Vestidos como europeus setentrionais, o grupo formado por Maria e amigos (e o próprio Duschenes, de relance, provavelmente filmado por algum amigo) percorre praias, estradas de terra e plantações de milho trajando terno e gravata, vestido e colar de pérolas. Somente o jovem Ronny às vezes troca as calças curtas e suspensórios por trajes de menino caipira ou roupa de banho para se lançar no mar do litoral brasileiro. Cada detalhe dos piqueniques na relva e do cardápio europeu é enfocado: não faltam planos fechados de maçãs, ameixas, ovos cozidos, nozes e sanduíches. Em um determinado momento, planos de Ronny com uma garrafa de Guaraná lembra o espectador – ou testemunha – que os personagens estão na Cantareira, e não na Floresta Negra ou em algum bosque europeu.

A segunda camada diz respeito ao discurso ao qual já aludimos e que subjaz à amenidade representada nas imagens. Com o passar dos anos, qualquer vestígio de superficialidade que o registro de momentos felizes pudesse sugerir esvanece perante a dimensão histórica da vida aparentemente banal de seus personagens, visto que, enquanto o Terceiro Reich e suas conquistas bélicas deixaram de existir, a conquista de Duschenes – o direito a uma vida feliz em família, ou simplesmente o direito à vida –, triunfa até hoje em seus filmes. Isto porque ele não documentou apenas seu dia a dia ou a vida em família, mas o que há de extraordinário no fato de estar vivo e ter logrado criar uma família, garantindo assim sua descendência. O registro em si é de suma importância, pois não afere primazia à memória apenas. Talvez, intuitivamente, ele compreendesse que para assegurar um futuro, era preciso criar um “novo passado” e o fez por meio de uma câmera e de uma mesa de montagem. Desse modo, cada passeio pelas estradas empoeiradas do interior paulista, cada tomada, cada expressão que ele filma do filho brasileiro e da mulher amada afirma a supremacia da vida sobre a morte.

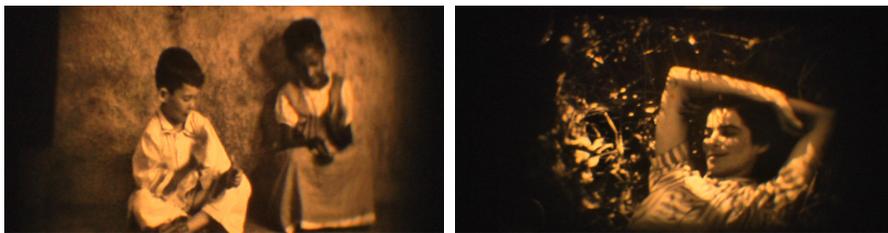


Figura 1: Acervo Duschenes, fotogramas do filme nº 218, *Ronny* (1949/1950)

O repórter da arte

Duschenes descobre o Brasil em São Paulo, mas também em Bertioga, São Vicente, Santos, Guarujá, São Roque, Campos do Jordão, em sítios e fazendas. Há também as viagens para a Bahia e Recife. Se, a princípio, a produção é constituída por filmes de família e, em proporção menor, filmes de viagem (gêneros cujas fronteiras não são sempre claras), a partir dos anos 1950, ocorre uma inversão e estes últimos vão se tornando o principal foco de interesse de Duschenes que, nesse processo, assume mais claramente o papel de enunciador em sua obra. Não se trata de dois tipos de produção independentes: os filmes de família já incubam os filmes de viagem na medida em que as situações filmadas em família tendem cada vez mais a se passar fora de casa.

Nas décadas seguintes, ao retomar viagens para a Europa e iniciar incursões por outros países, nasce o “repórter da arte”, termo cunhado pelo próprio realizador. Assim, quando aceita o convite para dar as primeiras aulas de história da arte na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) no final dos anos 1960, ele leva para a sala de aula um impressionante material fílmico de sua própria autoria: são dezenas de filmes que abordam características e manifestações artísticas, arquitetônicas, tecnológicas, religiosas e culturais em diversos países, mostradas de um ponto de vista muito particular, o ponto de vista de Herbert Duschenes.



Figura 2: Acervo Duschenes, fotogramas do filme nº 89, *Japan IV* (1966)



Figura3: Acervo Duschenes, fotogramas dos filmes nº 56, *Portugal I* (s.d.) e nº 39, *Chronique de l'art vivant* (1973)

Longe de serem *travelogues* engessados no tempo, reféns de um discurso institucional, os filmes são montados e remontados várias vezes ao longo dos anos, privilegiando um aspecto diferente de uma narrativa a cada vez. Assim, o que podemos assistir hoje não é a única montagem, mas a última. Filmados em viagens anuais que o professor-cineasta empreende, eles se multiplicam, tornando-se uma viagem permanente que se estende por décadas e no decurso da qual é tecido um comentário contínuo – porém, não linear – sobre o mundo. Esse olhar sobre a humanidade é compartilhado com seus alunos, jovens que vivem sob as restrições à informação e ao conhecimento que o governo militar da época impõe, e, é importante lembrar, ainda estão a duas décadas de ouvir falar em *web* ou internet.

Filmar o movimento

Da estreita relação com Maria desponta um terceiro eixo de produção: filmes de dança. Bailarina de formação, depois do nascimento do primeiro filho ela passa a dedicar-se apenas à coreografia e ao ensino da dança por conta de um caso tardio de poliomielite. O filme *Hands* (sem data) é um exemplo do trabalho que Maria viria a desenvolver, contornando as limitações físicas que a doença impôs. A utilização de uma cartela chama a atenção no início do filme, indicando propósitos

para além do registro familiar. Na sequência, à maneira de Jonas Mekas, um poema escrito à máquina (provavelmente de autoria do casal) introduz o filme:

HEBERT and MARY

present

A constant driving
 and thriving
 always changing
 but never dying
 eternal flow
 of living forms
 which move and grow
 which even without
 your awareness
 sometimes as lovely
 and sometimes as a
 twisted likeness
 are mirrored in
 your soul.

O cenário é o lar do casal, mas isto não fica aparente em nenhum fotograma, pois não estamos diante de um marido que filma a mulher no ambiente doméstico. Aqui, o que testemunhamos é a colaboração artística entre Herbert e Maria em um trabalho cuja concepção formal lembra em mais de um plano o curta-metragem *Meshes of the afternoon* (*Tramas do entardecer*, 1943), da também bailarina e coreógrafa Maya Deren e seu então marido Alexander Hammid.



Figura 4: Acervo Duschenes, fotogramas do filme nº 174, *Hands* (s.d.)

À medida que outros personagens vão aparecendo nos filmes, as coreografias de Maria, as improvisações de seus alunos ou simplesmente o movimento dos corpos passam a impor os enquadramentos, os planos, a escolha das tomadas, o ritmo e a dinâmica de seus encadeamentos na mesa de montagem. Com imagens raras de artistas como Juliana Carneiro da Cunha, J. C. Viola e Denilto Gomes, além de registros históricos da introdução do sistema Laban no Brasil, os filmes oferecem a possibilidade de analisarmos a captação do movimento do corpo pela câmera e sua representação cinematográfica.

Assim, mais familiarizados com o acervo Duschenes, retomamos a hipótese da pesquisa que afirma os filmes que o compõem como obras cinematográficas, pertencentes ao território do documentário, contudo, nem tanto do documentário clássico como do documentário que transcende a etimologia do seu nome ao abraçar obras que demandam uma interpretação mais arguta. Enquanto um olhar microcômico indaga como são construídos e que tipo de linguagem resulta dessa construção, outro olhar, desta vez macrocômico – e que inclui o olhar e a experiência de quem os viu – procura a unidade poética que os afiança como um corpo de trabalho de imanência cinematográfica. Por “cinematográfica”, entendemos um tipo de produção que pertence ao campo do cinema².

A hipótese que traz esses filmes para o território do documentário dialoga com a questão mais ampla em torno da definição de suas fronteiras. Se, por um lado, a dificuldade que acompanha essa definição gera um estado de crise permanente no documentário, por outro possibilita seu estudo sob diversas óticas, expandindo sua abrangência. No presente caso, trata-se de problematizar questões relativas a um tipo de produção ainda insuficientemente estudada que floresce à margem do cinema industrial, os filmes amadores – que, no caso, compreendem filmes de família, de viagem e de dança – e, ao procurar respondê-las, enfrentar o desafio de aclarar uma fração pouco explorada do moedeiro território do cinema documentário.

A análise de filmes inéditos

O acervo Duschenes coloca de antemão a seguinte pergunta: como olhar para filmes que nunca foram vinculados a nenhuma referência estética ou histórica, que nunca passaram por nenhuma comparação, análise ou interpretação? Esse apa-

² Não utilizamos o termo “audiovisual”, pois essa noção abarca todo tipo de produção ou conteúdo audiovisual sem distinção. Portanto, se ao desenvolvermos nossas pesquisas não delimitarmos algum tipo de área mais específica dentro do audiovisual (cinema, videoarte, documentário, filme amador, comercial de TV, vídeo clip, meme, vídeo game, etc.), podemos estar confundindo nossos objetos com conteúdos que não carecem ser afirmados como nada além de “audiovisual”.

rente excesso de liberdade demanda redobrado cuidado no momento de escolher uma estratégia de abordagem. Se, por um lado, estamos a salvo da tentação de tomar caminhos já muitas vezes percorridos, por outro é preciso criar os meios adequados para submeter os filmes a um primeiro processo analítico sem lesá-los. Isto porque a primeira análise de um filme se torna naturalmente o parâmetro para as reflexões que se farão subsequentemente sobre ele. Um filme inédito se oferece ao analista sem a proteção prévia de textos que afirmam e consagram uma obra cinematográfica – nem que seja pelo simples esforço de sua escrita –, e terminam por formar um tipo de couraça em torno dos objetos de análise mais conhecidos.

Salvo os escritos do próprio Duschenes (planos de aulas, cartas e uma autobiografia que ele começou a redigir no final da vida a pedido da família) e depoimentos de ex-alunos sobre seu legado como professor, não há artigos, depoimentos, entrevistas ou qualquer outro material que esmiúce a sua atuação como cineasta documentarista. Isto não chega a se uma anomalia posto que não são muito frequentes referências acerca de obras como as que ele começa a realizar na década de 1940. Talvez um dos motivos seja o fato desse tipo de produção ter sido gradualmente relegado à marginalidade quando, a partir dos anos 1930, momento em que o cinema dito de ficção já goza de um sistema de produção industrial, passam a ser atribuídas ao cinema documentário funções informativas, propagandísticas, pedagógicas ou, em termos gerais, edificantes, enquanto ao cinema de ficção, institui-se um contrato com a criação literária e artística.

A produção audiovisual amadora volta a se desenvolver de maneira expressiva a partir dos anos 1980 quando, graças ao vídeo analógico, são disponibilizados em grande escala meios de produção para não profissionais, ou seja, cineastas amadores. Menos de duas décadas mais tarde, com o advento das câmeras digitais integradas a programas de edição não linear e plataformas on-line (Youtube, Vimeo, etc.), a produção feita por esses cineastas – ou *videomakers* –, passa a se inserir de forma consistente, ubíqua (sedimentando a noção de transmídia) e irrevogável nos meios de comunicação. A bibliografia que passa então a ser gerada tende a privilegiar realizadores recentes, cuja produção tem início concomitantemente à popularização de câmeras de vídeo não profissionais.

Uma das características do cinema documentário é gerar filhos pródigos que, escorados pela dificuldade de definição de suas fronteiras, refutam correntes e movimentos que tentam unificar o gênero sob um mesmo conjunto de regras ou dogmas. Herbert Duschenes é um desses filhos e sua produção se desenvolve ao longo de cinco décadas, alheia às escolas ou tendências vinculadas às instituições

governamentais, estéticas ou movimentos políticos. Seus filmes são precursores da pulverização que se dá em virtude dos meios digitais de produção, quando cada indivíduo tem o potencial de se tornar o criador de seu próprio movimento, escola ou linguagem. Ao trabalharmos com um *corpus* criado antes dessa retomada do filme amador (quase um século depois do surgimento do cinema que, é sempre bom lembrar, nasce registrando cenas do dia a dia), e estudarmos obras que nunca foram relacionadas a nenhuma bibliografia ou conceito específico, a fundamentação teórica torna-se particularmente estratégica.

Na medida em que, em razão de afinidades estéticas e conceituais, mas também do modo de produção, olhamos para os filmes de Duschenes pelo viés do documentário, talvez seja prudente retomar alguns conceitos já conhecidos, como, por exemplo, quando, ao comentar as obras dos seminais Flaherty e Grierson, João Moreira Salles aponta para a duplicidade inerente ao filme documentário, questão que diz respeito à equação que eternamente procura equilibrar o registro de um fato dito real e a marca do subjetivismo que, inevitavelmente, incide sobre a representação desse fato:

De modo geral, desde Flaherty podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário. Nossa identidade está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas. (...) Há mais de sessenta anos, John Grierson forneceu uma das definições mais clássicas de documentário. Segundo ele, documentário era “o tratamento criativo da realidade”. Detendo-nos no substantivo tratamento, notamos que a palavra indica uma transformação; quanto ao adjetivo, basta notar, como contraponto, que Grierson não fala em tratamento especular da realidade, mas em tratamento criativo (SALLES, 2005, p. 62).

Contudo, no que diz respeito à natureza documental dos filmes, o aparentemente simples conceito *the feeling of being there*, ou “a sensação de estar lá”, de Leacock, procura dar conta de uma pergunta fundamental que ele próprio coloca, e que pode ser feita à Duschenes no contexto da pesquisa, “Afinal, o que um cineasta faz?”:

Para mim, quase sempre tem sido um desejo intenso de compartilhar uma experiência com os outros. Como posso fazer você vivenciar alguns aspectos daquilo que eu estou vivenciando? Não a totalidade. Não “toda a verdade”. Mas, em termos

precisos, compartilhar aspectos daquilo que vi e ouvi quando segurava minha câmera, organizado de um jeito que você terá a sensação de estar lá. E, claro, será subjetivo. Não há nada errado com a subjetividade. Aquilo que acontece em torno de nós é por demais complexo e multifacetado para que sejamos objetivos num sentido científico. A física não é poesia, mas a poesia pode encarnar a verdade (LEACOCK, 1996).

Mais atento do que Grierson à existência de um espectador no final da linha de produção, há nas palavras de Leacock uma preocupação com questões acerca do aspecto autoral no documentário, do compartilhamento de uma experiência vivida por meio da câmera e a organização do mundo na mesa de montagem que visa estabelecer um canal de comunicação com o espectador que privilegia o plano sensível. Assim como aconteceu no Cinema Direto norte-americano, a “sensação de estar lá” foi um dos principais agentes da produção de Duschenes, especialmente em seus filmes de viagem. “Estar” em um lugar físico, sem dúvida, como um país distante, fora do alcance da maior parte de seus alunos, mas, essencialmente, “estar” nesse lugar metafísico a que alude Leacock, onde é possível compartilhar uma verdade não factual, mas poética, que aproxima as pessoas pelo tempo da projeção de um filme mas, sobretudo, de sua permanência na memória de quem o assistiu.

Em *O cinema ou o homem imaginário*, Edgar Morin tira o espectador de uma posição passiva ou de mero receptor de imagens, noção que encontra uma ressonância com os procedimentos de Duschenes em relação aos seus alunos. Morin cita a inteligibilidade universal suscitada pelo cinema que se traduz por uma universalidade que, por sua vez, representa uma nova linguagem, um esperanto que não divide as pessoas entre letradas e iletradas: “É isto, o cinema. O que ele tem de interesse e o interessa é o espírito ainda na infância, que carrega dentro dele, ainda indistinta e misturada, a totalidade humana” (MORIN, 2013, p. 201).

Falar em totalidade implica na dissolução de fronteiras ou sua transposição, o que nos leva a outro conceito, igualmente coerente com a linha de pensamento que pretendemos construir, o conceito de desterritorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari. No caso dos filmes de viagem de Duschenes, a desterritorialização se aplica tanto fisicamente por conta do contínuo deslocamento geográfico que o acompanhou durante a vida (e dá origem à viagem permanente que inspirou o título deste projeto), como no sentido efetivamente pensado por Deleuze e Guattari, ou seja, as fronteiras imateriais, aqui representadas pelas fronteiras pessoais e culturais que Duschenes atravessou, notadamente por meio das imagens que gerou. Ao comentar a imagem, Georges Didi-Huberman alude a esse conceito no documentário

Foucault contre lui-même (Foucault contra Foucault, 2014), de François Caillat, e abre espaço para refletirmos sobre a articulação que Duschenes fez entre os filmes que produziu e sua atuação como professor, o surgimento do professor-cineasta com uma metodologia particular e seu impacto sobre seus alunos:

O fato de transgredir constantemente, de passar, atravessar fronteiras é o que devemos absolutamente lembrar. É fundamental. Eu diria que uma das características daquilo que chamamos de “imagem” é o fato de ela poder atravessar fronteiras. Uma imagem atravessa fronteiras. Um selo, por exemplo, foi feito para atravessar fronteiras. As imagens, as ideias, a construção de saberes, se elas se territorializam, estamos perdidos. É preciso desterritorializar.

Mas, retomando a pergunta que Leacock faz acima, é possível jogar com as palavras e indagar, “Afim, o que faz de um filme um documentário?” Mais um conceito de Odin se apresenta como ferramenta de análise eficaz, o de leitura documentarizante. Ele se articula em torno de três eixos, denominados de sistema interativo de três actantes. Em primeiro lugar, há o filme propriamente dito, que traz a noção de documento, seja ele um documentário ou uma obra dita de ficção. Mais do que uma simples raiz etimológica, o filme é documento, não por conta da simples oposição entre realidade e ficção, mas no sentido de ser inerente a um filme documentar aquilo que ele representa ou enuncia, sejam suas referências reais ou não. Em segundo lugar, há uma instituição ou um indivíduo que constituem as modalidades de produção, desenhando limites e direcionando o modo de leitura. Por fim, há o leitor, cuja leitura individual será resultado não apenas de um ponto de vista pessoal e subjetivo, mas de sua conjugação com fatores contidos nos dois actantes precedentes. A voz, ou o discurso de Duschenes em sua obra pode ser estudado segundo a definição de Odin de “Enunciador”, que afirma, “De fato, o único critério que, nos parece, deve ser mantido para caracterizar aquilo que advém na hora de executar a leitura documentarizante é que o leitor constrói a imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador” (ODIN, 2012, p. 18).

Alguns modos de produção documentarizante são particularmente flagrantes nos filmes. O aspecto documental daquilo que Duschenes registra está relacionado tanto ao mundo que de fato o circunda como a ideia que ele faz desse mundo. Portanto, seus filmes documentam a vida que ele constrói materialmente (a família, a casa no bairro do Sumaré, etc.), mas, sobretudo, a vida que ele fabrica narrativamente com suas imagens em torno de temas que lhe são caros (sobrevivência, felicidade, amor, a arte como salvação, etc.). É neste ponto que os filmes adquirem

uma dimensão ampliada de interesse. O leitor nunca duvida que está diante de um eu-origem real e aceita o contrato com esse enunciador: “O que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta de Enunciador, e não a realidade do representado” (ODIN, 2012). Ao incluir o leitor, efetua-se o espelhamento desse texto composto por imagens. No caso, este dado é especialmente relevante, pois, até o momento, os espectadores dos filmes são quase que exclusivamente a família e os ex-alunos de Duschenes. Outra referência se faz necessária dentro do quadro teórico para melhor darmos conta de ponderar esse espelhamento, *O sujeito na tela*, de Arlindo Machado: “O problema, portanto, é explicar o funcionamento de um narrador implicado na história e os efeitos de posicionamento do espectador daí derivados” (MACHADO, 2007, p. 85).

Abordar filmes amadores implica no risco de se lançar mão de uma bibliografia “adaptada”, ou seja, a partir de conceitos mais amplos ou oriundos de uma reflexão sobre outras áreas mais constituídas da produção audiovisual, fazer com que o acervo Duschenes caiba dentro desses conceitos. A fim de mitigar o risco desse desvio, até o momento, as referências bibliográficas têm como base, fora os já citados textos de Machado, a coletânea organizada por Odin, *Le film de famille – usage privé, usage public*, que reúne, além do já citado Eric de Kuyper, contribuições de Jean-Pierre Ezquenazi com *L’effet film de famille* e *Le film de famille comme document historique*, de Susan Aasman, obras fundamentais para a condução deste trabalho. Essas referências dialogam com reflexões sobre o mesmo tema de Colette Piauult, que contribui com um olhar formado pela antropologia visual que, mesmo se de maneira informal, permeia a produção de Duschenes e a coloca em relação com a de Jean Rouch, presente na bibliografia com seus textos reunidos por Jean-Paul Colleyn em *Jean Rouch – Cinéma et Anthropologie*. Recorremos também aos artigos dos autores que integram a coletânea organizada por Patrícia Rebello e Rafael Sampaio, *Péter Forgács – arquitetura da memória*, entre eles, Consuelo Lins, Thais Blank, Beatriz Rodovalho, além do próprio Forgács, que trabalham com a articulação das dimensões individual e histórica da memória.

O paralelo com os filmes de Péter Forgács se dá na medida em que estes também trazem em seu bojo aspectos de um deslocamento temporal e espacial causado pelo advento brutal de uma guerra que dizima famílias, sonhos, sociedades inteiras. Por esse motivo, paira uma sombra tanto sobre a tranquilidade dos personagens de Forgács como sobre os de Duschenes. De um ponto de vista presente – o único que podemos ter ao analisarmos os filmes hoje e que conta com o filtro do recuo dos anos –, os personagens de Duschenes e Forgács parecem, em certos momentos, ter cons-

ciência de que exercem o direito à felicidade nas brechas da tragédia: alguns antes de seu advento, como a Miss Universo 1929, Lisl Goldarbeiter, de Forgács; outros durante e depois, como, na Hungria, os donos dos cachorros *dachhund* Dusi e Jenö e, no Brasil, os Duschenes. Como não enxergar uma relação entre a família Bartos e a família Duschenes, supostamente alheias aos acontecimentos do mundo? Trata-se, contudo, de uma tranquilidade de contornos urgentes e fugidios na medida em que não é recebida gratuitamente, mas conquistada ao risco da própria vida e, mesmo assim, não está plenamente assegurada. Esta é a verdadeira narrativa que subjaz às imagens dos filmes de Forgács e Duschenes e lhes confere uma qualidade dramática.

Existe, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois realizadores: Forgács trabalha com *found footage*, ou seja, um material que não gerou. Ele se apodera de filmes que terceiros fizeram com o intuito de registrar momentos em família. Portanto, Forgács não está presente quando as filmagens acontecem. Somente décadas mais tarde, por meio da montagem na qual articula efeitos visuais, trilha musical e comentário literário, constrói uma narrativa que coloca os personagens em relação com o mundo histórico em que viveram de um ponto de vista presente. Se Duschenes enuncia desde o instante em que empunha a câmera, Forgács é um enunciador remoto da situação de filmagem, sendo essencialmente um enunciador-montador.

Duschenes detém os meios de produção, cria a circunstância da tomada, controla a situação de filmagem e, por mais que apareça pouco nos filmes, não se omite. Pelo contrário, desde o extracampo é parte integrante da situação que filma. Forgács enuncia por um viés de denúncia poética, apontando para vidas e fatos que, na maior parte, se desenrolaram antes dele nascer, ao passo que Duschenes tem uma relação pessoal e direta com aquilo que o espectador vê: ao filmar e montar a vida que ele por pouco não perdeu, reverte a sentença de morte que um dia se abateu sobre ele. Assim, inversamente ao toureiro Manolete que morre para sempre em *Morte todas as tardes*, Duschenes e sua família podem viver todas as tardes na tela, no que André Bazin chama de “uma eternidade material” (XAVIER, 2003, p. 134).

Podemos citar outras referências bibliográficas pertinentes, como André Huet, que assina o texto *Propos d'un passeur d'images* dentro da coletânea organizada por Nathalie Tousignant, da Universidade Saint-Louis, em Bruxelas, *Le film de famille – actes de la rencontres autour des inédits tenue à Bruxelles em novembre 2000*. Para estudarmos os filmes que Duschenes realizou sobre Maria e a dança, consideramos a pesquisa que Cristian Borges vem desenvolvendo acerca da representação do corpo e do movimento no cinema. Esse conjunto de referências fornece os subsídios para a problematização em torno da questão dos filmes amadores, tornando possível

analisar e interpreta-los a partir de uma bibliografia adequada.

No entanto, talvez um dos motores essenciais deste estudo seja a compreensão não somente racional, mas afetiva do pesquisador com relação ao seu objeto. Pois, longe de ser um gesto isolado e indiferente, a análise é um processo que logra resultados melhores quando há aproximação entre essas duas entidades, pesquisador e objeto. Isto porque a análise se faz primordialmente entre o que o pesquisador sabe e aquilo que o objeto diz, que é o que o pesquisador não sabe. O resultado dessa fusão é um novo saber e o discurso que o traduz é fruto de uma análise que, desde seu início, acompanhou e respeitou a poética de seu objeto. Eis o limite, o valor desse discurso, que uma vez estabelecido, como um palimpsesto, estará pronto para ser reescrito, indefinidamente, a cada nova análise. Dessa maneira, concluímos, ao menos por ora, com as palavras daquele que é não apenas uma referência bibliográfica e filmográfica para pesquisa dos filmes de Herbert Duschenes, mas um fio condutor poético para seu desenvolvimento, Jonas Mekas, em *Walden - Diaries, notes and sketches* (Walden – Diários, notas e esboços, 1964-68/1968-69): “Eu vivo, portanto eu faço filmes. Eu filmo, portanto eu vivo. Vida. Movimento. Eu faço filmes amadores, portanto eu vivo. Eu vivo, portanto eu faço filmes amadores.”

Referências bibliográficas

BORGES, C. “Mais perto do coração selvagem (do cinema)”. In: GONÇALVES, O. (org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 41-59.

COLLEYN, J.-P. (org.). *Jean Rouch: cinéma et anthropologie*. Paris : Cahiers du Cinéma; INA, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

DUSCHENES, H. Autobiografia. Curitiba: manuscrito, 2003.

LEACOCK, R. “Filmmaking – What we mean by it”. In: *Essays*, 1996, disponível em www.richardleacock.com. Acesso 4/02/2016.

_____. “The art of home movies or To hell with the professionalism of television and cinema producers”. In: *Essays*, 1993, disponível em www.richardleacock.com. Acesso 4/02/2016.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 2011.

LINS, C.; BLANK, T. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. *Significação*, n. 37, 2012, p. 53-74. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/>



A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams

Raymond Williams and television as a hybrid medium

Marcio Serelle¹

¹Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, "Interações Midiáticas", da PUC Minas, com pós-doutorado na University of Queensland (2015). Este artigo é uma versão do trabalho apresentado na mesa de conferências "A TV como meio híbrido", durante o I Encontro Internacional do Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais, Cinemídia, na UFSCar, em novembro de 2015. Agradeço à Capes pela bolsa Estágio Sênior (BEX 5936/14-4), que permitiu estágio pós-doutoral na Universidade de Queensland, onde este artigo foi escrito. E-mail: marcio.serelle@pq.cnpq.br

Resumo: neste artigo, discuto que o fenômeno do fluxo, aspecto mais debatido de *Television* no Brasil, deve ser compreendido em perspectiva mais ampla da TV como meio híbrido, no pensamento de Raymond Williams. Tendo a hibridação como eixo, coloco em relevo aspectos centrais da obra, que se referem às relações entre tecnologia e sociedade, à concentração de formas culturais na televisão, à noção do fluxo e ao problema da crítica. Sujeita a revisões desde sua publicação, a obra de Williams possui o mérito de interpelar a televisão como resultante e geradora de hibridações (como no caso da forma mista do drama-documentário), e de apontar, assim, para o caráter desafiador do meio, em diferentes contextos e perspectivas.
Palavras-chave: televisão; Raymond Williams; hibridação.

Abstract: in this paper, I argue that the fact of flux, the most debated issue from *Television* in Brazil, should be comprehended in a wider perspective that defines TV as a hybrid medium, according to Raymond Williams' work. Considering hybridization as an axis, I highlight some aspects of this work which refer to the relations between technology and society, the concentration of cultural forms on television, the notion of flux and the matter of criticism. Williams' work has been subject to revisions since it was published. Nonetheless, the way the author investigates TV, regarding it, at the same time, as a result from and a generating medium of hybridizations (as in the case of drama-documentary mixed form), indicates the challenging nature of television, in different contexts and perspectives.
Key words: television; Raymond Williams; hybridization.

Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.

Italo Calvino

Introdução

Publicada em 1974, *Television*, de Raymond Williams, permanece influente, em parte, pelo modo multifacetado como interpelou o meio. Embora o núcleo da obra busque definir a característica central da experiência televisiva, com reflexões sobre método crítico, parte significativa dela investiga relações mais amplas entre tecnologia, sociedade e formas culturais, assim como a atuação de forças políticas e econômicas na comunicação social e os caminhos de apropriação e resistência nos usos da televisão (TURNER, 2003). Todo um capítulo é ainda dedicado à formação dos gêneros televisuais – conquanto o termo “gênero” não seja usado no texto –, herdados de outras formas culturais ou resultantes de hibridação inventiva. Silverstone (2003) comparou essa atitude ambivalente à forma como Walter Benjamin examinou os valores do cinema.

O aspecto da obra mais debatido no Brasil é o fenômeno do fluxo (ver, por exemplo, PIEDRAS; JACKS, 2006; MACHADO; VÉLEZ, 2007; MUANIS, 2014), que, em certa medida, em artigos, é isolado de outros pontos importantes de *Television*. No entanto, considero que o modo como Williams estabeleceu a noção de fluxo insere-se em uma visada mais ampla da TV como um meio híbrido. Vários termos e expressões como “combinação”, “mistura”, “miscelânea”, “formas mistas” e “complexo” – no sentido de um conjunto de elementos que se articulam coerentemente – atravessam a obra para descrever a televisão em âmbitos diversos.

Esse senso forte de hibridação emana evidentemente das características do meio, mas também se deve ao modo como ele foi abordado. Novamente de acordo com Silverstone (2003), Williams reconhece a televisão como produto cultural distinto, mas se recusa a pensá-la a partir de um único viés. A televisão operaria em pontos de encontro

[...] entre a elite e o popular, o comercial e o público, o estado e o cidadão; e cada uma de suas expressões, as várias formas que ele [Williams] analisa com algum detalhe, manifesta as tensões, ambiguidades e contradições que críticos, analistas e profissionais do meio que vieram depois continuaram a identificar, mas ainda não conseguiram resolver (SILVERSTONE, 2003, p. ix, tradução nossa)².

²No original: “[...] between the elite and the popular, the commercial and the public, the state and

Inserindo-se nessa tradição de estudos, pretendo adotar, neste artigo, uma chave de leitura para a obra que tenha como eixo a ideia de hibridação, permitindo, assim, compreender de forma mais abrangente o pensamento de Williams acerca da televisão. A proposta é recuperar algumas das características da televisão com um híbrido nas dimensões tecnológica, cultural, genérica e da programação e refletir, ainda que brevemente, sobre a possível atualidade delas em nosso contexto midiático.

Tecnologia para o lar privatizado

A invenção da televisão não resultou, para Williams, de um único evento nem de uma série concatenada de eventos. Ou seja, a televisão é devedora de um conjunto de invenções e desenvolvimentos dispersos na eletricidade, telegrafia, fotografia e cinema. A televisão só se tornaria um objetivo entre 1875 e 1890, mas não havia ainda, no período, tecnologia suficiente para desenvolvê-la e, principalmente, investimento social para reunir e organizar a tecnologia já existente, porém espalhada, em proveito de um sistema de comunicação social. “Assim, quando as imagens em movimento foram desenvolvidas, a aplicação deu-se, caracteristicamente, à margem das formas sociais estabelecidas — as atrações de feira — até que o sucesso foi capitalizado em uma versão de uma forma estabelecida, o *cinema*” (WILLIAMS, 2003, p. 10-11, tradução nossa)³. Depois de um hiato, a televisão tornou-se claramente um empreendimento tecnológico após os anos 1920, até os primeiros sistemas de televisão pública na década de 1930.

Sobre a televisão como invento, há pelo menos dois aspectos importantes. Primeiro, de forma evidente e de acordo com o que hoje conhecemos como a lógica da remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000), a televisão é um híbrido tecnológico – uma síntese tecnológica em resposta a um conjunto de necessidades. E, segundo, ao reunir tecnologias, o meio fez convergir também formas especializadas a que essas tecnologias serviam e outras, tornando a experiência televisiva, em sua origem, algo profundamente unificador. De certa forma, até logo após a Segunda Guerra Mundial, as necessidades de um novo tipo de sociedade eram atendidas por meios especializados: “a imprensa para informação política e econômica; a fotografia para

the citizen; and each of its expressions, the various forms that he analyses in some detail, manifests the tensions, the ambiguities and the contradictions which subsequent critics, analysts and practitioners have continued to identify and yet still not resolve.”

³No original: “Thus when motion pictures were developed, their application was characteristically in the margins of established social forms – the sideshows – until their success was capitalised in a version of an established form, the motion-picture theatre”. Os excertos de Television citados neste artigo foram traduzidos por mim e por Mário Viggiano.

a comunidade, a família e a vida pessoal; o filme para a curiosidade e o entretenimento; a telegrafia e a telefonia para informações comerciais e algumas mensagens pessoais importantes” (WILLIAMS, 2003, p. 16, tradução nossa)⁴. Para Williams, foi desse complexo de formas especializadas que a radiodifusão televisiva surgiu, o que, inclusive, dificultou, inicialmente, o entendimento sobre seu uso social.

Williams recusava-se a separar a tecnologia da sociedade, rejeitando tanto o *determinismo tecnológico* como a ideia de *tecnologia sintomática*. O *determinismo tecnológico* é descrito por ele como uma visão incisiva e ortodoxa de como se dão as mudanças sociais. Segundo essa corrente, as tecnologias possuem vida própria, são descobertas em processos de investigação desenvolvidos em uma esfera fechada e independente, e, quando inseridas na sociedade, criam novas condições sociais e humanas. Na tese da *tecnologia sintomática*, as tecnologias surgem, periféricamente, como subprodutos de pesquisas científicas e são levadas da margem ao centro da sociedade, atendendo a demandas prementes.

Nem determinante nem sintomática, a tecnologia televisiva foi, segundo Williams, buscada diretamente, com propósitos já em mente, para atender demandas sociais, políticas e econômicas então emergentes. Uma dessas transformações, a partir da segunda metade do século XIX, diz respeito ao fortalecimento do lar e do núcleo familiar. A relativa melhoria dos salários e das condições de trabalho e a melhor distribuição entre dias da semana e finais de semana, assim como entre as jornadas de trabalho e os momentos de folga, fortaleceram a esfera do pequeno lar. No entanto, a manutenção dessa célula dependia do “financiamento e abastecimento regular por fontes externas, e estas, desde o emprego e os preços às depressões e guerras, tiveram uma influência decisiva e muitas vezes devastadora no que, ainda assim, era visto como um projeto autônomo de ‘família’” (WILLIAMS, 2003, p. 20-21, tradução nossa)⁵. Williams observa como essa estrutura ganhou os palcos nas décadas de 1880 e 1890, em textos de Ibsen e Tchekhov, quando, pela primeira vez, o lar e a família são o centro da ação dramática, mas com os homens e mulheres olhando ansiosos de suas janelas para “aprender sobre as forças lá de fora, que determinariam as condições de suas vidas.” (WILLIAMS, 2003, p. 21, tradução nossa)⁶. A radiodifusão sonora atendeu primeiro a essas demandas do lar privatizado, em um contexto de

⁴No original: “[...] the press for political and economic information; the photograph for community, family and personal life; the motion picture for curiosity and entertainment; telegraphy and telephony for business information and some important personal messages.”

⁵No original: “[...] regular funding and supply from external sources, and these, over a range from employment and prices to depressions and wars, had a decisive and often disrupting influence on what was nevertheless seen as a separable ‘family’ project.”

⁶No original: “[...] to learn about forces, ‘out there’, which would determine the conditions of their lives”

pressões da sociedade capitalista industrial. A emergência da radiodifusão televisiva deu-se dentro do mesmo modelo, com transmissão centralizada e recepção privatizada, com os fabricantes investindo, desde o início, na venda de unidades domésticas. A televisão do século XX, como apontou Ellis, uma década depois de Williams, foi um fenômeno profundamente doméstico:

Diferentemente do cinema, que caracteristicamente endereçava-se ao casal que procurava, fora do lar, entretenimento para a noite, a televisão *broadcast* já está no lar. O aparelho de TV é um outro objeto doméstico, em que, frequentemente, colocam-se, em cima, fotos de família: a direção do olhar para as personalidades na tela sendo complementado pela presença dos “entes queridos”, que estão imediatamente acima. A televisão é íntima e cotidiana, mais uma parte da vida do lar do que um tipo especial de evento. (ELLIS, 1982, p. 113, tradução nossa)⁷.

A audiência doméstica, que, para as empresas de televisão, tomou a forma de um tipo particular de família (geralmente aquele de classe média, com pai, mãe e crianças), foi uma espécie de espectador modelo que norteou a produção de programas e de anúncios publicitários. Por vezes, a família foi o núcleo da própria teledramaturgia, como no seriado brasileiro *A grande família*, criado por Oduvaldo Vianna Filho e exibido entre 1972 e 1975 e, novamente, entre 2001 e 2014. A forma especular desse seriado permitia, por exemplo, que a audiência de classe média se reconhecesse nos conflitos, mediados pelo humor. O *reality show* britânico *Gogglebox*, cuja primeira temporada foi ar em 2013, exhibe a relação entre espectadores e a televisão justamente a partir do núcleo do lar, onde as pessoas reunidas interagem por meio dos programas. Mas o lar e a família estão hoje bastante transformados, e o *Gogglebox* nos permite ver isso: alguns lares são compostos por um casal homossexual, outros por amigos que compartilham a casa, mas, também, por modelos mais ortodoxos de família. Sabemos, ainda, que, hoje, a televisão é assistida em muitas outras telas, em muitos outros lugares e de muitas outras formas – e que, mesmo no lar, nem sempre o modo de se assistir televisão é aglutinador. Mas é significativo como *Gogglebox*, ao deslocar a câmara para o próprio espectador, opte por reconstituir e atualizar essa visão de lar, como uma recuperação desse aspecto primeiro da televisão, que a marcou durante o século XX.

⁷No original: “Unlike entertainment cinema, which characteristically addresses the couple seeking an evening’s entertainment outside the home, broadcast TV is already in the home. The TV set is another domestic object, often the place where family photos are put: the direction of the glance towards the personalities on the TV screen being supplemented by the presence of ‘loved ones’ immediately above. Broadcast TV is also intimate and everyday, a part of home life rather than any kind of special event.”

Assim como o rádio, a televisão ofereceu um consumo social: notícias, entretenimento, esporte, isto é, realizou uma *entrada geral no lar*, superando, assim, nesse aspecto, o cinema, que, segundo Williams, tinha permanecido em um nível anterior de definição social, como uma espécie de evento teatral, oferecendo obras específicas, discretas (unidades separadas), ainda que com qualidade técnica superior. “Enquanto a radiodifusão foi confinada ao som, o poderoso meio visual do cinema foi uma alternativa imensamente popular. Mas, quando a radiodifusão tornou-se visual, a opção por suas vantagens sociais superou os déficits técnicos imediatos”. (WILLIAMS, 2003, p. 22, tradução nossa)⁸.

Forma cultural, fluxo e a questão da crítica

A ideia de um consumo social geral, que marcará a segunda metade do século XX, é outro aspecto de hibridação da televisão, que, como forma cultural, herdou tipos de atividades culturais e sociais, adaptados e desenvolvidos na programação, juntamente com formas mistas e inovadoras. O capítulo 3 de *Television*, “As formas da televisão”, divide-se entre “combinação e desenvolvimento de formas anteriores” [*combination and development of earlier forms*], a saber: notícias, debates, educação, teatro, cinema, esporte, shows de variedades; e “formas misturadas e novas” [*mixed and new forms*], entre elas o drama-documentário, a forma visual de educação, os especiais televisivos, as sequências (séries e seriados) e a própria televisão. Quando escreve sobre a televisão como forma inovadora em si, Williams ressalta algumas experiências visuais intrínsecas ao próprio meio, muitas vezes desprezadas em favor de uma análise conteudística. Para essas visualidades, segundo o autor, não havia ainda modos de descrição disponíveis nem modelos analíticos:

[...] há momentos, em muitos tipos de programa, em que podemos nos pegar olhando de maneiras que parecem ser completamente novas. Para obter esse tipo de atenção é muitas vezes necessário desligar o som, que normalmente nos direciona para um conteúdo transmissível preparado ou outros tipos de resposta. O que pode acontecer, então, de uma forma surpreendente, é uma experiência de mobilidade visual, de contraste de ângulo, de variação de foco, que várias vezes é muito bonita (WILLIAMS, 2003, p. 75, tradução nossa)⁹.

⁸No original: “While broadcasting was confined to sound, the powerful visual medium of cinema was an immensely popular alternative. But when broadcasting became visual, the option for its social advantages outweighed the immediate technical deficits.”

⁹No original: “[...] there are moments in many kinds of programme when we can find ourselves looking in what seem quite new ways. To get this kind of attention it is often necessary to turn off the sound, which is usually directing us to prepared transmissible content or other kinds of response. What can then happen, in some surprising ways, is an experience of visual mobility, of contrast of angle, of variation of focus,

Williams lamenta, contudo, que os únicos que concordaram com ele sobre isso foram os pintores. Para ele, apreender a forma cultural da televisão, heterogênea e, ao mesmo tempo, unificadora, contribuía para a percepção de uma tendência geral, em direção à diversificação e hibridação nas comunicações públicas. Antes da radiodifusão, os sistemas de comunicação apresentavam seus elementos principais em separado: líamos um livro no nosso quarto; assistíamos a uma peça em um teatro; participávamos de um debate em um local específico. Williams é consciente de que alguns tipos anteriores de comunicação já possuíam variações internas e apresentavam miscelâneas, como o próprio jornal ou um evento esportivo, em que números musicais e marchas se alternavam ao jogo. Mas no rádio e, depois, na televisão essa hibridação é intensa:

A diferença na radiodifusão não é somente que esses eventos (ou outros semelhantes) estão disponíveis no lar, ao simples ligar de um aparelho. Mas, sim, que o programa de fato oferecido é uma sequência ou conjunto de sequências alternativas desses ou de outros eventos similares, que assim ficam disponíveis numa única dimensão e numa única operação. (WILLIAMS, 2003, p.87, tradução nossa)¹⁰.

Relatar essa experiência seria extremamente difícil, pois é como “tentar descrever a leitura que você fez de duas peças, três jornais, três ou quatro revistas em um mesmo dia em que foi a um show de variedades, a uma conferência e a um jogo de futebol.” (WILLIAMS, 2003, p. 96, tradução nossa)¹¹. Williams começava a esboçar sua ideia de fluxo, que se adensa a partir do contato que teve, como espectador, com a televisão norte-americana. O fluxo é, para Williams, a experiência televisiva central, que ele analisa, em canais ingleses e norte-americanos, públicos e privados, num movimento que vai da visada mais panorâmica (basicamente a sequência da grade) àquela mais detalhada, que faz a notação das sucessões de imagem e palavras. O fluxo constitui-se de uma série de unidades que se interpenetram, se misturam e se influenciam, compondo uma organização interna do televisivo, que é diferente da organização divulgada na grade. Quando assistimos a um filme, por exemplo, ele é constantemente interpenetrado por comerciais, por *trailers* de outras narrativas televisivas a ser exibidas, num contínuo que faz com que passemos de um programa

which is often very beautiful”.

¹⁰No original: “The difference in broadcasting is not only that these events, or events resembling them, are available inside the home, by the operation of a switch. It is that the real programme that is offered is a sequence or set of alternative sequences of these and other similar events, which are then available in a single dimension and in a single operation.”

¹¹No original: “[...] try to describe having read two plays, three newspapers, three or four magazines, on the same day one has been to a variety show and a lecture and a football match.”

a outro, dentro dessa corrente. Por isso, para ele, mais do que assistirmos a programas separados, assistimos televisão.

O fluxo, segundo Williams, é a característica que possivelmente melhor define a radiodifusão televisiva como tecnologia e forma cultural. O que coloca, então, um problema para crítica, pois quebrar esse fluxo em unidades, para analisar programas, embora seja um procedimento compreensível, acaba sendo, segundo ele, “enganador”:

A crítica de televisão é, evidentemente, de qualidade irregular, mas mesmo nas melhores persistem modelos antigos. Os críticos escolhem esta peça ou aquela atração, o programa de debates ou aquele documentário. Escrevi crítica televisiva uma vez por mês durante quatro anos, e sei o quanto é mais prático e fácil fazer assim. Para a maioria dos programas, há alguns procedimentos que foram herdados. O método e o vocabulário para um tipo específico de descrição e resposta já existem ou podem ser adaptados. Entretanto, ainda que esse tipo de crítica possa ser útil, ele está sempre a alguma distância do que parece ser, para mim, a experiência central da televisão: o fenômeno do fluxo. Não é somente porque muitas unidades particulares – dada a nossa organização comum de resposta, memória e persistência de atitude e humor – são afetadas por aquelas que as precedem ou as seguem (...). Mas é também porque, embora coisas úteis possam ser ditas sobre todas as unidades separadas (ainda que sempre com a exclusão consciente dos comerciais que interrompem pelo menos metade delas), dificilmente algo é dito sobre a experiência característica da própria sequência de fluxo. (WILLIAMS, 2003, p. 95-96, tradução nossa)¹².

O fenômeno do fluxo implicava, portanto, um desafio crítico. Como forma cultural, a televisão demandava a análise de um tipo de experiência fusional, em diversos aspectos. Eventos antes apresentados em separado socialmente, sob determinada ordenação e conjunto de regras (por exemplo, a escola, o debate público, o drama etc.), eram agora recontextualizados em uma mesma mídia, que cria uma continuidade entre eles, que são assistidos e comentados no ambiente doméstico, com reverberações em outras interações sociais. Esses itens, articulados na programação, acabavam por formar uma sequência, em que textos do entretenimento, do jornalis-

¹²No original: “The reviewing of television programmes is of course of uneven quality, but in most even of the best reviews there is a conventional persistence from earlier models. Reviewers pick out this play or that feature, this discussion programme or that documentary. I reviewed television once a month over four years, and I know how much more settling, more straightforward, it is to do that. For most of the items there are some received procedures, and the method, the vocabulary, for a specific kind of description and response exists or can be adapted. Yet while that kind of reviewing can be useful, it is always at some distance from what seems to me the central television experience: the fact of flow. It is not only that many particular items – given our ordinary organisation of response, memory and persistence of attitude and mood – are affected by those preceding and those following them [...]. It is also that though useful things may be said about all separable items (though often with conscious exclusion of the commercials which ‘interrupt’ at least half of them) hardly anything is ever said about the characteristic experience of the flow sequence itself.

mo e publicidade, entre outros, articulam-se, informam-se, nos níveis do enunciado e da enunciação, e acabam também por produzir sentidos por meio dessas vinculações. Assim, a crítica televisiva não poderia ser, por exemplo, como a cinematográfica, que analisa a obra, mas deveria desenvolver métodos e critérios para análise e interpretação desse fluxo, de que, segundo Williams, espectadores também tinham consciência e buscavam compreender.

Revisões e perspectivas

Sabemos que ideia de fluxo, ainda que constantemente evocada, tem sido, desde então, criticada e revista. Ellis (1982), já citado neste texto, reconhece que a noção é valiosa ao dar a ver a forma cultural televisiva como aglutinadora de itens, que, sem serem organizados em um significado geral, acabam afetados e comprometidos nessa relação. Mas, para Ellis, Williams estava ainda preso à ideia de itens como textos separados (ao modo do cinema), que, na televisão, são colocados em contexto que os hibridiza. Diferentemente, contudo, “a experiência característica da TV *broadcast* é um consumo doméstico de uma sucessão de segmentos organizados de acordo com a lógica de séries” (ELLIS, 1982, p.126, tradução nossa)¹³. A TV é, nessa visão, mais complexa, pois não opera por meio da junção de textos separados, mas por meio de segmentos, que reúnem grande número de imagens e som, acompanhados de outros segmentos em uma determinada coerência. Esses segmentos implicam repetição, movimentos de retorno, como no telejornalismo diário, nos blocos publicitários, nas séries televisivas ou telenovelas.

Em nosso meio cultural, Machado e Vélez (2007) criticam a noção de fluxo por ela dificultar a análise valorativa do meio. Defendem a abordagem crítica a partir do programa, entendido como “qualquer série sintagmática (sequência de imagens e sons eletrônicos) que possa ser tomada como uma singularidade distintiva em relação às outras séries sintagmáticas da televisão” (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 3). A concepção de programa também impõe suas dificuldades, como reconhecem os autores: nem sempre os limites do programas são nítidos (à diferença, por exemplo, de obras cinematográficas e romances, em geral); há programas que se inserem uns dentro dos outros; são permeados pelo material publicitário etc. No entanto, Machado e Vélez (2007, p. 5) consideram que “formatos, gêneros e programas continuem sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como forma cultural”. Além

¹³No original: “[t]he characteristic broadcast TV experience is a domestic consumption of a succession of segments organized according to the logic of series”.

disso, a análise de programas permitiria, segundo os autores, abordagem mais seletiva, que pode, inclusive, evidenciar os bons produtos televisivos.

Para ficarmos apenas com alguns exemplos de revisão da teoria de Williams, Muanis (2015), que recupera os autores anteriores, pondera que, na contemporaneidade, se a ideia de fluxo perde força para a análise da chamada televisão “aberta”, ela torna-se útil para o exame de canais segmentados ou de *narrowcasting*, marcados pela repetição e por uma base tonal que atravessa e ancora toda a programação. A proposta de fluxo parece mais nítida nesses canais caracterizados por “uma enunciação reiterada em suas temáticas, narrativas, estéticas e imagens” (MUANIS, 2015, p. 64) do que na TV generalista.

Outros aspectos do livro também podem ser atualizados em nosso contexto. A frase inicial da obra, “Costuma-se dizer que a televisão alterou o nosso mundo” (WILLIAMS, 2003, p. 1, tradução nossa)¹⁴, poderia, hoje, ser substituída por algo como “Costuma-se dizer que a internet alterou o nosso mundo”. Isso sugere que a noção de “determinismo tecnológico”, embora atualmente apontada veementemente como redutora pelos estudos da área, ainda vigora em grande parte, e que o pensamento de Williams, que insistiu na afirmação de que não se pode separar a tecnologia da sociedade, talvez não tenha sido completamente assimilado. Seria, portanto, proveitoso retornar a ele para refletir sobre as atuais interações midiáticas. Williams mencionou eixos políticos e econômicos determinantes na conformação da televisão, mas os compreendia como *pressões* que atuam sobre os usos e o desenvolvimento da tecnologia, e não como forças prescritivas e controladoras. Isto é, nas palavras de Silverstone (2003, p. IX)¹⁵, essas forças “não são onipotentes (ainda que enormemente potentes)”. Decisões e ações de resistência deveriam ser tomadas, em diversos âmbitos, por uma sociedade organizada, capaz de fazer julgamentos informados, em busca de uma comunicação mais efetiva. *Television* sinalizava, ainda, para possibilidades de usos alternativos da tecnologia por pequenas comunidades – uma das oportunidades vislumbradas por Williams, nos anos 1970, estaria, por exemplo, na comercialização de *equipamentos de vídeo* como linha doméstica secundária, que poderiam ser usados no desenvolvimento de comunidades independentes e de televisão educativa. Refletir sobre a constituição de uma tecnologia, como forma cultural, dentro de uma sociedade, e sobre as possibilidades de apropriação e redirecionamento dos usos dessa tecnologia foi importante tanto para televisão como a conhecemos no século XX como me parece agora ser para a internet (embora a

¹⁴No original: “It is often said that television has altered our world.”

¹⁵No original: “are not omnipotent (though they are immensely potent)”.

televisão não esteja fora de quadro, notadamente no Brasil).

Sobre a atualidade do pensamento de Williams convém recuperar, neste artigo, um último aspecto sobre a televisão como meio híbrido: a emergência do que chamamos hoje de *reality show* (ou de *reality TV* ou *telerealidade*), cuja potência Williams identificou em uma então forma inovadora a que denominou “drama-documentário” [*drama-documentary*]. Elogiou *An American family* (1973), programa sobre os Loud, família do subúrbio de Santa Bárbara, Califórnia. A série foi veiculada pela PBS e concebida por Craig Gilbert, a partir de uma alegada intenção antropológica, com o apoio de Margaret Mead, e com influência do paradigma estético do *cinema vérité*. Williams considerou-a um caso “fascinante” pelo modo como a televisão penetrou, ali, de forma reveladora, no campo da ação privada, evidenciando aspectos da cotidianidade como nenhum outro meio poderia fazer.

A *reality tv* tornou-se hoje não somente ubíqua na programação – em alguns países como a Austrália, ela ocupa a faixa nobre dos canais, substituindo a ficção televisiva pela dramaturgia dos ordinários –, como também um modo de produção cultural. Alinhada à lógica da economia interativa, a *reality TV*, segundo Andrejevick (2014), antecipou a era das mídias sociais e sua alegada democratização por meio da participação midiática das pessoas ordinárias em seus cotidianos. Possivelmente, Williams teria, hoje, ressalvas éticas em relação a essa mediação televisiva do ordinário – principalmente ao modo como ela naturalizou a vigilância –, mas sua percepção acerca da polêmica da “confusão entre realidade e ficção” demonstra como seu pensamento reconhecia e lidava com aspectos de hibridação.

A sobreposição entre reportagem e “apresentação dramática” era, então, normalmente vista de forma negativa, possivelmente pelo fato de essa hibridação ter origens e constituir formas de comunicação ligadas ao popular. Mas, para Williams, a tentativa de manter uma linha rígida separando essas categorias era muitas vezes hipócrita e ingênua e parecia sustentar uma ficção sobre a própria realidade. [E]m muitas artes — e especialmente no filme e no romance —, a distinção convencional entre a ‘realidade’ e a ‘ficção’ tem sido, em nossa própria geração, repensada e retrabalhada”¹⁶ (WILLIAMS, 2003, p. 70, tradução nossa), escreveu. Logo, por que essa fronteira não deveria ser também repensada na televisão? Como demonstrou Raymond Williams, a televisão surgiu a partir de um híbrido tecnológico, em resposta a demandas diversas, para o lar e o núcleo familiar, em contexto de formas culturais cada vez mais concentradas e misturadas, transmitidas por meio de um fluxo que se

¹⁶No original: “[...] in a number of arts – and especially in the film and the novel – there has been, in our own generation, a rethinking and reworking of the conventional distinction between ‘reality’ and ‘fiction.’”

quer unificador e contínuo. Nas imbricações entre fato e ficção, que hoje fundamentam grande parte da programação, mesmo quando as narrativas são transmidiáticas, a televisão novamente desafiou categorias convencionais, reafirmando, assim, sua hibridação, característica que a permite se adaptar e sobreviver a diferentes contextos midiáticos.

Referências bibliográficas

ANDREJEVICK, M. When everyone has their own reality show. In. OUELLETTE, L. *A companion to reality television*. New York: John Wiley & Sons, 2014, p. 40-56.
BOLTER, J.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, London: The MIT Press, 2000.

ELLIS, J. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Questões metodológicas relacionadas com a televisão. *E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, n. 8, abr. 2007.

MUANIS, F. MTV Brasil e o ocaso do fluxo. *Revista Novos Olhares*. São Paulo, n. 3. v. 2, 2014. p. 59-69.

PIEDRAS, E. R.; JACKS, N. A contribuição dos estudos culturais para a abordagem da publicidade: processos e comunicação persuasiva e as noções “articulação” e “fluxo”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, n. 6, ago. 2006.

SILVERSTONE, R. Preface. In. WILLIAMS, R. *Technology and Cultural Form*, London and New York: Routledge, 2003.

TURNER, G. *British cultural studies*. London and New York: Routledge, 2003.

WILLIAMS, R. *Television: Technology and Cultural Form*, ed. E. Williams, Routledge Classics edition, London and New York: Routledge, 2003.

submetido em: 07 jan. 2016 | aprovado em: 21 jul. 2016.



Cenas comunicativas como palco de tensões: dos impasses que permeiam a constituição recíproca de interlocutores em Papo de Polícia¹

*Communicative scenes
as stage of tensions:
about the impasses
that permeate the
reciprocal constitution of
interlocutor in Papo de
Polícia*

Thales Vilela Lelo²



¹ Agradeço à zelosa orientação da Prof^a Dr^a Ângela Cristina Salgueiro Marques ao longo dos anos em que a pesquisa que originou essa publicação foi desenvolvida.

² Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Grupo de Pesquisa em Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (UFOP) e do Núcleo de Estudos em Trabalho, Saúde e Subjetividade (UNICAMP). E-mail para contato: thales.lelo@gmail.com. A pesquisa apresentada nesse trabalho foi financiada com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Resumo: esse artigo tem como questão central as tensões que envolvem a construção recíproca de sujeitos como interlocutores em uma cena comunicativa. O objeto empírico de referência é a primeira temporada da série *Papo de Polícia*, composta de sete episódios que foram veiculados no *Multishow* em 2011. O protagonista é o policial civil Roberto Chaves, que foi convidado para o “desafio” de se hospedar sete dias no Complexo do Alemão (RJ) no intuito de relatar, por meio de um diário em vídeo, as vivências no local e a interação com os moradores. Será realizada uma leitura do dispositivo que sustenta a trama, suas estratégias de convocação do espectador, e suas formas de conduzir as interações entre o protagonista e seus entrevistados. Intenciona-se, por fim, questionar as incongruências advindas dessa estrutura de organização da série através de cenas que parcialmente escapam ao roteiro da temporada.

Palavras-chave: Interações comunicativas; Políticas do sensível; *Papo de Polícia*.

Abstract: this article has as central issue the tensions that involve the reciprocal construction of subjects as partners in a communicative scene. The empirical object of reference is the first season of the series *Papo de Polícia*, consisting in seven episodes that were broadcasted in *Multishow* channel in 2011. The protagonist of this program is the civil policeman Roberto Chaves, who was invited to the “challenge” of staying seven days in the Complexo do Alemão (RJ) in order to report, through a video diary, the experiences on that site and the interaction with the locals. It will perform a reading in the device that supports the plot, their strategies to call the spectator, and their ways of conducting the interactions between the protagonist and his interviewees. Finally, it intends to question the inconsistencies arising from that organization structure of the series through scenes that partially escapes from the script of the season.

Key words: Communicative interactions; Politics of sensible; *Papo de Polícia*.

Introdução

Este artigo corresponde a uma parcela dos resultados de uma investigação (LELO, 2015) que buscou problematizar as tensões que envolvem a construção recíproca de sujeitos como interlocutores em uma cena comunicativa, e os desafios impostos a uma pesquisa orientada em entender o processo de constituição e reconfiguração contínua dessas cenas, tomando como ponto de partida um produto cultural midiático. O objeto de estudo foi a primeira temporada do programa *Papo de Polícia*, realizado e exibido pelo *Multishow* desde 2011, com uma temporada anual composta de sete episódios de aproximadamente 10 minutos cada¹.

A primeira temporada foi exibida em fevereiro de 2011, sob direção de Rafael Dragaud² e produção executiva de José Júnior, tendo como protagonista o policial civil Roberto Chaves, que foi convidado para o “desafio” de se hospedar sete dias no Complexo do Alemão (RJ) no intuito de relatar, por meio de um diário em vídeo, as vivências no local e as interações com os moradores³.

Papo de Polícia foi produzido pelo Grupo Cultural *Afroreggae* que surgiu em janeiro de 1992, na favela de Vigário Geral da cidade do Rio de Janeiro, a partir de um jornal de circulação local (na mesma época da chacina que vitimou 21 inocentes, realizada por um grupo de extermínio)⁴. Desde o seu surgimento, o *Afroreggae* se propõe a atuar politicamente em prol do reconhecimento social do morador de favela, operando como uma instância mediadora entre os complexos institucionais formais e os contextos informais periféricos.

A partir de 2008 o *Afroreggae*, em parceria com o canal *Multishow*, da operadora brasileira *Globosat*, começa a desenvolver produções voltadas exclusivamente para a televisão. O espaço concedido ao grupo pelo canal é dedicado em grande medida ao debate sobre possibilidades alternativas de ação policial em comunidades periféricas, menos voltadas à repressão e mais atentas aos problemas locais viven-

¹ Até 2015, *Papo de Polícia* possuía cinco temporadas exibidas no *Multishow*, todas elas produzidas em formato pré-gravado. Somente a primeira delas propõe um cenário de interlocução entre moradores de favela e policiais (como será averiguado ao longo desse texto), enquanto as outras quatro se enfocam exclusivamente no cotidiano de oficinas de Segurança Pública em suas operações típicas, sem explorar sua interação com civis, tal qual acontece nos primeiros sete episódios da série veiculados em televisão.

² Rafael Dragaud é atualmente um dos principais nomes na direção e roteirização de programas de variedades da TV Globo, com atuação consistente também no campo cinematográfico.

³ Apesar de Beto ser o condutor da trama que organiza a primeira temporada de *Papo de Polícia* e aparecer em uma breve cena no sétimo episódio do programa participando de uma reunião na qual fora concebido o projeto, a concepção da série não fica ao seu encargo, sendo assinada por José Júnior, Rafael Dragaud e Allan Turnowski.

⁴ Sobre a Chacina da Candelária, ver: <http://www.brasildefato.com.br/node/14424>. Acesso em: 14 set. 14.

ciados pelos seus moradores e a prevenção e consolidação de uma polícia que seja para estes sujeitos não a materialização de um Estado injusto e discriminador, mas a projeção de um ideal de civilidade e respeito. Assim como nas outras produções do grupo, o projeto *Papo de Polícia* tem como proposta de fundo (para além de ser um programa do gênero *reality* no qual se visualiza o cotidiano de um anônimo inserido em um contexto diverso e geralmente hostil) tratar das controvérsias que envolvem a Segurança Pública em favelas, supostamente a partir da ótica dos habitantes destas localidades.

Mas há ainda outro marco histórico importante que serve para configurar o contexto de sustentação do programa em análise: *Papo de Polícia* é gravado um ano após o início de um programa governamental de “ocupação” e posterior “pacificação” das favelas cariocas⁵. Na época de sua realização, as operações foram consideradas pela imprensa como bem sucedidas, representando um “marco” no tratamento da violência urbana no Estado do Rio de Janeiro. O protagonista da primeira temporada de *Papo de Polícia*, Beto Chaves, participou dessas operações, tendo relatado que esteve durante uma semana atuando no Complexo do Alemão e na Vila Cruzeiro nessa época. Logo no início da trama essa associação do policial com as operações de ocupação é frisada:

Meu nome é Roberto Chaves, tenho 34 anos, sou policial civil aqui no Rio de Janeiro, tenho oito anos de polícia. Já participei de inúmeras operações policiais. No Complexo do Alemão estive presente em 2007, em novembro de 2010. A partir de hoje eu vou enfrentar um novo desafio: eu vou sair da minha casa, vou me mudar para o Complexo do Alemão, vou ficar lá uma semana e vou procurar entender um pouco mais a lógica de acontecimentos daquele lugar⁶

Como esse discurso permite entrever, a pretensão deste apresentador ao longo da trama é adotar outra conduta diante dos residentes do Complexo, mais afeita ao diálogo e a uma observação analítica do cotidiano em um cenário de pós-ocu-

⁵ Esse processo é acionado em uma operação da Polícia Militar (PM) do Estado do Rio de Janeiro em parceria com a Marinha do Brasil ocorrida em 25 de novembro de 2010 para “tomada do território” da Vila Cruzeiro, com consequente expulsão de grupos de traficantes armados dessa região. Os criminosos se refugiaram no Complexo do Alemão, e em 28 de novembro foi realizada uma intervenção por parte do Batalhão de Operações Policiais Especiais da PM do Rio de Janeiro e das Forças Armadas do Brasil para a “retomada” do Complexo. Após essa data, esse conjunto de favelas foi progressivamente controlado pelos organismos de Segurança Pública. Uma das cenas mais emblemáticas desse período, captada pelas lentes do helicóptero da TV Globo em uma tarde em 25 de novembro, foi a fuga de algumas dezenas de traficantes armados que partiam da Vila Cruzeiro e se embrenhavam nas matas do morro, com sua topografia peculiar, em direção ao Complexo do Alemão.

⁶ Depoimento extraído do primeiro episódio de *Papo de Polícia*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3wOEUHdSWYg. Acesso em: 10 dez. 2014.

pação das favelas. Ao analisar este produto cultural, o que interessa mais de perto é ver, a partir da aproximação de um policial civil com habitantes de favela, como se conformam, por meio de ações comunicativas concretas, as identificações e posições de sujeito que são convocadas ou camufladas por eles ao longo dos sete episódios dessa produção midiática.

Em outras palavras, será o objetivo central desse artigo apreender como o contato (forjado pelos dispositivos midiáticos, mas vivenciado como real) entre oficiais e habitantes de periferia, especificamente acionado pelo protagonismo de um membro da Corporação Policial inserido em uma produção feita por moradores de favela⁷, pode ou não gerar cenas polêmicas de enunciação nas quais a potencial construção recíproca dos sujeitos como interlocutores coloca em relação mundos que se tangenciam e se repelem.

O artigo está dividido em três seções. Em um primeiro momento, serão delineados os recursos metodológicos empregados para escrutinar as imagens de *Papo de Polícia*. Para compreender as características das interações gravadas para a série, será fundamental indagar: o que as imagens solicitam do espectador? Adentrar na paisagem entrevista por essa interrogação exigirá a formulação de operadores que permitirão “abrir o olhar” para os elementos que compõe as imagens da trama, tanto o dispositivo que acolhe o programa – acionando formas de saber que organizam e conduzem situações - quanto os gestos, posturas e lugares de fala e de escuta que permeiam as interações (mediadas por um roteiro) do protagonista da série com seus interlocutores do Complexo do Alemão.

Na incursão ao programa em si, duas seções apontam formas distintas de percorrer a trilha das imagens deixadas por ele e as interações que conformam suas cenas: em um primeiro investimento, caberá observar as manifestações da conjunção operada pelo dispositivo da trama, que enseja uma harmonia estabelecida entre Beto e seus interlocutores. Será importante também detalhar como nessas cenas há a materialização, pelo dimensionamento de tempos e espaços, de um distanciamento entre o apresentador de *Papo de Polícia* e os habitantes do Complexo – a despeito da aparente “convergência” de propósitos entre ambos.

Para o último tópico, foram selecionadas duas cenas que desestabilizam, ainda que parcialmente, o dispositivo construído para o programa. O foco nessa seção serão situações em que os habitantes do Complexo do Alemão, através de suas

⁷ Além da produção da série ficar a cargo do *Afroreggae*, Beto Chaves é recepcionado no Complexo, logo no primeiro episódio, por uma equipe de representantes da ONG, e uma parcela significativa dos encontros que transcorrem entre ele e os moradores do Complexo do Alemão é mediada por algum desses membros do grupo cultural, reforçando, nas próprias tomadas, a influência dessa presença institucional.

expressões gestuais e/ou discursivas, operam dissonâncias ao desfecho harmônico das entrevistas que o roteiro da série procura sustentar.

Um olhar para o dispositivo de *Papo de Polícia*

De partida, é necessário questionar o que as imagens de *Papo de Polícia* solicitam do espectador. Para responder a essa inquietação, faz-se antes de tudo premente levar em consideração que o programa, embora produzido por um grupo cultural (articulado em função de um tipo de discussão sobre as relações entre periferia e Estado), e é em primeira instância um produto televisivo, exibido em uma emissora de escopo comercial ligada a um conglomerado (o Grupo Globo) e, como tal, fruto dos interesses de uma instituição midiática, dos atores comunicativos envolvidos, sendo atravessado pelos constrangimentos que perpassam o âmbito de produção e veiculação de informações - compondo um sistema que envolve não só ideais democráticos, mas também assimetrias de poder.

Nesse sentido, fundamental ressaltar que desde a década de 1990 a favela já recebe uma persistente atenção no campo televisivo, frequentemente associada à estigmatização do habitante da periferia. Programas da seara “popular”, como o *Aqui e Agora*, inaugurado em 1991 pelo SBT, desencadeiam uma mudança no próprio panorama midiático, dedicando à violência urbana e à exclusão social largos espaços dentro de sua “linha editorial”. A partir do início dos anos 2000, a paisagem da favela começa a adentrar também no universo ficcional e a pautar programas de variedades de grandes emissoras como a Rede Globo, oferecendo uma leitura dessas localidades que, apesar de focar no protagonismo do morador, deslocam sensivelmente as problematizações de escopo político em direção a uma “glamourização da precariedade”, como salienta Kornis (2006). Entretanto, nem todas as produções culturais midiáticas que enfocam a periferia tratam de seus moradores de maneira estigmatizada. Há uma considerável produção em cinema documentário e em séries para televisão que tenta questionar estereótipos e propor novas abordagens, como salientam Lins e Mesquita (2008).

A televisão, que é o meio de exibição de *Papo de Polícia*, é aqui pensada como um terreno de tensões, tal qual destacado em Fahle (2006). O autor aponta que tais tensões assumem a forma de um embate entre as condições de poder condensadas nas imagens e suas persistentes discontinuidades, que conduzem a uma mescla visual do mundo e se somam, por exemplo, à técnica do *zapping* a qual os

espectadores lançam mão quando um programa particular não “prende” sua atenção após um breve período de tempo.

A pressão de forças antagônicas que atuam de forma estratégica na composição da grade de programação nos obriga a perceber o tipo de dispositivo de endereçamento do espectador que está sendo construído em *Papo de Polícia*, tomando por prerrogativa as características das imagens veiculadas por meio dele. O conceito de dispositivo é aqui compreendido segundo a abordagem de Mouillaud (1997), que o entende como uma “matriz” (imaterial ou material) na qual se inscrevem os textos (modelados por meio dele), além de uma forma de estruturação do espaço e do tempo. Os dispositivos definidos para os programas de uma emissora comercial (como o *Multishow*) são arquitetados em função do tipo de público esperado em um determinado horário e tentando favorecer, através de um sem número de recursos, um maior regime de atenção sob uma atração exibida.

Por essa chave de leitura, qual o dispositivo cardinal à primeira temporada de *Papo de Polícia*? Como brevemente mencionado na introdução, o programa procura retratar as diversas tentativas de Beto Chaves, ao longo dos sete dias de gravação, de estabelecer algum tipo de vínculo com os residentes do Complexo do Alemão. Na época do lançamento da produção, em 24 de março de 2011, o apresentador afirma, em uma entrevista concedida a Jô Soares em seu programa semanal na TV Globo⁸, que sua busca, nesses contatos, era por realçar o “protagonismo” do morador de favela nos processos de ocupação e posterior pacificação das favelas que transcorreram no ano anterior - algo que, segundo ele, não havia sido evidenciado nas coberturas que a imprensa tradicional ofereceu desses eventos.

Entretanto, do lado dos moradores, o movimento é diferente. Em quase todas as entrevistas que Beto conduz, há uma encenação esquemática orientada por um roteiro: o policial inicialmente conversa com alguns dos moradores do Complexo do Alemão sobre um tema que tangencie suas experiências cotidianas, os estereótipos da repressão policial e a situação que eles atualmente vivenciam após o processo de “pacificação do Alemão”. Ao final, ele revela seu ofício causando, na maior parte dos casos, um imenso espanto seguido de um profundo desconforto. Ao não revelar sua identidade profissional de partida, o policial leva a crer que é alguém interessado nos problemas que atravessam as vidas de seus interlocutores. Essa ocultação e o modo hábil como Beto constitui uma atmosfera de confiança nas conversas conduz os moradores a considerá-lo como potencial interlocutor.

⁸Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/o-policial-beto-chaves-relata-a-experiencia-de-morar-no-complexo-do-alemao/1468908>. Acesso em: 10 dez. 2014.

Mas a partir do momento que o apresentador de *Papo de Polícia* declara ser policial, a expressão facial e os gestos dos entrevistados se alteram bruscamente, revelando que aquele pretense parceiro não é um “igual” e que, portanto, essa igualdade forjada deve ser colocada à prova. Assim sendo, pode-se afirmar que o dispositivo que conduz as interações no programa aproveita do recurso da surpresa como foco de atenção aos episódios – tal “surpresa” está reservada às cenas em que Beto resolve contar, no decorrer de uma entrevista, que não é somente um apresentador interessado nas vivências de residentes do Complexo do Alemão em um cenário de pós-ocupação das favelas cariocas, mas sim um policial que há poucos meses subia o morro como único agente do Estado a adentrar naquele território com o propósito de cumprir uma missão de intervenção ostensiva (e por vezes repressiva aos habitantes).

Constata-se, de partida, que *Papo de Polícia* se institui tendo como eixo a cumplicidade da *mise en scène* e Beto Chaves com o espectador, já que ambos sabem coisas que os moradores do Complexo do Alemão a princípio desconhecem. Assim, a identificação que os espectadores criam com o apresentador é algo que resulta de uma mistura de conivência (a partilha, com Beto, da “ignorância” dos moradores acerca de sua função profissional) com um “olhar externo”, que observa, julga e que tenta “mapear” experiências a partir de um roteiro específico.

As *mise en scènes* do programa conformam, inicialmente, uma distribuição dos atores nas cenas: cada habitante do Complexo do Alemão é exclusivamente (ainda que com suas particularidades) um sujeito daquele lugar (com privações de maior ou menor grau) com seu tempo fixo de fala estipulado dentro de sua posição de entrevistado e sem o controle do dispositivo que organiza *Papo de Polícia* (os moradores são, sobretudo, os “alvos” imediatos desse dispositivo). Já Beto Chaves é o apresentador, é ele que dispõe de tempo para conduzir as entrevistas com domínio dos tempos de fala, conduzindo os diálogos de modo a evitar a dispersão dos interlocutores (aos entrevistados na maior parte das vezes só cabe o papel de responder as suas indagações).

Nesse sentido, é importante ter em mente que o dispositivo construído expressa uma desigualdade ética entre o policial civil e os seus interlocutores. O protagonista da série é uma espécie de “traidor”, pois se utiliza de um saber extra que os moradores não possuem sobre sua função profissional para criar as situações que orientam o programa. O dispositivo também atinge o espetáculo, instigando uma separação entre o apresentador e os habitantes do morro. Dito de outro modo, Beto tem direito a um tempo, uma narrativa e um espaço que não são acordados aos moradores, sua liberdade é possível porque ele “trai” os seus interlocutores – se coloca ao

lado deles para só depois revelar quem de fato é.

Mas se as imagens resguardam, como será indicado, uma potência de acionamento de cenas polêmicas, onde um “mundo comum” até então coeso possa ser verificado em suas fraturas, essa potência habita os momentos em que o dispositivo da série é parcialmente cindido. Com Rancière (2010), compreende-se que o sistema de informação vigente atua distinguindo os seres falantes e racionais dos anônimos que são visualizados sem espaço para que possam corresponder ao olhar que lhes é dirigido (ou correspondendo somente segundo as determinações de um roteiro). Assim sendo, uma política das imagens - ou “politicidade sensível” das imagens (GUIMARÃES; GUIMARÃES, 2011) – consiste em remanejar a posição do excluído no “regime do sensível” (RANCIÈRE, 2005), evidenciando que qualquer sujeito é capaz de ver e de falar. Em *Papo de Polícia*, a emergência de imagens desse tipo ocorreria pela recriação, pelo discurso dos moradores e pela interação inusitada travada com eles, de vozes e rostos, devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas, possibilitando com isso um processo de desidentificação⁹ com identidades atribuídas por uma determinada forma de distribuição do sensível.

Nos tópicos seguintes, dedicados à análise das cenas, tentar-se-á entender, no próprio programa, sua condensação de modos de expressão através das situações: ora convergindo com o dispositivo proposto para *Papo de Polícia*; ora acionando situações de parcial desconexão entre esses termos, abrindo campo para a emergência de situações polêmicas em face desses modos de organizar o “comum” pelas interações da série.

Das convergências entre policiais e moradores de favela

Ao olhar para as imagens que compõem *Papo de Polícia*, procurou-se trabalhar com um conjunto expressivo de cenas conferindo um privilégio às ocasiões em que Beto Chaves interage com moradores e posteriormente revela a eles sua profissão, já que, como visto, são por meio dessas situações que se edifica o eixo de condução do programa. Nessa seção, o exame dessas cenas foi realizado tentando esmiuçar a maneira com elas se configuram em seus múltiplos componentes, percorrendo o “roteiro” que a trama propõe, em maior ou menor grau.

Como já dito, o fato do policial civil não expor para nenhum de seus inter-

⁹ A desidentificação é o “o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (RANCIÈRE, 1996, p.48).

locutores sua função profissional visa instigar entre ele e seus entrevistados outro formato de relação: é como se o apresentador do programa, ao se orientar no limiar de uma conduta bastante distinta daquilo que se depreende de uma “cultura policial”, pudesse reforçar um novo tipo de vínculo social com os cidadãos sem se desprender de seu lugar institucional – já que sua “integração” à comunidade só possui verdadeiro sentido tendo em vista sua profissão e a relação historicamente conflituosa fundada com os moradores de periferias como o Complexo do Alemão¹⁰.

Em uma entrevista conduzida pelo apresentador de *Papo de Polícia* com o músico Edu Grau, no episódio quatro, essa busca por uma consonância de propósitos acionada pelo dispositivo da série é particularmente evidente. O apresentador vai à casa do músico e o primeiro tema em que esse toca, com certa ênfase, é o excesso de retratação das mazelas que existem nas regiões periféricas das grandes cidades, em detrimento de outras facetas da experiência dos moradores daqueles espaços. Nas palavras de Edu¹¹:

Muita gente tá vindo aí (...) pessoal tá indo fazer várias filma-gens, e o tema é sempre o mesmo, violência, violência. E a comunidade sempre foi retratada com a violência. Violência sempre foi o foco (...) Eu fui fazer audiovisual já pra isso, pra conhecer um pouco, e pra tentar tirar esse foco, entendeu? Mostrar uma outra realidade que não era retratada aqui¹²

Na tomada seguinte Edu aparece interpretando uma de suas canções em uma área externa de sua residência, e na próxima cena o músico comenta sobre suas inspirações para a composição. Logo em seguida, a conversa se torna mais densa, com o interlocutor de Beto falando, em tom emocionado, sobre sua persistência e dedicação para seguir um caminho honesto, apartado da criminalidade, chegando até mesmo a passar por situações de penúria (caminhar sob o sol por quilômetros para conseguir cursar uma faculdade, tentar se capacitar por meio de cursos sem ao menos ter o dinheiro suficiente para pagar por eles) para atingir seus objetivos

¹⁰Em 24 de abril de 2012, um ano após a exibição da primeira temporada de *Papo de Polícia*, Beto Chaves, em uma entrevista para Antônio Abujamra, no programa *Provocações* da TV Cultura, expressa uma convicção inabalável em uma reconfiguração das relações entre oficiais e habitantes de favela que já transparecia na série, sugerindo que, embora exista um afastamento mútuo entre as partes, o único caminho seria uma aproximação entre elas. Em suas palavras: “O problema é que, de alguma forma como os ‘capitães do mato’, a nossa cultura nos impõe um distanciamento (...) ‘Nós’ e ‘vocês’. Na verdade é um corpo único. E o distanciamento só serve pra dividir a gente”. Depoimento extraído do programa *Provocações*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rQsUCZkPBgU>. Acesso em: 20 out. 2014.

¹¹Todas as transcrições de depoimentos de personagens nesse texto conservaram o estilo de fala dos entrevistados conforme veiculado na série.

¹²Depoimento extraído do quinto episódio de *Papo de Polícia*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=86oMiVq_8Os. Acesso em: 10 dez. 2014.

pessoais. É inequívoco que Edu busca ver em Beto Chaves um possível interlocutor compreensivo e disposto a acolher sua história de vida. Nesse momento Beto confia para o músico, com certo tom de divertimento, sua profissão. A reação do entrevistado é de incredulidade, como a transcrição do diálogo da cena possibilita dimensionar:

Beto: Eu entrei por aqui, você sabe que eu sou policial?
 Edu: Você é policial? Caraca mané, não esquentá minha cara não. Apesar que... Ele é policial? É caô? É mesmo? Sério mesmo?
 Beto: Mas eu tenho cara de policial?
 Edu: Tem não.
 Beto: E isso é bom ou ruim?
 Edu: Pô cara, não sei, cê não tá aqui pra me prender. Tá aqui pra me ouvir, pra dialogar¹³

Se no âmbito discursivo Edu não demonstra acreditar que seu entrevistador é de fato um policial, perguntando aos operadores de câmera se aquela revelação era verdadeira, no campo gestual se manifesta um enrubescer da face do músico e um constrangimento nítido, ao ponto desse sujeito virar seu rosto em direção ao horizonte (não encarando Beto diretamente por alguns segundos) e de manter um riso desconcertado por um breve período de tempo. Esse descontrole é por fim contido e Edu volta a si, tentando ainda reconhecer em Beto um “parceiro” de diálogo. Importante levar em consideração que, há poucos minutos, esse entrevistado havia confidenciado seus dramas privados diante da câmera (com subsequente comoção), de tal modo que já estava constituída uma situação de reciprocidade entre ele e Beto - e é essa reciprocidade encarnada que é propositalmente tencionada pela “provocação” do apresentador. É como se o protagonista da série dissesse a Edu: “agora que você já me considera alguém digno o suficiente para expor sua intimidade, como reagirá quando eu expuser a minha?”.

A atitude “inesperada” de Edu parece estar em conformidade à harmonia entre polícias e moradores ensejada por meio dessa forma de ler o dispositivo que conduz a trama do programa. Se Beto estivesse ali atuando como um policial típico, o músico consequentemente não o veria como um interlocutor, mas como um opressor (do qual ele confessa ter medo, em uma fala posterior à “confissão” do apresentador); mas aquele sujeito se apresentava a Edu como um parceiro (alguém interessado em ouvir e dialogar), portanto, alguém que poderia instituir uma “troca”

¹³Depoimento extraído do quinto episódio de *Papo de Polícia*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=86oMiVq_8Os. Acesso em: 10 dez. 2014.

comunicativa com ele.

Outras circunstâncias como essa (talvez com um desfecho não tão aparentemente harmônico), estão espalhadas ao longo dos sete capítulos do programa. Em uma delas em particular, o momento da revelação de Beto como policial chega mesmo a se tornar um tema de discussão entre entrevistador e entrevistados. Isso acontece ao final do capítulo três, mais especificamente em um diálogo travado entre o apresentador de *Papo de Polícia* e um grupo composto por jovens homossexuais.

A conversa se inicia com um debate acerca dos estereótipos da violência policial. Beto tenta remeter seus interlocutores às imagens pejorativas que possuem da polícia, mas percebe, em determinado momento, que isso seria mais eficaz com a exposição de sua identidade profissional. Assim, pergunta aos garotos e garotas em qual categoria estereotípica ele estaria inserido, e as respostas dispersas deles passam ao largo da afirmação correta. O protagonista se apresenta então como policial, suscitando um estranhamento mútuo inicial entre ele e seus entrevistados. Os jovens permanecem reticentes, afirmando que, por mais que Beto estivesse diante deles nesse programa com uma postura amigável, essa afetuosidade não resistiria caso se encontrassem em um contexto favorável a uma abordagem repressiva tradicional. O apresentador fica visivelmente desconcertado com a colocação de seus interlocutores, descaracterizando o tom de denúncia que ecoa de suas vozes, como se tal denúncia pudesse ser interpretada como expressão de preconceito contra a polícia por parte dos adolescentes – e não como consequência de uma história de injustiças sofridas. É interessante retomar este momento da conversa:

Beto: E se eu disser pra vocês que eu sou policial?
 Mariane: Vamo metê o pé (risos).
 Kelly: Pra mim é normal.
 Mariane: Normal... cê sabe se comunicar, tu falou normal, já contagiou... se fosse todos assim.
 Beto: Vou contar outra coisa pra vocês então: eu tive nessas operações todas que aconteceram aqui no Complexo¹⁴.
 Maicon: Trocando tiro?!
 Mariane: Normal, a gente não bateu de frente com você. Se a gente batesse a gente ia sair correndo. Ai você ia furar nós na bala.
 Maicon: Vai falar que não? Que não ia gritar: sai da rua neguinho, sai da rua porra, sai! (...)
 Mariane: “Se correr é traficante, se ficar é consumidor”.
 Beto: Então nós tamos assumindo, que todo policial, na cabeça de vocês, é violento, e eu devo assumir...
 Todos os jovens: Nem todos...
 Mariane: A gente não conhece todos. A gente conhece aqueles...
 Beto: Porque senão a gente vai continuar mantendo esse ciclo vicioso. Então todo homossexual não vale nada, é promíscuo,

¹⁴Beto fala aqui das operações de “retomada” das favelas cariocas que ocorreram em 2010.

não sei o quê...
 Kelly: Mas é o que 90% de 100 pensa.
 Beto: Mas olha só: se vocês sofrem preconceito, como vocês conseguem exalar tanto preconceito pra fora? Como é que é isso?
 Mariane: Porque já recebemo muito.
 Beto: Mas então é “toma lá da cá”? Como é que a gente resolve isso?
 Mariane: Um dos dois tem que abaixar...¹⁵

Pelo desenrolar da conversação, é perceptível que a capacidade retórica de Beto - aliada à sua posição privilegiada como condutor da trama -, o permite administrar o argumento de modo a favorecer seu ponto de vista tomando, como dito, as críticas dos jovens ao trabalho da polícia (e seu excesso de truculência contra marginalizados) como resultado de um processo histórico de acúmulo de descréditos contra a Segurança Pública, sem necessária correspondência ao mundo real e às ações concretas da força policial – o que em grande medida “mina” a razão que norteia o argumento dos garotos e garotas.

O resultado dessa bem sucedida tática empregada por Beto é o de reorganizar o debate em função da lógica de sua defesa: a atividade policial não é violenta ou opressiva em si, mas pode causar essa impressão em sujeitos que já estejam predispostos a encontrar em cada oficial um “inimigo”. Assim, se antes os jovens diziam que “todos” os policiais eram violentos, agora se viam forçados a reconsiderar sua constatação, substituindo o pronome indefinido generalizante pelo advérbio “maioria”, que já exclui da totalidade um conjunto ainda sem lugar definido: os profissionais como Beto, que contariam como interlocutores para eles (e não como fontes de repressão).

Mesmo sob alguma tensão, novamente o dispositivo da série força a cena a atingir uma composição harmônica: segundo essa chave de leitura fomentada pela produção, entre o “mundo comum” dos adolescentes e o “mundo comum” do protagonista da série não haveriam fraturas, ou melhor, as fraturas existentes seriam somente ficções decorrentes de uma história que fortificou desmesuradamente o entrenchamento de ambos os lados. No final das contas, imperaria entre eles uma relação que precisa ser reabilitada (já que nenhum dos lados lucraria com o distanciamento mútuo).

Apesar dos esforços de Beto e dos elementos que permitem ler o dispositivo que impera em *Papo de Polícia* por essa via, é importante relembrar que a “encenação” de Beto acontece em uma situação bastante desigual: ele finge ser “da comuni-

¹⁵Depoimento extraído do terceiro episódio de *Papo de Polícia*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zhfBR3R_kSQ. Acesso em: 10 dez. 2014.

dade”, enquanto os moradores de nada sabem. Destarte, por mais que nos sete episódios de *Papo de Polícia* Beto alegue ter se identificado com os moradores, o suposto campo comum construído entre eles é frágil e dificilmente resistirá às nuances do próprio dispositivo de condução da trama (e mesmo aos princípios policiais que Beto carrega), como será visto a seguir.

Imagens que revelam fraturas em um tecido harmônico

É importante agora retomar uma questão-chave que o programa dirige ao espectador e que organiza seu dispositivo central, para além de sua face “persuasiva” junto à audiência: como pode um policial ver em um morador de favela um interlocutor válido e vice-versa? Como nos propõe a leitura do dispositivo de *Papo de Polícia* pelo prisma das cenas até aqui averiguadas, reestabelecer a reciprocidade entre esses interlocutores pressupõe que moradores de favela e policiais se identifiquem como aliados, pertencentes a um mesmo “mundo comum”, de modo a superar os distanciamentos gerados por uma história de conflitos e opressão.

Mas as restrições que dificultam que *Papo de Polícia* solucione, no terreno das imagens mesmo, a pergunta que é formulada em sua trama, são postas em tensão através de cenas que escapam à pressão organizadora propalada pelo dispositivo que conduz o programa. Nessas imagens se delineiam, ainda que temporariamente, suspensões nos nexos entre os personagens que aparecem nas cenas e as expectativas que orientam o curso das interações, de modo que esses sujeitos aparecem dispostos brevemente sob outras “configurações do sensível”.

Nessas ocasiões, é estabelecido outro campo de interação entre Beto e seus interlocutores, um espaço em que os entrevistados deste policial não se enquadram nos papéis que lhes foram atribuídos ao longo da trama. São operadas disjunções a essas identificações, e um senso comum polêmico é erigido para verificar a suposta reciprocidade estabelecida por *Papo de Polícia* entre policiais e moradores de favela. Nessa organização dissensual do comum, emergem singularidades não tão facilmente capturáveis. Essas circunstâncias nas quais uma cena polêmica se monta são encarnadas nas falas que ganham o protagonismo das situações - suspendendo o regime de distribuição espaço-temporal preponderante nas interações do programa.

Nesses instantes que salpicam ao longo do programa, o lugar que é reservado a Beto de condutor da trama é deslocado em sua conversa com os habitantes do Complexo. Isto acontece mais evidentemente em duas ocasiões específicas nas quais o policial civil é lançado para segundo plano e a voz que protagoniza a cena passa a

ser a daquele que até então estava na condição de “entrevistado”. A forma de condução da narrativa se vê estremecida.

No episódio seis, Beto Chaves nos apresenta Gaúcho, um antigo líder do narcotráfico que passou quase 30 anos em detenção. Em determinado ponto da conversa entre os dois, Gaúcho reverte a lógica da “demonização” de moradores de periferia envolvidos com a criminalidade, desenvolvendo uma distinção entre o “crime da pobreza” e a corrupção política, justificando com o argumento da desigualdade social a prática de atividades ilícitas por setores socialmente marginalizados (raciocínio este que é acompanhado por Beto):

Gaúcho: O crime da pobreza é justificável, agora o roubo de político, roubo de milionário, como é que vai justificar, cara? Uma situação que ele não tem como justificar. Ele não tem o porquê ele tá cometendo aquele crime ali, cara.
 Beto: Quantos ricos tinham presos com você lá?
 Gaúcho: Não existe no nosso país rico preso não cara! Teu trabalho não é só vir aqui na favela é prender, tu é polícia! Não é só prender na favela, é prender em qualquer lugar, quem for criminoso. Mas você só pode prender pobre. Então você não pode fazer teu trabalho¹⁶

O que percebemos nessa cena é que nem mesmo o apresentador da série sai ileso do processo de justificação e consequente exposição por parte de Gaúcho da inexistência de igualdade de direitos entre cidadãos cariocas. A atividade criminal originária de setores marginalizados estaria embasada em um profundo descaso do Estado com comunidades carentes, e a repressão policial atuaria de modo enviesado, exercendo uma força repressora desmensurada somente sobre aqueles que cometem crimes de menor porte e estão socialmente fragilizados. Gaúcho nessa fala inclusive aponta seu dedo indicador a Beto, interpelando-o como um agente da Corporação Policial impossibilitado de atuar da forma prevista em lei¹⁷, algo que o deixa desconfortável, como fica patente na expressão facial do oficial.

A interpelação de Gaúcho coloca Beto, momentaneamente, na posição que ele assumira durante no transcorrer da trama, de direcionamentos das entrevistas. Se os moradores eram os “alvos” do dispositivo que o policial civil organizara coordenando os tempos de fala e pontuando as discussões, aqui é o morador que se apresenta como sujeito de um discurso. O emudecimento do apresentador permite que Gaú-

¹⁶Depoimento extraído do sexto episódio de *Papo de Polícia*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=pynSVoHT5W4. Acesso em: 10 dez. 2014.

¹⁷Como nesta entrevista em nenhum momento o apresentador se revela como policial ao seu interlocutor, presume-se que este já sabia da profissão do protagonista de *Papo de Polícia* antes mesmo do início das gravações.

cho preencha todo o espaço dessa sequência, enquadrando seu interlocutor como alguém que cumpre uma lei arbitrária, contingente, injusta.

Ao final da interação, Beto empreende um esforço de recondução da coordenação da cena, questionando Gaúcho, com um tom bastante intimista e sorrindo, se algum dia aquele indivíduo imaginaria que uma situação como aquela (de um policial entrevistando um antigo líder do narcotráfico) seria possível, e o entrevistado responde em negativa enfática. Teria sido aqui reestabelecida a “partilha” de um mesmo horizonte comum entre moradores e policiais? Muito dificilmente, já que o discurso de Gaúcho revelara que, independente dos anseios que fundamentam um policiamento humanizado, o cumprimento da lei não deriva tão somente da maneira como os agentes atuam (sob uma “cultura” de repressão ou prevenção), mas pela referência à classe social (os desprivilegiados são penitenciados em demasia; os abastados saem impunes), de modo que haveria uma desigualdade social que obstruiria, de partida, uma reciprocidade idealizada entre policiais e cidadãos do Complexo do Alemão (pois, segundo Gaúcho, a justiça que recai sobre eles não é a mesma que recai sobre sujeitos de maior *status* econômico).

Em outro dos diálogos de Beto Chaves com habitantes da favela também transparece essa fissura entre os mundos, que evidencia a dificuldade em estabelecer uma aproximação harmônica entre policiais e moradores. Isso ocorre mais propriamente no início do episódio três, quando Beto se depara com Sérgio Rodolfo, um administrador de empresas gerente de um comércio no Complexo do Alemão há mais de 40 anos. A entrevista se inicia com o apresentador questionando o comerciante se a polícia seria “bandida ou heróina”. Sem rodeios este começa a enumerar uma gama de críticas ao trabalho policial excessivamente repressivo nas favelas, de modo que Beto Chaves quase se silencia ante a “voz” deste ator que preenche a imagem:

Na comunidade tá mais pra vilão. Agora na comunidade aí fora tá mais pra herói. É o que eu tô dizendo. São duas visões: uma de dentro e uma de fora. Pra você que é de fora, pra outras pessoas, é: ‘pô, entrei no Alemão, fui lá em cima’. Isso aqui agora é *point*. É o *point*. Eu levava dura 10 vezes por dia. Eu não podia botar mil reais na minha pochete que eu tinha que ficar provando o que era aquele mil reais. Quer dizer: tive que ir na defensoria, dizer que eu tenho uma empresa, que eu sou empreendedor legalizado. Eu tenho que pagar meus compromissos, eu tenho que andar com dinheiro, então (...)¹⁸

Após emergirem tais disjunções na fala de Sérgio, Beto tenta recompor a condução da entrevista, revelando sua ocupação para afirmar (com certa irritação),

¹⁸Depoimento extraído do terceiro episódio de *Papo de Polícia*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zhfBR3R_kSQ. Acesso em: 10 dez. 2014.

que também sofreria preconceitos da população por ser policial. Sob esse mote, propõe que moradores e oficiais da Segurança Pública abandonem seus prejulgamentos em prol de uma reconciliação. Nesse momento as intenções de Beto Chaves com o programa são explicitadas para Sérgio, mas ao final da entrevista, fica visível o desconcerto desse comerciante e seu pouco ou nenhum investimento no discurso bastante idealizado de seu entrevistador sobre a concretização de um policiamento ancorado no reconhecimento da dignidade do habitante da periferia.

O esquematismo da revelação por parte de Beto de sua profissão (com um sorriso que já antecipara o possível “susto” que Sérgio levaria) é quebrado pela reação desse interlocutor, que não demonstra qualquer rubor ou mesmo desvia o olhar do policial civil. Ele continua o encarando, e prontamente responde a asserção do protagonista de *Papo de Polícia* trazendo à baila também sua ocupação (de administrador de empresas). Nesse movimento, ele descarrega a surpresa inerente à “confissão”, embora esse gesto não o faça mais íntimo de Beto. O policial estende a mão a ele, mas não obtém, por deferência, qualquer receptividade da parte de Sérgio.

A oposição entre as enunciações de mundos desses dois atores dá a ver a instauração de uma cena de mútua observância e de disjunção, na qual uma igualdade pressuposta é colocada em xeque e verificada. Destarte, o que transparece nas imagens, pelo desfecho da sequência, é que as coisas não irão tomar outros rumos mesmo após a “pacificação” ocorrida no Complexo do Alemão e a expulsão dos traficantes armados. Para Sérgio, a violência policial, neste sentido, é um fenômeno endêmico, praticamente incontornável, e as barreiras entre a cidade e o Complexo não se dissiparão facilmente, porque os moradores da periferia não têm suas “vozes” e seus anseios levados em conta como os daqueles que habitam outros bairros do Rio de Janeiro. Como ele afirma, existe uma visão hegemônica construída sobre o morro, que não é a voz dos seus próprios residentes que sofrem todo dia injustiças e opressões. O dano que Sérgio aponta em sua narrativa diz respeito a quem compete falar sobre uma “realidade” e, no caso em tela, não lhe parece provável que sua voz irá efetivamente “contar” em um futuro próximo, ainda que agora o Complexo do Alemão tenha se tornado *point*.

Considerações finais

Ao longo desse artigo foi possível descortinar, através da análise de um produto cultural midiático, alguns dos impasses que envolvem a definição recíproca de sujeitos como interlocutores em uma cena comunicativa. O dispositivo condutor de

Papo de Polícia evidenciou uma forma de dispor os sujeitos nas cenas, com o roteiro da trama se orientando em função dessas expectativas de obtenção de reações específicas do espectador. Ao longo dos sete episódios do programa, o lugar conferido aos habitantes do Alemão é delimitado e fixado de antemão: a eles é estipulado um tempo para que falem, mas esse tempo é determinado em função das perguntas e intervenções feitas pelo condutor das entrevistas, o inspetor Beto Chaves. Também percebemos o esforço de Beto para que cada entrevista seja encerrada com uma despedida harmônica, bem como suas tentativas recorrentes de envolvimento com a comunidade. Mas dos moradores, só sabemos o que o apresentador nos permite ver.

A imobilidade dos entrevistados nas cenas também é reforçada pelo dispositivo da temporada: eles são “alvos” da surpresa que lhes é reservada por Beto que, em determinado momento, confessará a eles sua verdadeira ocupação profissional. Nesse procedimento, é reencenada uma desigualdade entre o apresentador e seus interlocutores, já que seu “segredo”, partilhado com a audiência, só é descoberto pelos habitantes do Complexo no decurso da conversa.

Destarte, o “mundo comum” que a série constrói na maior parte de suas cenas comunicativas é um terreno no qual os interlocutores credenciados a participar de sua construção estão limitados em suas possibilidades de atuação na cena. Mas como é possível perceber a configuração dessa partilha do sensível na série? Acreditamos que a exposição das restrições à participação no comum nas interações do programa transparecem nas próprias imagens. Em algumas das cenas foram percebidas disjunções parciais ao dispositivo condutor da temporada, disjunções essas que expressam desarmonias não superáveis pelo carisma de Beto, por sua habilidade retórica ou por seu controle dos tempos de fala.

Essas disjunções mencionadas se configuram desta maneira exatamente por revelarem formas de participação dos moradores na série que só correspondem parcialmente ao que se espera deles. Ainda lhes é reservado o papel de “alvos” da situação comunicativa gestada por Beto Chaves, mas fica evidente que sua correspondência ao roteiro cessa nesse ponto.

Nessas breves circunstâncias, é conferido a esses sujeitos provisoriamente um direito à discordância que não é superável por apertos de mão, abraços calorosos ou argumentos idealizados. Em tais cenas, fica patente que por mais que se esforcem Beto Chaves e a equipe do *Afroreggae*, alguns dos litígios que cercam a relação do Estado com as comunidades periféricas não são passíveis de solução. Admite-se que nessas ocasiões emergem aspectos de uma politicidade sensível que transborda as imagens de *Papo de Polícia*, manifestações de uma política que não anseia uma res-

posta determinada do espectador, mas que nos permitem, dentro da lógica interna do programa, questionar seus regimes de visibilidade e suas ordens discursivas. Enquanto espectadores, somos nessas cenas levados a pensar sobre como conhecer o mundo do outro, sem reduzi-lo ou mimetizá-lo. Concluímos que travestir um eu-mesmo de outro não soluciona os impasses que permeiam uma relação tumultuada com a alteridade.

Então como produzir o comum a partir das diferenças, respeitando-as, preservando-as? Não é uma ética de forçosa harmonização entre interlocutores (amparada por acordos mediados/mediatizados em que uma das partes possui privilégios sob as outras) que resolve o dilema, mas uma ética calcada na construção de vínculos que são, ao mesmo tempo, conflituosos e voltados para uma abertura à palavra e aos gestos próprios daqueles que nos cercam, produzindo novos modos de ser no mundo e ser com o outro.

Referências bibliográficas

- FAHLE, O. “Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão”. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.190-208.
- GUIMARÃES, C.; GUIMARÃES, V. “Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”. In: *Galáxia*, 22, 2011, p.77-88.
- KORNIS, M. “Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais”. In: *Estudos Históricos*, n.37, 2006, p. 119-141.
- LELO, T. *A dimensão política das interações comunicativas em Papo de Polícia: cenas de dissenso e reconfigurações do mundo comum*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MOUILLAUD, M. “A informação ou a parte de sombra”. In: MOUILLAUD, M.;
- PORTO, S. (Orgs.). *O jornal – da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997, p.37-47.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

////////////////////////////////////

Cenas comunicativas como palco de tensões: dos impasses que permeiam a constituição recíproca de interlocutores em Papo de Polícia | **Thales Vilela Lelo**

Referências audiovisuais

PAPO de Polícia. Rafael Dragaud, Brasil. Produção: *Afroreggae*. Rio de Janeiro, 70 min, 2011.

submetido em: 02 jul. 2015 | aprovado em: 24 nov. 2016.



**Entre a passagem e a
permanência: estética
do desaparecimento em
*Linz – Quando Todos os
Acidentes Acontecem*
*Between passage and
permanence: aesthetic of
disappearance in Linz –
Quando Todos os
Acidentes Acontecem***



Camila Vieira da Silva¹

¹Camila Vieira da Silva é doutoranda em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Pós-Eco UFRJ). Pesquisa, com financiamento CAPES, a relação entre desaparecimento e encenação no cinema contemporâneo brasileiro. E-mail: camilavieirajornal@gmail.com



Resumo: este artigo busca compreender como a experiência do fracasso e da desapareção é explorada em *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), primeiro longa-metragem de ficção do realizador cearense Alexandre Veras. O objetivo da análise do filme é situar a relação entre passagem e permanência como elemento dramaturgico que contribui para o pensamento em torno de uma estética do desaparecimento.

Palavras-chave: passagem; permanência; desaparecimento; fracasso; cinema brasileiro.

Abstract: this article seeks to understand how the experience of failure and disappearance is explored in *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013), first fiction feature of Ceará's director Alexandre Veras. The goal of the analysis of the film is to place the relationship between passage and permanence as a dramaturgical element contributing to the thinking around an aesthetic of disappearance.

Key words: passage; permanence; disappearance; failure; Brazilian cinema.

o processo de criação do filme, Alexandre Veras explica que o longa-metragem está diretamente conectado ao que ele chama de “experiência de atravessamento: não pertencer, mas habitar e atravessar” (VERAS apud BATISTA, 2013, p. 3). O protagonista – aquele homem sem nome que, ao longo do filme, descobrimos chamar-se Linz, tal como o título, é um caminhoneiro que chega a uma vila para entregar móveis a uma moradora da região. Por seu próprio ofício, Linz tem uma trajetória de itinerância e impermanência com relação aos lugares por onde passa.

No entanto, a antiga vila de pescadores onde Linz precisa estacionar – Tatajuba, no litoral oeste do Ceará – tem uma característica singular: ela é considerada, pelos poucos moradores que ali resistem, como uma cidade que já não existe mais, pois fora soterrada pelo deslocamento das dunas e pelo empuxo das marés. É uma vila que desapareceu. Em uma das sequências do filme, uma senhora aparece repentinamente, logo após a caminhonete de Linz atolar pela primeira vez na areia. “Tatajuba é aqui”, diz a senhora, apontando seu cajado em meio ao solo arenoso. “Aqui não tem nada”, retruca o protagonista. “É que as dunas tomaram esta vila. Tá tudo soterrado. Tá tudo aqui embaixo do chão”, responde a senhora, que volta a caminhar e desaparece no horizonte. O estado de impermanência de Linz é posto em xeque, ao ser conduzido a ficar em uma vila que desapareceu com as intempéries do tempo.

Esse personagem (Linz) está acostumado a passar. De repente, numa dessas passadas, ele não consegue passar, acontece algo que o obriga a ficar. A missão fracassou. É aí se abre uma possibilidade de contato com o que ele não tinha (VERAS, 2013, p.1).

Se a singularidade do desaparecimento – a princípio, da vila e, mais tarde, de outros elementos do filme, como será pontuado ao longo deste artigo – é o que faz Linz ter sua missão fracassada, de que modo se configura este contato do personagem com o que ele não tinha? Como a experiência do desaparecimento pode estar vinculada a uma experiência do fracasso?

Natureza e isolamento

A paisagem desoladora e desértica de Tatajuba é de uma imensidão tão imponderável que não há como percebê-la apenas com o olhar. A relação do protagonista-título com o espaço se estabelece de corpo inteiro, ainda que tal personagem seja um mero ponto diminuto neste lugar. Trata-se de uma relação sobretudo com a natureza, elemento importante para o romantismo alemão, do qual *Linz – Quando*

Todos os Acidentes Acontecem tem influência direta, especialmente por introduzir como referência principal a novela *Lenz* (1835), do escritor e dramaturgo alemão Georg Büchner². A obra é uma alusão à trajetória de Jakob Michael Reinhold Lenz, poeta do *Sturm und Orang*³, amigo de Goethe que morreu completamente louco e sozinho em uma rua de Moscou, em 1792, aos 41 anos.

O prólogo de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* reproduz o seguinte trecho da novela *Lenz*, lido por uma voz em alemão, sob uma cartela negra:

Por vezes, / quando a tempestade lançava nos vales as nuvens / e elas se dissipavam pela floresta acima, / e as vozes despertavam nos penhascos, / como um trovão longínquo que se estingue, / depois mais perto, / rugindo com violência, / como se no júbilo feroz quisessem celebrar a terra, / e quando as nuvens explodiam como cavalos selvagens, / e quando a luz do sol as atravessava, / e desembainhava a sua espada resplandecente / sobre as superfícies cobertas de neve, / para que por cima dos cumes / uma luz brilhante viesse cortar os vales; / ou quando a tempestade puxava as nuvens para baixo / e fendia um lago azul luminoso, / e quando o vento se extinguia, e das profundezas, / sussurrava para o alto, como uma canção e um repique de sinos, / e quando subia pelo profundo azul um suave vermelho, / e quando pequenas nuvens passavam sobre asas de prata, / e os cumes das montanhas, irradiavam para além da região, / o seu peito dilacerou-se, / deteve-se, ofegante, com o corpo curvado, / os olhos e a boca escancarados, / pensava chamar a si a tempestade, conter em si o universo, / estirou-se e ficou deitado sobre a terra, / enfiava-se pelo universo adentro, / era um prazer que lhe fazia mal; / ou então mantinha-se imóvel, / e deitava a cabeça no musgo / e semicerrava os olhos, / então tudo era puxado para longe dele.⁴

Pelo conteúdo do trecho, diversas palavras remetem à natureza – tempestade, vales, nuvens, floresta, penhascos, trovão, terra, cavalos, luz do sol, neve, cumes, lago, vento – associadas a uma atmosfera intempestiva, violenta e animalesca capaz de afetar radicalmente o corpo – “peito dilacerou-se”; “deteve-se, ofegante”, “o corpo

²Georg Büchner é autor de *A Morte de Danton* (drama, 1835), *Woyzeck* (drama, 1836) e *Leonce e Lena* (comédia, 1836). Sua obra permaneceu praticamente desconhecida até 1879, quando foram publicadas suas *Obras Completas* – algo que permitiu a descoberta definitiva de Büchner na história da literatura alemã. Büchner escreveu *Lenz* provavelmente entre a primavera e o inverno de 1835, com vista a uma publicação na *Deutsche Revue*, mas devido à proibição da revista, só pôde ser publicada posteriormente em versão inacabada e fragmentada na revista *Telegraph für Deutschland*, em 1839, dois anos depois da morte de Büchner. A novela *Lenz* trata da passagem do poeta homônimo pelos Vosges e sua estadia com o pastor Johann Friedrich Oberlin, de 20 de janeiro a 8 de fevereiro de 1778, em Waldbach, uma pequena aldeia perto de Estrasburgo.

³“Tempestade e Ímpeto”, fase pré-romântica da literatura alemã, que se estendeu de 1771 a aproximadamente 1785.

⁴A citação do trecho do poema *Lenz* no prólogo de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (2013) está transcrita diretamente das legendas em português que estão na cartela preta inicial. As barras entre as frases indicam as pontuações das pausas da voz.

curvado”, “os olhos e a boca escancarados” – como “um prazer que lhe fazia mal”.

Esta imagem visceral de Linz foi importante para a escritura do roteiro de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, de acordo com Manoel Ricardo de Lima, co-roteirista do filme e autor do livro de poemas que dá subtítulo ao longa-metragem. Manoel Ricardo argumenta que a novela de Büchner é fundamental para entender a “decomposição entre o mundo e a corporeidade de um ‘si mesmo’” (LIMA, 2013, p. 4). Segundo Alexandre Veras, seu filme tem pontos de aproximação com a novela, tanto pela relação com a natureza quanto pelo clima de tormenta que se apossa dos personagens – Linz e Linz. “É uma angústia diante da paisagem, do contexto que ele (Linz) não consegue se encaixar” (VERAS, 2013, p. 1).

No entanto, o que há de excessivo, exagerado e desmedido na novela de Georg Büchner torna-se moderado, discreto e minimalista no filme de Alexandre Veras. Como pontua o crítico Marcelo Ikeda, Veras busca “uma estética permeada de silêncios, com uma narrativa rarefeita, em que os aspectos sensoriais se sobrepõem a uma narrativa de personagens” (IKEDA, 2014, p. 25). Deste modo, a visceralidade do Linz só é possível no Linz em forma de latência. “O Linz está no Linz, mas não manifesto. Eu costumava dizer para a equipe (do filme): o Linz não surta como o Linz surta, mas se o Linz surtasse, ele surtaria como o Linz” (VERAS, 2013, p.1). A relação de Lins com a paisagem natural se dá mediante seu silêncio e isolamento, talvez contaminado pela mesma experiência por qual passaram os antigos moradores de Tatajuba, à medida que a vila estava sendo soterrada.

Vilas Volantes e repetição de imagens

É preciso sublinhar que *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* é fruto de um projeto anterior de Alexandre Veras: o documentário *Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005). Em primeiro lugar, o modo de produção segundo o qual *Vilas Volantes* foi concebido provocou enorme influência na concepção e criação do último filme.. Com reduzida equipe de amigos, Veras ficou mais de um mês na região de Tatajuba no período de pré-produção de *Vilas Volantes*, captando imagens e sons que eram cuidadosamente revistos e repensados, sem pressa para finalizar o filme. Já *Linz...* contabilizou três meses de pré-produção, 40 dias de filmagens, quatro meses de montagem, dois meses de edição de som e mais dois de colorização. A equipe foi formada por 45 profissionais, oriundos dos coletivos Alpendre e Alumbramento⁵.

⁵Criado em 2006, o Alumbramento surgiu como um coletivo de dez artistas residentes no Ceará (Danilo

Como um dos principais fundadores do extinto Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção⁶, Alexandre Veras destaca-se na cena audiovisual cearense não só como realizador que pensa e faz filmes como lugar de experimentação e cruzamento de diferentes linguagens artísticas – especialmente as artes visuais, a poesia e a dança –, mas também como organizador e ministrante de cursos e oficinas teóricas e práticas de audiovisual, em diferentes núcleos de formação de realizadores em Fortaleza.

Nos créditos iniciais de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem*, a parceria colaborativa dos integrantes do filme é perceptível até mesmo na disposição de todos os nomes em uma só cartela, compondo o designado “filme de equipe”. Convidado por Alexandre Veras para acompanhar durante uma semana as filmagens de *Linz* e escrever sobre o processo coletivo de feitura do filme, o psicólogo e professor Fábio Giorgio Azevedo dimensiona os laços afetivos e as trocas criativas que foram estabelecidas entre os membros da equipe:

O coletivo, contracampo da família. Admiração, reconhecimento. Hierarquia consentida, difusa horizontalidade. Eterna, enquanto durar a presença encantatória da alteridade, a servidão voluntária. (...) No coletivo, cada qual manterá sua porção de admiração recíproca, como a mão que à outra recorre em sua finalidade apreensiva. Em coletivo, cada qual será um preceptor, traidor ou amante. Colaborar é retribuir as trocas que não se equivalem. O brilho cego da ação conjunta descortina sua potência e se atualiza sem ringir. A invenção será o soldo da equipe (AZEVEDO, 2013, p.6).

Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues), que tinham interesse em criar projetos em parceria. Em 2012, o coletivo se transforma em uma produtora, mantida por seis pessoas: Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

⁶Com o enfraquecimento do Instituto Dragão do Mar e sua posterior extinção no início dos anos 2000, um núcleo independente de formação artística começou a ganhar força em Fortaleza. Em um antigo galpão abandonado, alugado e reformado para realizar suas atividades na Praia de Iracema, o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção surge em 1999 como organização não-governamental e se consolida como espaço efervescente de encontro de artistas e de pesquisadores em várias áreas da cultura. No início, eram artistas de diferentes linguagens que tinham interesse em pensar a cidade e as questões relacionadas à contemporaneidade. Ao longo de sua trajetória, que somou 13 anos e terminou no final de 2012, o Alpendre realizou debates, palestras, cursos e oficinas, exposições de filmes, exposições e outras inúmeras ações. No campo do audiovisual, foi responsável pela execução do projeto NoAr, núcleo de formação nas áreas de vídeo e internet, que reunia jovens de comunidades em situação de risco, como o Poço da Draga. Além de ser um dos fundadores, Alexandre Veras foi coordenador do núcleo de vídeo do Alpendre. De acordo com a coreógrafa e também uma das fundadoras, Andréa Bardawil, a instituição “surgiu como ideia num grupo de estudos que reunia oito artistas, de diferentes áreas: Alexandre Veras (videomaker), Eduardo Frota (artista plástico), Solon Ribeiro (fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (escritor), Carlos Augusto Lima (escritor), Beatriz Furtado (videomaker e jornalista), Luis Carlos Sabadia (gestor cultural) e eu, Andréa Bardawil (coreógrafa)”. Confira texto completo no link < <http://doquesepodedizer.blogspot.com.br/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html> >. Consultado em 05/08/2016.

//

Alexandre Veras explica que não teria feito o filme, se não fosse a experiência do Alpendre. “Não é um filme-escola, mas está muito vinculado a um pensamento de formação. Pra mim, é um filho daquela experiência, daquela ética que a gente construiu de trabalhar junto” (VERAS apud BATISTA, 2013, p. 3). A confiança e a cumplicidade com os membros da equipe trouxeram para o filme algumas liberdades, como, por exemplo, filmar as cenas na ordem do roteiro.

Em segundo lugar, a relação de *Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* com *Vilas Volantes* tem relação com a escolha de Tatajuba como espaço diegético de ambos os filmes. Contemplado pela segunda edição do programa DOCTV⁷, o documentário em média-metragem *Vilas Volantes* é parte de uma pesquisa formal rigorosa – livremente inspirada na dissertação de mestrado em sociologia de Ruy Vasconcelos – sobre o modo de vida de pescadores em Tatajuba. Transformadas pela forte ação dos ventos que deslocaram dunas e destruíram abrigos, tais comunidades de pescadores resistem na região e recriam seu passado pela memória sobre a antiga vila, transmitida para futuras gerações pela tradição oral.

Diferente das fórmulas clássicas do documentário tradicional, *Vilas Volantes* se constrói como ensaio de força plástica e sensorial ao investir na dilatação do tempo dos planos, no cromatismo e na saturação das imagens, na ênfase dos vazios nos enquadramentos e no som com ruídos amplificados. Há um esforço de desnaturalização da imagem pelo seu tratamento pictórico durante a montagem e do som pela criação de camadas sonoras que se sobrepõem na edição de som e mixagem. Como analisou o realizador cearense Guto Parente, do Alumbramento, em texto sobre o filme na ocasião de sua exibição no cineclubes Cine Caolho, em 2007, *Vilas Volantes* é um contraponto à habitual representação do real no documentário brasileiro:

As cores do filme são mais vivas que as cores do mundo. Sua fotografia não tenciona atribuir um valor de verdade às imagens. (...) A concepção sonora do filme – seu maior campo de experimentações –, assim como a fotografia, não tem intenção alguma de cumprir o papel de registro da realidade. Há, sim, um trabalho de construção de uma outra realidade, fílmica, uma postura consciente e explícita do diretor diante da recorrente problemática em torno dos limites entre ficção e documentário (PARENTE, 2007).

⁷Criado em 2003 pela Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – conhecido pela abreviação de DOCTV – é um projeto de viabilização de documentários feitos por realizadores independentes e sua exibição em televisões públicas. No segundo ano, *As Vilas Volantes*, de Alexandre Veras, e *Cidadão Jacaré*, de Firmino Holanda, foram os projetos cearenses contemplados.

burlar o desaparecimento da vila, a partir de relatos que reativam as memórias da comunidade e que consolidam laços de pertencimento com a região; no segundo filme, um personagem estrangeiro – Linz – não sabe bem como permanecer em uma cidade que já não existe e acaba se entregando à experiência de desaparecer.

Vilas Volantes empreende diferentes associações das falas dos antigos pescadores ao modo como eles estabelecem relações afetivas com os espaços em que estão inseridos. Os personagens contam histórias em pé, caminhando na areia, na beira do mar, em seus lugares de moradia ou trabalho. Eles narram sobre o deslocamento das dunas, a migração dos moradores, o abandono da região com o tempo, o desmoronamento das casas. Em *Vilas Volantes*, os relatos dos moradores de Tatajuba preservam a memória da vila. A voz, a fala, a narração são estratégias de resistência contra o esquecimento e o desaparecimento da comunidade.

Em uma sequência emblemática de *Vilas Volantes*, dois antigos moradores idosos – Vicente Pedro e Chicó Pedro – caminham juntos por uma duna, cercada de coqueiros, e como guias de suas próprias histórias, vão relembando detalhes da arquitetura das casas onde moravam na juventude e que foram construídas ali e já não existem mais. Pelo caminho, os dois encontram vestígios dos casebres, como pedaços de telhas. Apontam para o vazio, indicando onde ficavam a igreja e as casas dos demais moradores da comunidade. Pelo verbo, eles recordam o passado da vila, seus hábitos e suas práticas.

Em *Linz*, não é possível acionar a voz para fazer ressurgir algo que ficou soterrado. Diante da inevitabilidade de uma paisagem inóspita e opaca, não existe mais a possibilidade de lugares de fala privilegiados que ainda estabeleçam uma representação significativa com o espaço. *Linz* é estrangeiro em Tatajuba; de passagem por aquele lugar, ele é desapossado da memória da vila. Se *Vilas Volantes* é um filme em torno da sobrevivência da fala, *Linz* versa sobre o fracasso da fala. Nada de importante há para ser dito quando a experiência do desaparecimento se impõe: o que resta é o silêncio.

Neste sentido, o fracasso em *Linz* possui uma analogia com o fracasso beckettiano, definido por Leo Bersani e Ulysse Dutoit, em *Arts of Impoverishment*, como “tornar-se tão inexpressivo, tão desprovido de significado, tão possível e, mais radicalmente, cair permanentemente em silêncio” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 11). Assim como nas principais peças de Beckett, há o predomínio de poucos humanos em uma paisagem desolada, em *Linz*, tudo o que podemos ver é a imponência da paisagem e a relação silenciosa do personagem-título com ela.

Ao analisar as principais peças de Samuel Beckett, Bersani e Dutoit cha-



Fig. 9: a “construção da casa” em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 10: a “lembrança da casa” em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

Por não ter vínculos com aquela vila que desapareceu, Linz é um corpo em travessia, um forasteiro. Ele é o motor do acidente, como explica o co-roteirista Manoel Ricardo de Lima ao relacionar o personagem à figura de Lenz, da novela de Büchner, que personifica a relação entre “acaso e desvario, acidente desfigurado, contingência e sintoma, queda e prosaísmo” (LIMA, 2013, p. 4). A noção de acidente tem menos relação com o fato pontual da caminhonete de Linz atolar no caminho e mais com a experiência do personagem ao longo do filme, através do acaso, do imprevisível, do fracasso de sua missão, do desaparecimento – da vila, da fala, do próprio corpo. “O motor central de construção dessa dramaturgia é o acidente. A lógica do acidente é uma lógica do esbarão. Esse momento em que você esbarra com o outro é sempre definidor de bifurcações” (VERAS apud BATISTA, 2013, p. 3).

Linz é um corpo que vaga, que cansa, que some na paisagem. Se as tomadas ou os planos no filme são pouco contaminados pelo acidente – visto que o aspecto formal da imagem se serve de tamanho rigor calculado, inclusive nas movimentações de câmera sempre muito precisas –, o componente acidental encontra-se dentro da cena e no corpo de Linz. Este é menos um personagem que um corpo no espaço, segundo o pesquisador Felipe Ribeiro, que também acompanhou as filmagens do longa:

Não entendo Linz por qualquer motivação interna. Suas operações se dão pela função de entregar móveis, ou por todos os outros acontecimentos - acidentes - que daí se desdobram. Não há margem nele para qualquer construção de caráter (RIBEIRO, 2013, p. 5).

A opacidade dos atributos psicológicos de Linz para enfatizar os movimentos de seu corpo no espaço do filme é análoga à falta de densidade moral ou psicológica dos personagens beckettianos. Em *Esperando Godot*, a dupla Vladimir e Estr-

gon nada mais faz que esperar e seus diálogos são apenas “um repertório de técnicas para sustentar a fala” (BERSANI & DUTOIT, 1993, p. 32), seja pela repetição de palavras, seja por diálogos que não se conectam. Em *Linz*, não há nem mesmo o privilégio da fala como mediador da experiência do personagem com o mundo, mas a movimentação de um corpo. “Conheço Linz pelo que ele faz, por sua circulação e constrição” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Entre o pertencer e o atravessar, Linz entrega-se discretamente aos pequenos acidentes que perfazem seu caminho. Em uma viagem misteriosa à noite, sua caminhonete atola pela segunda vez em uma das curvas e ali se dá o encontro quase improvável com um garoto que serve de guia para Linz chegar à comunidade. A criança segura um sabre de luz, que ilumina os planos desta sequência, dando ao filme uma atmosfera de ficção científica (*Fig. 11*), misturado ao coaxar dos sapos e dos grilos em torno do mangue, além dos ruídos estranhos e antinaturais de apagar e acender o sabre de luz do garoto e a lanterna que Linz carrega.



Fig. 11: A disputa do sabre de luz com a lanterna em Linz. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

A atmosfera sombria da entrada na comunidade se desdobra com o imprevisto da recusa de Dona Marlene em receber a encomenda que Linz trouxe da transportadora. A negação da moradora implica no fracasso da tarefa inicial de Linz, que estaria ali na vila apenas para entregar os móveis e a carta do filho de Dona Marlene, que abandonou a região. Apesar da semelhança na iluminação indireta pelas frestas do telhado, das janelas e das portas, a composição da casa de Dona Marlene em *Linz* enfatiza o espaço vazio (*Fig. 12*), em contraponto ao casebre preenchido de utensílios domésticos de Dona Bill em *Vilas Volantes* (*Fig. 13*).



Fig. 12: a casa de Dona Marlene em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 13: a casa de Dona Bill em *Vilas Volantes*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Após o encontro frustrado com Dona Marlene, Linz perambula pela comunidade, que fora deslocada pelas migrações das dunas e das marés. Ele deixa seu caminhão aos cuidados de um garoto, bebe em um bar e observa moradores jogando sinuca. Na festa do quebra-pote, integra-se à brincadeira de cabra-cega e participa da festividade entre os nativos. Mas também retorna aos momentos de solidão, quando olha para o céu e conta as estrelas, ou passeia entre as árvores e os mangues. “Andar é olhar, se impregnar das fantasmagorias daquele espaço, tomá-lo pela areia que é o grão da história. Existir ali é também uma resistência” (RIBEIRO, 2013, p. 5).

Linz retorna à casa de Dona Marlene para insistir na entrega da carta e dos móveis. Mas ela não assina o documento de recebimento da encomenda. Diante do inevitável fracasso de sua missão, Linz busca novas condições de permanência em Tatajuba. A partir daí, Alexandre Veras explica que a grande questão do filme é lidar com a “experiência de estar diante de um espaço que te afeta, te atrai, mas de certa forma você não cabe. E aí, quando você permanece, como é que você dá conta?” (VERAS apud BATISTA, 2013, p. 3).

Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem não é um filme de decodificação transparente de uma trama, de um enredo. Aquilo que pode ser interpretado como o principal segredo da narrativa do filme não é revelado ao espectador: o motivo pelo qual o filho de Dona Marlene foi embora, que poderia ter sido exposto ou explicitado com a leitura da misteriosa carta. No entanto, a narrativa do filme limita-se apenas a mostrar Linz como testemunha do conteúdo daquela missiva (Fig. 14), que é queimada pelo personagem-título diante do nosso olhar (Fig. 15), em um plano de longa duração que frustra as expectativas de quem vê o filme – espera intensificada sensorialmente na cena pelo ranger constante da janela do quarto, que se move com o vento e faz oscilar também a iluminação, do claro ao escuro.



Fig. 14: a leitura em silêncio da carta. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 15: a carta é queimada. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Desta maneira, o desaparecimento cristaliza-se como o acidente primordial e recorrente do filme: a cidade que é soterrada pelo constante movimento das dunas; o filho que partiu; a carta que se desintegra; Linz que desaparece num mergulho inesperado ao mar. Um enigma também abraça o desfecho do filme (Fig. 16 e 17): com o desaparecimento do personagem-título, a paisagem se sobressai: da areia ao mar, da noite ao dia, das estrelas ao sol – uma referência evidente ao último plano de *Five* (2003), de Abbas Kiarostami (Fig. 18 e 19). O último plano do longa-metragem de Alexandre Veras é a imagem grandiosa do mar.



Fig. 16: a noite...Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 17: ... que se transforma em dia em *Linz*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)



Fig. 18: a noite...
Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 19: ... que se transforma em dia em *Five*. Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme)

Para Manoel Ricardo de Lima, Linz é “um giro alucinado, acidental e fabulador em torno de si mesmo”. O personagem-título se situa em um entre-lugar: “entre o humano, o animal que há/ainda haveria no humano e o espaço que é sempre o deserto [e que pode ser lido/visto como o mundo da vida]” (LIMA, 2013, p. 4). No filme de Veras, Linz foi pensado como um cruzamento entre homem, natureza e deserto.

Pouco antes do final do filme, há uma sequência que explicita a relação simbiótica de Linz com a natureza. Após pedalar com o garoto de bicicleta, ele chega a um casebre, onde homens trabalham e que está cercado por uma mata densa e esverdeada. Linz adentra a floresta (Fig. 20), absorvido pelo som dos animais que ali habitam. Ele caminha, toca as árvores, sobe nos troncos, rasteja entre as folhas, camufla-se pela superfície do espaço (Fig. 21).



Fig. 20: Linz se integra à superfície da floresta.
Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).



Fig. 20: Linz entra na floresta.
Autor: Ivo Lopes Araújo (fotógrafo do filme).

Para Felipe Ribeiro, o corpo de Linz é atravessado pela necessidade de se manter distante do espaço em que está e, ao mesmo tempo, estar presente nele. Para sobreviver, ele procura ser ainda um corpo estranho à natureza, mas também não consegue ter domínio sobre ela. “Entre Linz e a paisagem, não há pois dominação, mas justo a relação de não se deixar dominar. O espaço é tudo o que lhe acontece; Linz é tudo o que lhe acontece. Linz se descola do espaço e fá-lo paisagem” (RIBEI-

RO, 2013, p. 5).

Se o envolvimento do corpo em *Linz...* pressupõe uma experiência de distanciamento e de aproximação com uma paisagem da qual não se tem domínio, ela se traduz como possibilidade de risco. Manter-se à distância é resistir à paisagem; é sobreviver a suas contingências e interferências. Aproximar-se do espaço é agir e experimentar tatilmente suas particularidades; é se impregnar na paisagem, confundir-se com ela. Do andar cambaleante e duvidoso da procura ao passo instintivo e seguro de integração à paisagem, o corpo de *Linz* abarca um paradoxo, pontuado por Felipe Ribeiro:

Diante da magnificência da natureza, é preciso forjar uma proximidade para não ser capturado, uma camuflagem que permita-lhe manter-se sob a condição de estrangeiro. Mas ao mesmo tempo há nessa proximidade forjada uma imersão, e periga o corpo não querer mais ser distante, periga o corpo querer ser menos estranho. É necessário que *Linz* pertença estando fora; que ele paire sobre uma superfície sendo tomado por ela (RIBEIRO, 2013, p. 5).

No intervalo entre a travessia e o pertencimento, os acidentes acontecem e se multiplicam pelo caminho. A experiência do fracasso vinculada ao desaparecimento não significa garantia de morte ou de aniquilamento, em *Linz...* Pode ser apenas um atravessar, um respiro, um fôlego para uma possível volta. Não é a toa que o desfecho do filme é contaminado pelo mistério do desaparecimento do personagem-título em um curioso fora de campo. A paisagem que vemos e experimentamos no último plano do filme sugere uma poética da desapareição do personagem, a partir da constituição de um invisível que resiste de modo ambíguo como rastro no visível.

O longa-metragem de Alexandre Veras não é exatamente um filme sobre o fim, como vaticina Marcelo Ikeda no seu polêmico texto “*Linz*, o Umberto D do novo cinema cearense”, publicado no blog *Casulofilia*⁹⁸. Em vez de uma tomada de consciência de um “destino trágico”, conforme interpreta Ikeda, o filme nos coloca diante de uma incerteza: o desaparecimento é o lugar da dúvida e não da certeza da morte ou do fim.

Mais complexa e interessante que a estabilidade de uma presença – especialmente de um corpo que abriga uma subjetividade autocentrada e consciente de si –, *Linz...* afirma a experiência do desaparecimento como possibilidade de pensar

⁹⁸Publicado originalmente nas redes sociais, logo após a estreia do filme na 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2013, o texto de Marcelo Ikeda faz uma interpretação de *Linz* como “triste e doloroso cântico de adeus” e “canto do cisne da nova cena cearense”, apontando analogias do fim no filme como metáfora da institucionalização do Alumbramento e da extinção do Alpendre. Disponível em < <http://cinecasulofilia.blogspot.com.br/2013/02/linz-o-umberto-d-do-novo-cinema-cearense.htm> >. Acesso em 05/08/2016.

o cinema, distante do contexto contemporâneo marcado pelo elogio do visível, da cultura do excesso, da exposição e da saturação. No lugar da exaltação da presença, um lugar para ausências, silêncios, invisibilidades, travessias.

Referências bibliográficas

ARON, I. “Linz: A trajetória do ser humano”. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 1, n. 2, 1986, p. 45-53.

AUMONT, J. (org.). *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AZEVEDO, F. G. “O espírito dos coletivos”. *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 6.

BATISTA, R. “A potência do acidente”. *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 3.

BERSANI, L.; DUTOIT, U. *Arts of impoverishment*: Beckett, Rothko, Resnais. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

IKEDA, M. “O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção”. In: IKEDA, M.; LIMA, D. (orgs). *Cinema de Garagem 2014*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

_____. “Linz, o Umberto D do novo cinema cearense”. *Cinecasulofilia*, Fortaleza, 2 fev. 2013. Disponível em <<http://cinecasulofilia.blogspot.com.br/2013/02/linz-o-umberto-d-do-novo-cinema-cearense.html>>. Acesso em 26 jul. 2015.

LIMA, M. R. “Dois teatros, um depoimento”. *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 4.

LOPES, D. “Invisibilidade e Desaparecimento”. In: MARGATO, I; GOMES, R. C. (orgs.). *Espécies de Espaço: territorialidades, literatura e mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *No Coração do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

O PASSAGEIRO e o permanente. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 6 ago. 2013, p. 1.

PARENTE, G. “Vilas Volantes :: Alexandre Veras :: 2005”. *Cine Caolho*, Fortaleza, 15 ago. 2007. Disponível em <<http://cine-caolho.blogspot.com.br/2007/08/vilas-volantes-alexandre-veras-2005.html>>. Acesso 26 jul. 2015.

RIBEIRO, F. “O estranho contracolonial”. *Jornal O POVO*, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 3 ago. 2013, p. 5.

VIEIRA, C. “Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual

cearense”. In. IKEDA, M.; LIMA, D. (orgs). *Cinema de garagem*: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

ZUFFEREY, N. “Aspects philosophiques de la disparition”. In. *Intermédialités*, Montréal: Centre de recherche sur l’intermédialité, n. 10, 2007.

Referências audiovisuais

LINZ – Quando Todos os Acidentes Acontecem. Alexandre Veras, Brasil, 2013.

VILAS Volantes. Alexandre Veras, Brasil, 2005.

submetido em: 20 jan. 2016 | aprovado em: 24 jun. 2016.



Figurinos, cores e enquadramentos do filme *O Palhaço*: aspectos plásticos na construção de um universo fechado e nostálgico

Costumes, colors and framing of the film The Clown: plastic aspects in the construction of a closed and nostalgic



Marina Soler Jorge¹

¹Doutora em Sociologia pela USP e Professora Adjunta do Departamento de Historia da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Email: marina.soler@unifesp.br

Resumo: neste artigo, analisaremos alguns aspectos artísticos que compõe a *mise en scène* do filme *O Palhaço*, sobretudo o figurino e o enquadramento dos personagens, de modo a compreender de que modo estes elementos colaboram na composição visual de uma narrativa nostálgica, que tem lugar num tempo histórico impreciso e comprimido pela paisagem montanhosa de Minas Gerais. Tendo em vista a recepção de crítica e público que o filme recebeu, é importante compreendermos a importância dos elementos plásticos na elaboração de uma bem sucedida obra sul-americana que dialoga com o cinema contemporâneo internacional.

Palavras-chave: *O Palhaço*; figurino; enquadramento; direção de arte; cinema sul-americano.

Abstract: in this paper, we will analyze some artistic aspects that compose the *mise en scène* of the film *The Clown*, especially the costumes and the framing of the characters in order to understand how these elements work together in the visual composition of a nostalgic narrative that takes place in a vague historical time and compressed by the mountainous landscape of Minas Gerais. Given the critical and popular reception the film received, it is important to understand the importance of the plastic elements in developing a successful South American work that dialogues with international contemporary cinema.

Key words: *The Clown*; costumes; framing; art direction; south american cinema.

Introdução

Este texto tem como objetivo analisar alguns aspectos que compõem a *mise en scène* do filme *O Palhaço* (2011), de Selton Mello, sobretudo aqueles que se referem à distribuição de personagens no plano, paleta de cores e figurino. *Mise en scène* é um conceito originado da tradição teatral e que se refere ao controle do cineasta sobre os elementos que compõem o quadro, ou seja, a forma através da qual determinado evento será encenado para a câmera. *Mise en scène*, portanto, é um termo amplo, que pode englobar não apenas os elementos filmicos a que nos referimos acima mas também iluminação, cenário e o próprio desempenho dos atores, uma vez que as expressões e os movimentos destes são determinantes para a maneira através da qual se coloca em cena um evento. O termo popularizou-se no cinema sobretudo a partir da revista *Cahiers du Cinéma*, cujos críticos procuravam valorizar aquilo que no filme ultrapassava as questões de narrativa e roteiro. Segundo Bordwell e Thompson,

De todas as técnicas de cinema, a *mise en scène* é aquela com a qual estamos mais familiarizados. Depois de ver um filme, podemos não nos lembrar dos cortes ou dos movimentos da câmera, das fusões ou do som *off*. Mas nos lembramos do figurino em *E o vento levou* (*Gone with the Wind*) e da iluminação fraca e fria da Xanadu de Charles Foster Kane (BORDWELL; THOMPSON 2013, p. 207).

Os autores nos recordam que, ainda que alguns espectadores avaliem a *mise en scène* em termos de realismo, sua função pode estar relacionada a efeitos muito diferentes, que dependam de exageros e estilizações e, portanto, ela deve ser compreendida em relação às demais técnicas cinematográficas utilizadas na obra.

Escolhemos *O Palhaço*, segundo filme dirigido por Selton Mello, para esta análise, pois, em nosso entendimento, esta obra apresenta-se como relevante dentro do cenário do cinema brasileiro contemporâneo. Em primeiro lugar, trata-se de um filme que foi bem recebido tanto pelo público quanto pela crítica, que destacou seu aspecto comvente e sua capacidade de comunicação sem o apelo a fórmulas mais padronizadas. Conseqüentemente, o filme se encaixa nos dois critérios definidos como sociologicamente relevantes por Pierre Sorlin, que em seu livro *Sociologie du Cinéma* considera que devemos priorizar filmes com repercussão de crítica ou de público (1997). A questão dos critérios tem importância pois, a nosso ver, filmes que chamam a atenção do público devem ser estudados por nos mostrarem as características que fazem uma obra ser comunicativa, enquanto filmes que chamam

a atenção uma espécie de universo comovente, delicado, particular e nostálgico. Nesse sentido, é notável a diferença entre o *O Palhaço* e *Feliz Natal* (2008), primeiro filme dirigido por Selton Mello, que nos apresenta uma mise en scène sufocante, enquadrada por uma câmera nervosa que tem pouco carinho pelos personagens e que, ao invés de construir um espaço controlado, fictício, bonito, fechado e nostálgico, procura dialogar com o universo degradado do real.

Em relação ao primeiro aspecto mencionado, ou seja, a recepção do filme, vale a pena mencionar algumas linhas escritas sobre a obra em veículos de grande circulação. Luiz Zanin Oricchio, no jornal *O Estado de São Paulo* de 11 de julho de 2011, em cobertura para o Festival de Paulínia daquele ano, elogia o filme por seu humor “simples e delicado”, pela “imersão inspirada na cultura popular” e pelas atuações de Paulo José, Moacir Franco, Jorge Loredó e do próprio Selton Mello: “mergulhado no mundo sempre um pouco onírico do circo, *O Palhaço* passa muita verdade por intermédio de seus personagens” (2011, p.D7).

No mesmo jornal, em 25 de dezembro de 2011, após o lançamento do filme nos cinemas e de sua boa recepção junto ao público, Luiz Carlos Merten, considera que o sucesso de bilheteria do filme (havia alcançado 1,4 milhão de espectadores até aquele momento) demonstrava a existência de uma “terceira via” para o cinema brasileiro, uma alternativa entre o filme radical de autor, que ignora o público, e o blockbuster descerebrado, que trata o espectador como idiota. “A terceira via mostrou-se viável quando *O Palhaço*, segundo longa de Selton Mello como diretor, ultrapassou a barreira do milhar de espectadores (2011, p. 64)”. Merten, em breve balanço dos grandes momentos do cinema mundial de 2011, incluiu aquela sequência, de *O Palhaço*, na qual o personagem de Paulo José, enganado duplamente pela jovem amante, pede que esta vá embora.

O jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma entrevista com Selton Mello no qual este explica suas motivações para, de ator talentoso reconhecido, passar ao outro lado da câmera. Também nessa entrevista, no mesmo sentido do que foi relatado acima, o cineasta menciona *O Palhaço* como uma interessante possibilidade para o cinema brasileiro ao unir comunicação com o público a um estilo autoral.

Em relação ao segundo aspecto mencionado, ou seja, a *mise en scène* de *O Palhaço*, trataremos a seguir de alguns aspectos que consideramos relevantes.

Os figurinos

A figurinista de *O Palhaço*, Kika Lopes, é uma profissional com experiência no cinema e cujos trabalhos incluem *Budapeste* (2009), de Walter Carvalho, *A festa da menina morta* (2008), de Matheus Nachtergale e Zuzu Angel (2006), de Sergio Rezende, filme no qual o guarda-roupa tinha um papel fundamental, não apenas pelo fato da personagem-título ser estilista mas porque se tratava de recriar época. *Budapeste* em um guarda-roupa discreto e que podemos considerar realista, e que não precisava chamar a atenção sobre si mesmo, mas apenas vestir homens e mulheres comuns da classe média alta. *A festa da menina morta*, também na vertente do figurino que procurar criar verossimilhança, da credibilidade às classes populares e aos rincões afastados dos centros urbanos através de um repertório de roupas puídas, chinelos de dedo, sandálias de feira, regatas velhas e vestidos simples de donas de casas. Já *O Palhaço* apresenta um guarda-roupa curioso, exuberante, que afasta-se da linha da verossimilhança, e que parece ter uma função emocional e estética acima de tudo.

É preciso considerar que se trata de um filme que também abordará classes populares, bem como artistas das classes populares. O circo Esperança desbrava cidades do interior de Minas Gerais, como Passos e Lavras do Sul e, mesmo que estas não tivessem sido mencionadas, o espectador familiarizado com o relevo desse estado reconheceria o belo cenário. O circo atrai pessoas simples, bem como é composto por pessoas simples, que fazem um espetáculo tradicional e com poucos recursos. Não há no globo da morte, animais ou equilibristas. A penúria é constante: falta dinheiro para comprar um sutiã novo para Dona Zaira, para pintar o cabelo do casal que quer se passar por russo e, sobretudo, para comprar um ventilador para Benjamin, o personagem de Selton Mello.

No entanto, os figurinos são luxuriosos. Há abundância de panos, cores, texturas e padrões. Nada falta à fantasia do palhaço Pangaré: ele usa belos pares de sapato de palhaço, divertidas meias listradas, camisa também listrada e terno vermelho xadrez decorado com estampas diversas. O cuidado com a feitura da roupa é notório: os bolsos do casaco de bolinha preta combinam com apliques que se encontram nas costas. Dona Zaira acompanha Benjamin na exuberância. Ela tem um incrível vestido vermelho produzido com dezenas de metros de pano para conferir aos quatro barrados um franzido muito volumoso. O último barrado é branco de bolinhas, e nas costas ela tem apliques do tecido de bolinhas no centro de cada barrado. O vestido é enfeitado com enormes pompons amarelos, e cada um dos



três barrados, mais o decote e abainha da também volumosa manga gigot, são todos guarnecidos com três camadas de grossas fitas gregas. Sobretudo, o vestido de Dona Zaira combina com o terno de Benjamin, de forma a criar planos com uma paleta quente e harmônica.



Figura 1: os figurinos de Dona Zaira e Benjamin compõe uma paleta quente e delicada.



Figura 2: Os palhaços se apresentam como belas fantasias de material e corte elaborado.

Outros personagens apresentam roupas com a mesma qualidade de fartura: a dupla de músicos composta pelos irmãos Lorota ostenta belos trajes tradicionais de banda decorados com franjas no ombro e laços de fita no peito. Lola, trajada em um estilo cigano-chic dentro e fora do picadeiro, se apresenta de top ricamente bordado e veste, informalmente, blusinhas de lurex e saias produzidas a partir de finas fazendas esvoaçantes.



Figura 3: Os músicos do circo e seus trajes tradicionais de banda.



De cima para baixo, Figuras 4, 5 e 6:
Lola em visual cigano-chic: franjas douradas, lurex e combinação ousada de estampas

Pode-se conjecturar que este seria o figurino dos sonhos de qualquer circo simples e popular, que na “vida real” precisa trabalhar com muito menos variedade, qualidade e quantidade de fazendas. Parte do figurino dos personagens que não são artistas, no entanto, ou dos artistas quando não estão a trabalho, mantêm certa exuberância ou são portadores de um aspecto divertido e excessivo. O terno improvável dos irmãos Lorota, com listras e golas que remetem aos anos 70 mas o ultrapassam no exagero, é um exemplo desse uso brincalhão do guarda-roupa. Logo no início de filme, vemos uma bela bóia-fria que se encanta com a passagem do circo, e que será, ao final do filme, par romântico de Benjamin. Em um estilo *Farm*, ela ostenta um gracioso vestido florido, com blusa também florida embaixo, tudo em delicados tons rosa e bege que compõe com o cenário uma paleta campestre e romântica.



Figura 7: Os ternos dos irmãos Lorota que remetem aos anos 70



Figura 8: A bóia-fria vestida de modo delicado e romântico

É importante também mencionar a colaboração do figurino na composição de um dos aspectos mais marcantes do estilo do filme, ou seja, a frontalidade dos enquadramentos. Trataremos especificamente disto mais a frente, mas por ora mencionaremos a integração que há entre a *mise em scene* frontalizada que é utilizada de modo muito recorrente e o guarda-roupa, que participa do plano conferindo cor, textura e graciosidade aos planos. Este enquadramento tipo palco coloca os personagens dispostos como se estivessem sendo apresentados ao espectador, dando a eles um aspecto de vulnerabilidade em face do nosso olhar que os examina. O fato de estarem vestidos de maneira exuberante ou curiosa aumenta nosso interesse pelos personagens que se exibem diante de nós. O estilo funciona, sobretudo, pelo uso de uma paleta de cores harmônica e delicada e ao mesmo tempo calorosa (pelo uso do vermelho e de tons terrosos em muitos planos), que evita a ridicularização destes personagens tão caricatos e nos torna sensíveis às suas excentricidades.



Figura 9: todos os personagens do circo enquadrados frontalmente



Figura 10: a delicadeza da paleta de cores evita a ridicularização dos personagens caricatos.

O figurino de *O Palhaço* é uma fonte de deleite para os olhos do espectador e elemento fundamental na composição dos planos. É preciso frisar que ele não desempenha uma função realista, mas colabora para o aspecto onírico e nostálgico do filme de modo a ajudar a criar a sensação de um universo particular, fantasioso, fechado em si mesmo, isolado do mundo externo e não contaminado pela penúria da qual, paradoxalmente, os personagens se queixam. Também é preciso dizer que não se trata de um figurino histórico, pois não há a preocupação de reproduzir uma época. Sabemos por alguns indícios, entre os quais o documento de Registro Geral (RG) que Benjamin providencia e pelas cédulas de cruzeiro que Lola afana, que se trata de um passado recente. A nota de dez cruzeiros que vemos na saia da personagem, estampada com um dos profetas de Aleijadinho, circulou entre a segunda metade dos anos 70 e meados dos anos 80, quando a inflação obrigou o governo a criar cédulas de maior valor. No entanto, não vemos menções a eventos políticos, econômicos ou sociais, nem imagens de jornais impressos ou de programas de televisão da época, de modo que resta a sensação de que o período histórico não tem aqui relevância. Em realidade, o guarda-roupa dos personagens, por seu aspecto vistoso, é elemento fundamental para transmitir o sentimento de que a narrativa apresentada se encontra fora da história, em um tempo indeterminado, desenrolando-se em um passado irreal e acolhedor.

No livro *Screening the past: memory and nostalgia in cinema*, Pam Cook analisa, a partir do exemplo dos filmes *Fa yeung nin wa* (*Amor à flor da pele*, 2000) de Kar Wai Wong, e *Far from heaven* (*Longe do paraíso*, 2002), de Todd Haynes, a importância do figurino para a criação de sentimentos nostálgicos no cinema. Para a autora, os filmes nostálgicos, ao contrário de filmes históricos, não tem a intenção de nos ensinar sobre o passado, “impondo ordem narrativa caótica” (2005, p. 2), mas sim discorrer sobre a relação entre o presente e o passado. Nesses filmes, lamenta-se

uma suposta dimensão ética perdida, e assume-se que a disciplina histórica, com sua autoridade científica, não é suficiente para produzir uma imagem adequada do passado. Segundo a autora, ambos os filmes citados utilizam o figurino para iluminar questões relacionadas à memória, identidade e autenticidade, explorando ao máximo o desenho romântico, delicado e exuberante das roupas dos personagens femininos para questionar as fraturas entre o presente e o passado (205, p. 4). Os críticos dos filmes nostálgicos, ainda de acordo com Pam Cook, condenam-os por “des-historizar o passado, criando uma zona intemporal fora de qualquer mudança social ou análise histórica” (2005, p. 14).

É possível estender essas considerações a O Palhaço na medida em que seu figurino, também delicado, exuberante e romântico, remete a um passado ético, mágico, afetuoso, eivado de um terno e inocente humor. No entanto, esse passado não está bem determinado no tempo: o guarda-roupa, como dissemos, ultrapassa a preocupação histórica, apenas remetendo-sesuperficialmente a uma época para depois ornamentá-la de texturas, brilhos, harmonias de cores e panos da melhor qualidade. Desta forma, é como se o tempo do filme permanecesse em suspenso, referindo-se a um passado inexistente, ainda que mais gracioso. As roupas, por não pertencerem a lugar algum do mundo real, nem do presente nem do passado, revelam a fissura intransponível entre ambos, bem como a tendência de nossa memória em perscrutar o passado com um viés nostálgico.

No entanto, outra leitura do guarda-roupa “popular” e exuberante de O Palhaço, complementar a esta, pode ser realista, inserindo o filme na cultura imagética da televisão brasileira, sobretudo aquela sedimentada pela Rede Globo nas últimas décadas. Com efeito, para fins deste artigo, podemos observar duas tendências que atuam em conjunto nas novelas globais: em primeiro lugar o desenvolvimento de conteúdos “realistas”, que colocam, no centro da narrativa, núcleos radicados em favelas, periferias, bairros populares, ou famílias em ascensão social; em segundo lugar, o vestuário favela-chic desses personagens, cujas roupas são inspiradas naquelas das classes populares – shortinhos, brilhos, regatas, estampas – mas que ganham um *look streetwear* sofisticado e que influenciará a moda das ruas do Brasil. O belo crochê que Guilhermina usa, por exemplo, referencia o saber manual, as roupas produzidas pelas avós de antigamente, e conjuga a simplicidade da malha produzida artesanalmente com a sofisticação do trabalho minuciosamente planejado e executado. Trata-se de um tipo de peça perdido no tempo e só acessível, hoje, a mulheres que podem pagar o elevado preço de uma peça artesanal única em meio a um oceano de roupas industrializadas.



Figura 11: Guilhermina usa um sofisticado crochê que remete à qualidade e exclusividade do trabalho artesanal

Em pesquisas sobre o figurino da telenovela, autores destacam mudanças que ocorreram sobretudo a partir dos anos 70, com a entrada de novos profissionais na televisão, e que apontam para a modernização do gênero em direção a um maior realismo. Fernanda Junqueira Rodrigues, em sua dissertação de mestrado sobre figurino, entrevistou profissionais envolvidos na produção telenovelas e concluiu:

"Novela-crônica do cotidiano", "cotidianização das narrativas"; "mexer no visual das novelas e tirá-las do estúdio para a rua, onde o espectador se reconhece"; "ler com olho na tua casa", enfim, todas as frases remetem a aproximação das narrativas ao cotidiano, a cenários urbanos e modernos, e é a introdução de um figurino de moda que servirá como principal mediação da ideia de modernidade (RODRIGUES 2009, p. 68).

O figurino cênico, mais exagerado e/ou tipificado, cumpria até os anos 70, segundo Rodrigues, uma "retórica do excesso". Típico deste era, por exemplo, o robe com boá, que conferia um glamour hollywoodiano às atrizes. O figurino de moda, por outro lado, que o substituiu quase completamente, confere verossimilhança aos personagens, como se eles estivessem vindo diretamente das ruas para dentro das casas dos espectadores.

No entanto, o que se observa, sobretudo na última década, é um extrapolar da moda das ruas, de maneira que as roupas vestidas pelos personagens de novela,

sobretudo da Rede Globo, estão sempre à frente em ousadia, sofisticação, confecção e qualidade, em relação ao que vemos e usamos em nosso cotidiano. Como realismo e verosimilhança são questões de convenção, tornou-se convencional que o guarda-roupa de telenovela seja *cool*, não importa a classe social que o veste. No dia a dia, dificilmente saímos de casa vestidas com tal planejamento. Esse estilo controlado e exuberante de vestir os personagens não funciona sozinho, mas depende de outros elementos da *mise en scene* e da direção de arte, que juntos conferirão aos planos as cores, a iluminação e a textura exata que se deseja. No segmento a seguir, veremos como certas opções de enquadramento e de disposição dos personagens colaboram, em O Palhaço, para criar um universo controlado, romântico e extraordinário, sensações essas que o figurino do filme também colabora, como acabamos de ver, para construir.

A frontalidade dos personagens no quadro

Dispôr os personagens frontalmente, como se estivessem sendo expostos ao público, não é incomum em um tipo de cinema contemporâneo que procura emocionar, sensibilizar e divertir a partir de figuras curiosas, exóticas e simpáticas. Em O Palhaço essa estratégia é utilizada em profusão. Quando agrupados lateralmente em um único plano, os personagens parecem dispostos para averiguação do espectador, que ocupa um lugar privilegiado na exploração de suas particularidades. Quando apresentado sozinho, o personagem de Selton Mello nos parece frágil e melancólico, isolado em relação à humanidade e alienado de seus semelhantes. Em ambos os casos, a assimetria de poder criada pelo enquadramento, que constrói uma cena na qual somos nós, espectadores, que olhamos, e eles, personagens, que são objetos privilegiados de nosso olhar, suscita uma empatia no público, que se comove com a fragilidade dos personagens.



Figuras 12 e 13: Os personagens dispostos frontalmente, para "averiguação" do espectador, parecem exóticos e frágeis. Figuras 14 e 15: Benjamin, sozinho e frontalizado, remete à melancolia e isolamento.

Noel Burch, em *Práxis do cinema*, nos chama a atenção para a importância dos espaços fora de campo na imagem em movimento. Segundo o autor, são seis os segmentos de espaço que projetam-se imaginariamente para fora da tela:

(...) os limites imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro pelos quatro cantos da tela (...). O quinto segmento não pode ser definido com a mesma (falsa) precisão geométrica e, no entanto, ninguém contestará a existência de um espaço-fora-da-tela, "atrás da câmera", diferente dos segmentos de espaço em volta da tela, mesmo que as personagens tenham acesso a ele passando geralmente à esquerda ou direita da câmera (...). Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento do cenário) (BURCH, 1992, p. 37-38).

Quando o cineasta opta por expor seus personagens frontalmente à câmera, aciona-se imediatamente o espaço atrás do dispositivo, que sugere, implicitamente, a existência da platéia, ou do público de cinema. Como nos recorda Noel Burch, situação diferente ocorre quando o ator olha diretamente para a lente, ocasião na qual ele não aciona o espaço fora da tela, mas o espectador. Isso é comum em filmes publicitários, nos quais os atores encenam um diálogo com o espectador na expectativa de convencê-lo a comprar determinado produto. Em *O Palhaço*, os personagens não se dirigem ao espectador, não encenam diálogo algum. Eles

desconhecem nossa existência, ao contrário do que ocorre no filme publicitário. No entanto, não se pode ignorar que o enquadramento frontalizante, ao colocar os personagens em exposição, aciona um espaço que não é ocupado apenas por aquele que os vê intra-diegeticamente, ou seja, por aquele que, dentro da narrativa, é sujeito do olhar sobre os personagens. Esse enquadramento, ao criar um objeto de olhar, nos identifica com o sujeito do olhar, ainda que, diegeticamente, o lugar desse sujeito seja ocupado, em alguns casos (em outros não), por um personagem. Christian Metz, ao analisar o espaço fora de campo acionado pelo olhar de um personagem, procura esclarecer esse mecanismo:

(...) antes de ir manifestar-se sobre toda a superfície do écran em linhas diversas e secantes (...), o olhar do espectador (...) tem de "passar" primeiro - tal como se diz de um itinerário ou de um estreito - pelo olhar da personagem fora de campo, personagem que é também espectador e, por consequência, primeiro delegado do verdadeiro espectador, mas que não se confunde com ele visto que é interior, senão ao campo pelo menos à ficção. Esta personagem, invisível e que se considera que está a ver (tal como o espectador), vai ser apanhada obliquamente pelo olhar do espectador e desempenhará o papel de intermediário forçado (Metz, 1980, p. 66).

Trata-se, como dissemos, de uma questão de assimetria, a partir da qual passamos a ocupar o espaço fora de campo atrás da câmara por meio da delegação do personagem que observa, e gozamos da situação privilegiada de desfrutarmos da visão comovente dessas figuras curiosas do circo. No entanto, quando mencionamos a questão da assimetria da relação, não pretendemos entrar na discussão psicanalítica, feminista ou marxista a respeito do voyeurismo do espectador, da objetificação da mulher para o gozo do sujeito (masculino) do olhar ou do cinema como perpetuador do ponto de vista renascentista para fins agora da criação de uma imagem de mundo sem contradições. Em *O Palhaço*, a assimetria criada pelo enquadramento frontalizado, a nosso ver, está relacionado, antes de tudo, e de maneira a colaborar com o clima geral do filme, a um registro de fragilidade e da nostalgia. Colocados à disposição de nosso olhar, e também do personagem que os observa, aquilo que nos comove neste personagens é o próprio encanto da imagem cinematográfica, a "alma do cinema" para usarmos expressão de Edgar Morin (1970).

No cinema mundial contemporâneo, um dos cineastas que tem mais se desbocado por seu estilo, e que abusa do enquadramento frontalizante, combinado a uma graciosa paleta de cores e à câmara que move-se lateralmente, é o texano Wes Anderson. Dentre estes elementos, Selton Mello apenas não utiliza o movimento

lateral de câmera, ou não o utiliza quase exclusivamente, como faz Anderson em alguns de seus filmes mais recentes. O cineasta estadunidense também preocupa-se com o guarda-roupa de seus personagens, e o que escrevemos sobre O Palhaço vale para seus filmes: o universo de Anderson, fechado e preso em um tempo e espaço fictícios e nostálgicos, vale-se de roupas fora da moda, que referenciam épocas históricas mas que não as reproduzem, sugerindo um passado que existe sobretudo em nossas fantasias.

Ilaria Feole, no livro *Wes Anderson: Genitori, figli e altri animali* (2014, edição kindle), descreve com precisão as características principais do estilo deste cineasta: a importância dos objetos e de sua apresentação e curadoria; o "cuidado maníaco e planejado dos detalhes, da minúcia, do inventário, da disposição dos objetos"; o rígido controle do enquadramento; o gosto pela simetria; a preferência por temas privados, que dizem respeito mais aos seus personagens do que à ideologia estadunidense; a coerência estilística em toda a filmografia e em cada filme, o que colabora para criar no espectador a sensação de um universo familiar e fechado em relação ao mundo externo. Ainda segundo a autora italiana, "Anderson não tem a intenção de romper as convenções do cinema com uma linguagem de ruptura. Do cinema moderno restam os vestígios, a voz clara e forte do autor e a atenção focalizada no dispositivo; não a intenção revolucionária, mas os resíduos do estilo" (2014, edição kindle).

Selton Mello, como Anderson, combina a frontalidade no enquadramento com uma paleta de cores suaves, por vezes com predominância do azul-acinzentado e em outras utilizando-se de vermelhos, amarelos e cores terrosas. A disposição dos personagens combinada à paleta harmoniosa cria, como em Anderson, um rígido controle do enquadramento, que prende o espectador na fantasia pessoal do cineasta, cuja maior expressão será dada pelo estilo.

Ao nível do enredo, a disposição frontalizada dos personagens dá ênfase à imobilidade do palhaço Benjamin, que está comprometido com uma série de responsabilidades para com o circo que não se sente mais apto a cumprir. Nessa situação, pequenas tarefas adquirem um peso enorme, desproporcional, que colaboram para destruir o ânimo do palhaço: ele precisa arrumar um sutiã novo para Dona Zaira, guardar dinheiro para comprar um ventilador, estar atento ao nome das autoridades locais para o espetáculo e providenciar o alvará para o circo e um RG para si mesmo. Deprimido, o palhaço falha em algumas de suas atribuições, como

Referências bibliográficas

- BORDWELL, D; Thompson, K. A arte do cinema: uma introdução. Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP : Editora da USP, 2013.
- BURCH, N. Práxis do cinema, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COOK, P. Screening the past: memory and nostalgia in cinema. London; New York: Routledge, 2005.
- FEOLE, I. Wes Anderson: Genitori, figli e altri animali, Milano: Bietti, 2014. (edição kindle).
- MERTEN, L. C. "3ª via". O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 25 dez. 2011, p. 64.
- METZ, C. A significação no cinema, São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORIN, E. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Editora Moraes, 1970.
- ORICCHIO, L. Z. "A emoção do circo". O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 11 jul. 2011, p. 7.
- RODRIGUES, F. J. Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- SORLIN, P. Sociologie du cinema: ouverture pour l'histoire de demain. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

Referências filmográficas

- A FESTA da menina morta. Matheus Nachtergaele, Brasil, 2008.
- BUDAPESTE. Walter Carvalho, Brasil, 2009.
- FA yeung nin wa (Amor à flor da pele). Kar Wai Wong, Hong Kong/China, 2000.
- FAR from heaven (Longe do paraíso). Todd Haynes, EUA, 2002.
- FELIZ Natal. Selton Mello, Brasil, 2008.
- MOONRISE Kingdom. Wes Anderson, EUA, 2012.
- O PALHAÇO. Selton Mello, Brasil, 2011.
- THE GRAND Budapest Hotel (O Grande Hotel Budapest). Wes Anderson, EUA/ Alemanha/Reino Unido, 2014.
- ZUZU Angel. Sérgio Rezende, Brasil, 2006.

submetido em: 07 set. 2015 / aprovado em: 11 out. 2015.



Rock, apatia e violência
Rock, apathy and violence

Maria Alzuguir Gutierrez¹

¹Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. E-mail: mariaalzuguir@gmail.com

Resumo: neste artigo serão analisados os filmes *Rodrigo D. No futuro* e *¿Cómo ves?*, que abordam um assunto recorrente no cinema da América Latina: a juventude marginalizada. Nas décadas de 1980 e 1990, com o avanço do neoliberalismo e a crise dos projetos de esquerda, a representação do tema ganhou novos contornos. A crítica apontou, nestes filmes, um afastamento em relação ao cinema moderno. Em nossa análise, estabeleceremos um diálogo com tal crítica na reflexão sobre estas obras, que tomam a música como elo de ligação com o público jovem e procuram se aproximar da vida interior de suas personagens através do recurso à “subjativa indireta livre” (PASOLINI, 2006).

Palavras-chave: *Rodrigo D*; *¿Cómo ves?*; juventude marginalizada; subjativa indireta livre.

Abstract: *Rodrigo D. No futuro* and *¿Cómo ves?* will be analyzed in this paper. These films address a recurring theme in the cinema of Latin America: the marginalized youth. In the 1980s and the 1990s, with the advance of neoliberalism and the crisis of left-wing projects, the subject gained new forms of representation. Critics pointed out that these films seem to be situated far from the modern cinema aesthetics. In our analysis, we will establish a dialogue with such critics. These works take music as a link with the young audience and try to approach the inner life of its characters through the use of the “free indirect subjective” (PASOLINI, 2006).

Key words: *Rodrigo D*; *¿Cómo ves?*; marginalized youth; free indirect subjective

Rodrigo D e ¿Cómo ves?

Tema recorrente no cinema da América Latina, a infância e a juventude marginalizadas voltam às telas uma e outra vez, desde *Los olvidados* (1950, Luis Buñuel), passando por *Rio, 40 graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) e *Crónica de un niño solo* (1965, Leonardo Favio), chegando a sucessos comerciais como *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lund). Entre os anos 1980 e 1990, com o avanço do neoliberalismo e a crise dos projetos de esquerda, a representação do tema ganhou novos contornos em vários países da América Latina. Este trabalho propõe uma análise dos filmes *Rodrigo D. No futuro* (1990, Victor Gaviria) e *¿Cómo ves?* (1985, Paul Leduc)². Os questionamentos lançados a estas obras dizem respeito a como aí se representa a juventude: retratam-na de maneira “realista”, ou experimental? Com esperança de redenção, ou sem saída? Os dois filmes procuram mostrar sua cultura? Trata-se de um retorno à denúncia, uma superação dela, ou de ambas as coisas? Trata-se de cineastas que estão uma vez mais “*agarrando pueblo*”³? Ou de artistas que, impossibilitados de elidir um dos temas mais candentes de nossa realidade, procuram novas formas de abordá-lo? De que maneira estes filmes se relacionam entre si e com a tradição do cinema moderno?

Rodrigo D acompanha os últimos dias da vida do protagonista, um jovem habitante da periferia de Medellín. Em seu bairro, há um grupo de rapazes que vive do roubo de veículos, jovens estes cuja expectativa de vida é morrer cedo. Em um assalto, um deles, chamado Ramón, acaba por atirar em um policial. Em fuga, ele não obtém a solidariedade do grupo. Pelo contrário, o bando o rechaça por haver atraído a perseguição da polícia, e por isto termina por matá-lo. Com este grupo, Rodrigo mantém relações distantes. Ele vive à deriva, muito calado, insone. Sua irmã comenta que está estranho desde que a mãe morreu; Rodrigo faz desenhos, vive procurando uma chance de tocar bateria, ou um toca-fitas em que possa ouvir rock pauleira, a violência e as mortes estão à espreita, à sua volta, mas nada disto explica seu suicídio. O ator que o interpretou conjectura sobre o suicídio do personagem, e pensa que o motivo talvez não seja a morte da mãe, nem a falta de uma bateria para tocar, mas

²Obviamente o assunto não é exclusividade nossa: recordem-se os belos *Les quatre cents coups* (Os incompreendidos, 1959, Truffaut) e *Sciucià* (Vítimas da tormenta, 1946, De Sica). Aqui, por sua ressonância na realidade, o tema frutificou. Dos anos 1980 e 1990, poderíamos mencionar como exemplo, fora os já citados, Gregorio (1984) e Juliana (1988), ambos do Grupo Chaski, além de *Pixote, a lei do mais fraco* (1981, Hector Babenco) e *Como nascem os anjos* (1996, Murilo Salles).

³Refiro-me ao filme *Agarrando pueblo* (1977, Carlos Mayolo e Luis Ospina), que abordou com ironia a busca dos cineastas pela representação do povo, tratando tal tendência como exploração oportunista da miséria alheia. Sobre este filme, ver o artigo de Viviana Echávez Molina.

sim a dificuldade de fazer música, o fato de sentir-se desprezado pelos outros, não dormir e não poder aguentar uma vida de 24 horas desperto.

Rodrigo D surge de uma crônica com que Victor Gaviria se deparou no jornal, quando, após a realização de alguns curtas em super-8, procurava um tema para desenvolver um longa-metragem. O roteiro era mais centrado na figura de Rodrigo e contava com *voz over* para dar vazão ao seu pensamento. Durante o processo de produção, em que se realizou, ao longo de meses, pesquisa entre os jovens da periferia de Medellín, surgiram as outras personagens e desapareceu a *voz over*. No lugar dela, ficaram as letras de rock.

¿*Cómo ves?* descreve a vida de jovens da periferia do Distrito Federal mexicano, através de sequências que representam temas como o trabalho, a diversão, a moradia, e principalmente um dia-a-dia de violência em que esta vai penetrando todos os aspectos da vida, desde as relações amorosas e familiares até os bailes punks que, envolvendo dança e pancadaria, constituem sua expressão mais cabal. Dentre estes jovens, há um que acompanhamos mais amiúde, cujas memórias e devaneios nos são mostrados em algumas sequências. Para realizar ¿*Cómo ves?*, Paul Leduc partiu de um convite do CREA, um organismo estatal de atenção à juventude, e de ensaios de diversos intelectuais mexicanos⁴. A instituição cortou parte da verba do orçamento, e o roteiro não foi rodado até o fim, resultando o filme mais curto do que o previsto. Ele foi exibido em circuito alternativo, tendo sido bem recebido pelo público, que fazia fila para ver o registro de suas bandas favoritas.

Nos dois filmes, renovam-se os laços entre a ficção e o documentário, relação que tanto já havia fertilizado nosso cinema. A respeito de ¿*Cómo ves?*, os críticos ressaltaram o caráter quase documental da obra⁵. Mas como isto é possível, em se tratando de um filme de tão elaborada *mise en cadre*? A obra segue a linha de outras anteriores e posteriores de Leduc, tais como *Frida, naturaleza viva* (1983), *Barroco* (1989) e *Latino bar* (1991). Trata-se da mesma quase ausência de diálogos, que dá lugar a uma densa elaboração sonora, que acompanha uma imagem sumamente trabalhada, tanto em termos de cenografia como de movimentação de câmera.

Já em *Rodrigo D*, estamos diante de uma estética de um realismo cru. De acordo com Jorge Ruffinelli, Gaviria descobriu, entre os jovens marginalizados da periferia de Medellín, a existência de uma cultura própria, com seus códigos, sua

⁴Nos letreiros do filme se especificam apenas os autores de tais ensaios, não seus títulos. Os nomes elencados são aqueles de: José Agustín, Manuel Altamira, Arlés, Margarita Mendoza, Luis Arturo Ramos, José Revueltas, Antonio Saborit e Pascual Salanueva.

⁵Refiro-me às críticas reproduzidas no site de Paul Leduc <http://pauleduc.net/>, acesso 20/10/2015, em que se disponibilizam alguns de seus filmes e informações a respeito de sua obra.

práxis, um horizonte de expectativas e uma estética musical. É através da assimilação de tal estética que o filme adere ao universo destes jovens, buscando uma ponte para comunicar-se com eles. Em *Rodrigo D* o rock pauleira é incorporado como música extra-diegética, marcando caminhadas e gestos do protagonista, quase como se, nestes momentos, pela banda sonora, o filme assumisse uma perspectiva subjetiva indireta livre.

Isto porque, durante as caminhadas de Rodrigo pelas ribanceiras da periferia de Medellín, ouvimos rock como a compartilhar o que passa na sua cabeça. Em uma cena memorável, num dos poucos momentos em que Rodrigo estabelece, por conta própria, um diálogo com alguém, ele pergunta a um velho cego que, no ônibus, canta uma canção em inglês, o que significam os versos de uma música de que ele gosta: *“this is your house/welcome to hell, my friend”*. Noutro momento, ouvimos, como música extra-diegética ou escuta subjetiva do personagem, rocks que dizem: *“como me calmo yo/todo rechazo/ya no consigo satisfacción/ni con las drogas”*; ou ainda: *“dinero/angustias/dinero/problemas/sistema”*. Por fim, no momento em que Rodrigo olha pela janela do arranha-céu, ouvimos *“matate mi amigo”*, confirmando, de certa maneira, que estas músicas são expressão de sua interioridade.

¿Cómo ves?, baseado em textos de sociologia - diferente de *Rodrigo D*, cuja criação se baseou no convívio direto com os atores sociais -, tem ainda algo de tese: vê-se que há cenas que estão ali para revelar a gratuidade da violência; ou o esdrúxulo colonialismo cultural, já assimilado à paisagem (crianças faveladas fantasiadas de heróis de desenhos animados, camisetas com a bandeira dos Estados Unidos num dos times do futebol de várzea); cenas que mostram como a violência vai invadindo todas as esferas da vida, e como se dirige a alvos errados. Em ¿Cómo ves? é também através da cultura do rock que o filme estabelece uma comunicação com os jovens. Neste caso, o rock está presente em cena, em várias apresentações de bandas conhecidas no México à época. Uma das músicas cantadas nos vários shows musicais que se exibem no filme diz assim: *“renuncio/ya no quiero trabajar/mi esposa me ha dejado/ya no tengo necesidad/que tan feo será el trabajo/que hasta pagan por hacerlo/prefiero no comer/la vivir en este infierno”*.

Os dois filmes testemunham portanto a emergência desta nova cultura, rock, punk, uma contracultura niilista que, se tem algo de importada, se adequa perfeitamente à realidade de uma juventude sem perspectiva. O rock pode ser visto como um sinal da colonização cultural estadunidense que observamos em outros elementos de ¿Cómo ves?, e também na proliferação de músicas cujas letras não se entendem em *Rodrigo D*, mas, nos dois filmes, revela-se como uma expressão au-

têmica da cultura e da revolta da juventude. De acordo com Jorge Jiménez (1997), estas manifestações da contracultura, embora abandonem os projetos emancipadores modernos, apresentam uma espécie de anarquismo desafiante, representando resistência e confronto ao *status quo*. Elas realizam uma apropriação simbólica da violência que grassa no meio social, preservando desta forma um claro valor de oposição⁶.

O cinema moderno - afastamento ou continuidade?

O debate sobre filmes como estes acaba muitas vezes passando por uma comparação com obras do cinema moderno da América Latina. Já em si uma noção “escorregadia”⁷, na América Latina, então, o termo cinema moderno implica ainda outros problemas, pois muitos estudiosos – radicados dentro e fora da América Latina – tendem a confundir todo o nosso cinema moderno com o chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*; que é como muitos denominam certa combinação de experimentação formal com variadas formas de engajamento político, que representou uma convergência de interesses entre determinados cineastas latino-americanos durante os anos 1960 e 1970, produção que Getino e Velleggia (2002) preferiram definir como “cinema político latino-americano”⁸.

Assim, por exemplo, Jorge Ruffinelli identifica, em Gaviria, distância em relação ao cinema produzido na América Latina entre os anos 1960 e 1970, por não encontrar na obra do colombiano “um ‘discurso’ de classe social, nem uma vocação à denúncia direta, e tampouco um esquema convencional de ‘explorados’ e ‘exploradores’” (RUFFINELLI, 2004, p. 28-29). Longe de uma interpretação sociológica da realidade, Gaviria retrata, em *Rodrigo D*, a crise existencial de um jovem, fazendo do filme, segundo Ruffinelli, um “tratado da melancolia”. Em *La marginalidad en el cine*, Christian León comenta como, em filmes como *Rodrigo D* (e outros de estética bastante distinta, que o autor reúne sob o nome de “*realismo sucio*”), desaparece o

⁶Está fora do escopo deste artigo uma discussão mais ampla sobre os conceitos sociológicos de juventude, contraculturas urbanas, e sua representação cinematográfica. A proposta aqui está circunscrita a uma análise de *Rodrigo D* e de *¿Cómo ves?* e de sua relação com o cinema moderno da América Latina, visto que esta costuma ser trazida à baila pelos críticos no debate sobre tais filmes.

⁷A definição da noção de cinema moderno como “escorregadia” me foi sugerida pelo colega Estevão de Pinho Garcia. Em livro dedicado ao conceito de cinema moderno, Jacques Aumont (2008) discute os problemas em que tal termo implica. Apesar dos questionamentos, o autor não deixa de elencar, ao longo do livro, uma série de características próprias ao cinema moderno, entre as quais a reflexão da prática em termos teóricos, a articulação entre arte e política, e a ênfase no significante.

⁸Getino e Velleggia (2002) estabelecem como base para tal cinema as seguintes características: o objetivo político, com a prevalência da mediação da instituição política sobre a cinematográfica; a intencionalidade política no tratamento criativo da realidade; - a relação discurso fílmico-realidade-espectador, em que o papel ativo do espectador, do destinatário, determina a criação artística.

horizonte utópico que pautava o que ele chama de *Nuevo Cine Latinoamericano*. Segundo León, o que diferencia filmes como *Rodrigo D* é que neles se trata de “reconstruir a experiência da exclusão social e da marginalidade sem recorrer a narrativas burguesas, elitistas ou ilustradas”, abordando-se aí “a pobreza e a violência a partir do ponto de vista de personagens marginais” (LEÓN, 2005, p. 26). O autor cita uma entrevista de Babenco, à época da estreia de *Carandiru* (2003, Hector Babenco), em que o cineasta afirmava que “as pessoas estavam cansadas da alegoria” (Babenco apud LEÓN, 2005, p. 28).

Ora, nem todo o nosso cinema moderno recorreu à alegoria, ou esteve comprometido com a ideia de nação ou de América Latina; muito do que se realizou entre os anos 1960 e 1970 lançou questionamentos a tais noções e, entre os filmes modernos que trataram dos problemas da miséria e da marginalidade, nem todos apresentavam um horizonte utópico ou redentor⁹. Por isso, as comparações precisam ser feitas caso a caso, sem generalizações apressadas como aquelas realizadas pelo autor equatoriano. Aí reside o problema das grandes generalizações que se fazem quando se aborda o cinema da América Latina como um todo – há, aliás, no presente texto, o cuidado de se falar em “cinema da América Latina” e não em “cinema latino-americano”, visto que, a rigor, não existe, entre as cinematografias dos diferentes países da América Latina, suficiente circulação para que se possa falar apropriadamente em “cinema latino-americano” enquanto sistema¹⁰. A análise de León soa como se, para valorizar estes filmes, fosse necessário opô-los ao moderno. Mas isto é estratégia da crítica e não algo implicado pelos próprios filmes. É preciso ainda apontar o problema político de certos discursos antimodernos - cujos adeptos propõem o “deslocamento” ou “descentralização” de noções como as identidades de classe ou de nação, em troca de outras como aquela de marginalidade -, que parecem celebrar a ausência de projetos alternativos à hegemonia¹¹.

⁹Baste-nos como exemplo, para o caso do Brasil, o livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, em que, pela análise de diversos filmes realizados entre os anos 1960 e 1970, Ismail Xavier mostrou como se apresentavam então diferentes formulações de alegorias, com sentidos bastante diversos em cada caso. Noutro texto (XAVIER, 2005), o crítico brasileiro comenta como algumas destas alegorias problematizaram a própria ideia de nação.

¹⁰Para o conceito de “sistema”, neste caso literário, esta citação de Antonio Candido, de texto publicado na revista *Marcha*, é bastante elucidativa: trata-se da “articulação dinâmica de um conjunto de autores e de um público consumidor real que atuam dentro do funcionamento eficaz da vida nacional, com um repertório de temas e proposições que lhes assegurem continuidade regular, em uma palavra, a tradição verdadeira de uma literatura” (Candido apud CUNHA, 2007, p. 39).

¹¹A este respeito, devem-se lembrar os argumentos de Grüner que, em uma crítica ao “multiculturalismo” dos Estudos Culturais, afirma que sua reivindicação de determinadas diferenças culturais mantém afinal intacto o capitalismo; já que a substituição de identidades referidas a nação, classe, e pertinência político-ideológica por identidades mais “brandas”, referidas a gênero, etnia, opção sexual, etc, termina por representar uma aceitação tácita do capitalismo. Há assim, de acordo com Grüner, uma substituição

Pergunto-me: onde estavam a redenção e a perspectiva utópica em filmes como *Los olvidados*, *Valparaíso, mi amor* (1969, Aldo Francia) ou *Crónica de un niño solo*? Eram filmes em que também não havia redenção, nos quais se apresentavam imagens de desamparo, solidão, violência e crueldade que ainda hoje causam impacto. Além disso, não podemos colocar *Rodrigo D* junto a um filme como *Pixote, a lei do mais fraco*, em que o cineasta se baseia em um texto literário, coloca-se como autoridade ao iniciar o filme com um discurso sociológico a respeito dos menores infratores, e baseia sua obra em uma dramaturgia clássica, com direito a recursos melodramáticos e a toda uma gama de peripécias e aventuras. Se *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* estão bem afastados do tratamento do tema através de fórmulas dramáticas como aquelas usadas em *Pixote* e *Cidade de Deus*, o que os diferencia de filmes que, no período convencionado como moderno, também abordaram o tema?

O próprio crítico equatoriano oferece uma resposta ao afirmar que, em *Rodrigo D*, se retrata a pobreza e a violência “a partir do ponto de vista de personagens marginais”. Trata-se, no entanto, de uma intuição que León não chega a desenvolver numa análise mais detida ou particularizada. Ruffinelli sugere o mesmo ao comentar que a grande diferença entre os filmes de Gaviria e *Los olvidados*, por exemplo, “está em que Buñuel descreve magnificamente um mundo de violência e pobreza a partir de fora”, enquanto Gaviria “convive com esse mundo a que não pertence, e tenta entender seus valores e códigos sem propor juízo moral” (RUFFINELLI, 2004, p. 28). O que muda, portanto, é a distância entre o narrador e a matéria narrada, havendo uma aproximação que talvez deva ser pensada como continuidade, desenvolvimento, mais do que como ruptura em relação a filmes como, para ficarmos com exemplos concretos, *Los olvidados*, *Crónica de un niño solo* e *Valparaíso, mi amor*.

Para refletir sobre esta diferença na relação entre narrador e matéria narrada, pode-se recorrer à noção de “subjativa indireta livre” (PASOLINI, 2006)¹², o que nos traria, afinal, de volta ao moderno. Em texto dedicado às formulações de Pasolini sobre o cinema moderno, Ismail Xavier afirma que o artista italiano mostra como “as operações próprias ao moderno (este colocar em evidência o próprio aparato) estão, em verdade, articuladas com uma exigência de expressão do mundo interior das per-

da tentativa de colocar as hegemonias culturais em crise pela observação etnográfica das dispersões e fragmentações político-sociais e discursivas produzidas pelo capitalismo tardio. Por outro lado, adverte Grüner que “tal insistência no multiculturalismo – entendido como a coexistência híbrida e mutuamente ‘intraduzível’ de diversos ‘universos de vida’ culturais – pode ser interpretada também ‘sintomaticamente’, nos adverte Zizek, como a forma negativa da emergência de seu oposto, da presença massiva do capitalismo como sistema mundial universal” (GRÜNER, 2008, p. 39).

¹²Refiro-me às ideias que Pasolini desenvolve no ensaio intitulado “O cinema de poesia”, originalmente publicado em 1965.

sonagens (...), de modo que a dimensão lírico-subjetiva se afirma dentro mesmo do processo narrativo” (XAVIER, 1993, p. 107). Na literatura, o discurso indireto livre representa uma imersão na vida interior da personagem, sem uma sinalização clara do limiar da interiorização no texto. Daí o empréstimo do termo literário feito por Pasolini. Xavier lembra que o cinema clássico também mostra processos subjetivos, mas tende a “marcá-los, emoldurá-los, como tais; separá-los, contrastá-los didaticamente da ‘visão objetiva’ que constitui sua norma” (XAVIER, 1993, p. 108). A subjetiva indireta livre identificada por Pasolini no cinema moderno implica no contágio da linguagem da obra como um todo pela ótica da personagem.

Assim, se pensamos em filmes como *Los olvidados*, *Crónica de un niño solo* e *Valparaíso, mi amor* – todos representantes do alvorecer do moderno na América Latina, com uma linguagem entre clássica e neorrealista -, neles o narrador, mesmo que solidário às personagens, ainda as observa de fora. Em *Los olvidados* há uma incursão no inconsciente da personagem na sequência do pesadelo de Pedro, que vê, debaixo de sua cama, o morto cujo assassinato testemunhara, e obtém enfim o acolhimento de sua mãe. Esta sequência, comovente, está claramente demarcada em relação ao resto do filme, como explicava Xavier a respeito do cinema clássico. Sobre seu “cinema da crueldade” (BAZIN, 1989), Buñuel comentou como tentou, em *Los olvidados*, “denunciar a triste condição dos humildes sem embelezá-la”, porque tinha ódio à “dulcificação do caráter dos pobres” (Buñuel apud CROS, 2003, p. 27)¹³.

Sobre *Crónica de un niño solo*, Gonzalo Aguilar e David Oubiña comentam como o filme se constitui em uma narrativa de formação, a dar conta de um processo de perda da inocência. Polín está sempre em movimento, pois não encontra seu lugar no mundo¹⁴. Os críticos argentinos comparam o filme de Favio a *Os incompreendidos*, ressaltando as diferenças entre eles: enquanto em Truffaut há um ponto de vista lírico no vislumbre das pequenas descobertas do jovem protagonista, em *Crónica de un niño solo* não resta qualquer inocência. Enquanto a personagem de Truffaut obtém a empatia do espectador através de sua rebeldia, de sua capacidade de imaginação, o amor de Favio por sua personagem é anterior às ações desta, em seu filme não há julgamento, nem se adota um ponto de vista infantil. Ao olhar de Favio sobre este universo, Aguilar e Oubiña dão o nome de “modo distância-afeição”

¹³A citação de Buñuel foi tomada de VIDAL, 1984, p. 119. Cros elabora uma instigante análise da iconografia presente na sequência do sonho.

¹⁴Aguilar e Oubiña mencionam a separação da história em duas partes: a primeira se passa no reformatório, ambiente asfixiante, disciplinado, filmado de maneira a operar uma geometrização do espaço. A segunda, no universo “infinito, livre e ocioso” da favela (AGUILAR; OUBIÑA, 2007). Uma análise do papel e da presença do Estado e da forma como é representado em cada um desses filmes seria de interesse, mas ultrapassa os limites do presente artigo.

(AGUILAR; OUBIÑA, 2007). Aqui, estão ausentes a formulação de uma tese e qualquer possibilidade de redenção, da mesma maneira que em *Valparaíso, mi amor*, em que apenas se observa, a partir de fora, a desagregação de uma família após a prisão do pai, e, numa irônica inversão do filme de turismo, se exhibe a bela cidade litorânea a tragar suas crianças, desamparadas (FRANCIA, 1990).

Em *Rodrigo D e ¿Cómo ves?* o que testemunhamos, portanto, em comparação a estes filmes mais antigos, é um processo de aproximação à matéria narrada – uma juventude que, aliás, também se busca como público – tanto através da música como através da incursão na vida interior das personagens. Para refletir sobre este processo de aproximação ao universo subjetivo das personagens, também pode ser útil traçar um paralelo com a literatura. No texto “Nova narrativa”, ao analisar contos de João Antônio e Rubem Fonseca, Antonio Candido detecta a “interrupção do contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 211-212). De acordo com ele, por meio do uso da narração em primeira pessoa, Fonseca obtém “uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre” (CANDIDO, 1989, p. 212). Trata-se de uma literatura que se coloca contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada. Candido conclui que pode estar aí um traço característico dessa literatura: “a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Apesar de valorizar tal produção literária, Candido lhe aponta alguns reparos: o enfraquecimento da ambição criadora pela concentração no pequeno fazer de cada texto e o abandono dos grandes projetos de antanho; a busca desmedida pelo impacto e o caráter rotineiro da inovação, a dissolver a força da experimentação formal; e o risco da criação de um novo tipo especial de exotismo. É curioso que Candido descreve esta literatura como sendo de um “realismo feroz”, termo semelhante ao que León emprega para abordar os filmes analisados em seu livro. Ou seja: na literatura ou no cinema, trata-se do reconhecimento da emergência de uma nova estética, voltada à representação da cultura urbana marginalizada. A argúcia de Candido permite que, ao analisá-la, detecte suas fragilidades, entre as quais o “abandono dos grandes projetos de antanho” (1989, p. 212).

Em um ensaio muito pertinente, Juan Antonio García Borrero procura pensar o audiovisual cubano dos anos 1990 a partir de uma comparação com a chamada “década prodigiosa” do cinema daquele país, os anos 1960. O crítico observa em Cuba, nos anos 1990, uma atomização entre os realizadores, empenhados em fazer *seu* cinema, mas não o cinema. De acordo com ele, transitou-se da “poética coletiva

do cinema cubano ao conjunto invertebrado de poéticas isoladas dos cineastas cubanos” (GARCÍA Borrero, 2002, p.173). Superado o problema do “vazio de intencionalidade coletiva na vida cubana” (Mañach apud GARCÍA Borrero, 2002, p. 192)¹⁵, observado antes da Revolução por Jorge Mañach, os cineastas da “década prodigiosa” não somente faziam seus filmes como pensavam o cinema, o que conferia à sua obra coerência e um “sentido de pertinência a um ideal que dimensionava os resultados artísticos a longo prazo” (GARCÍA Borrero, 2002, p. 178).

Voltando aos filmes aqui em questão, *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?*, é preciso, antes de mais nada, reconhecer suas diferenças. O filme de Gaviria preserva maior valor documental, por ter sido elaborado a partir da convivência com os atores sociais que interpretam as personagens do filme. Este contato permite que *Rodrigo D* vá mais fundo na elaboração da “subjéctiva indireta livre”, já que a estética do filme como um todo se contamina pela perspectiva da personagem. *¿Cómo ves?* é um experimento voltado para a investigação visual de um ambiente miserável. O filme de Leduc foi realizado entre *Frida* - que, numa biografia da pintora, resgata sua militância política -, e *Barroco* - que pode ser visto como uma alegoria da América Latina¹⁶. São filmes diretamente ligados ao projeto do cinema moderno, de cuja geração Leduc faz parte. Mas, em que pesem as diferenças entre ambos, e ainda que não demonstrem uma posição política determinada, nem contenham um apelo direto à mobilização, não resta dúvida de que *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* representam uma denúncia - de uma realidade intolerável de barbárie. Estes filmes são, ao mesmo tempo, um retorno à denúncia e uma superação dela¹⁷. Pois se, por um lado, revelam a gratuidade da violência, sua disseminação indiscriminada e absurda, por outro, estão mais preocupados com o universo subjéctivo da juventude retratada, em suas angústias, seus vagos anseios, sua solidão.

É possível pensar que o que mudou possa ter sido menos a atitude que preside a realização dos filmes, do que as categorias manejadas pelos cineastas. Nestes

¹⁵García Borrero cita, de Jorge Mañach, "Palabras preliminares" em PITTALUGA, 1953.

¹⁶Barroco parece esquivar-se a qualquer interpretação. No entanto sua forma fluida pode ser vista como uma alegoria da América Latina, a expressar nossa identidade como algo indefinível e sempre em mutação.

¹⁷Também cineastas paradigmáticos de nosso cinema moderno e engajado, partindo da denúncia, procuraram formas de superá-la. Jorge Sanjinés o comenta em seu livro: como pretendia atingir um público popular, não bastava mostrar uma realidade que seus espectadores conheciam melhor do que ninguém. Era preciso partir da denúncia ao ataque, com a exibição das causas da opressão e a elaboração de uma linguagem mais acorde à cultura das pessoas que pretendia representar (SANJINÉS, 1979). O mesmo movimento pode ser observado na obra de Fernando Birri, em sua passagem de um cinema “nacional, realista e crítico” a um cinema “nacional, realista, crítico e popular”, cuja formulação passou, em seu caso, pelo humor (BIRRI, 1996). A denúncia e a busca de sua superação, portanto, já estavam presentes no moderno, como também diversas tentativas de aproximação à visão de mundo dos excluídos.

dois filmes dos anos 1980 e 1990, a noção de “povo” perde lugar¹⁸. Também o que já não está presente é a ambição de síntese, de totalização que foi norte da obra de certos cineastas do moderno. Em *¿Cómo ves?* resta ainda algo desta ambição, visto que o filme, mesmo que por vezes se detenha em um protagonista, rapaz anônimo, pode ser visto como um retrato da juventude marginalizada em geral, enquanto *Rodrigo D* é o retrato de um certo rapaz e de determinado grupo de jovens de um bairro específico de Medellín. De todo jeito, *¿Cómo ves?* exhibe um estado de coisas sem estar sustentado por qualquer retórica. Abandonados os “grandes projetos de antanho”, *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* deram um passo além na aproximação ao universo das personagens. Por outro lado, seguindo as ideias de García Borrero sobre o cinema cubano, pode-se pensar que o alcance do gesto de Gaviria e Leduc entre os anos 1980 e 1990 seja talvez mais curto, visto que isolado, carente da dimensão coletiva que animou o trabalho do próprio Leduc e de outros cineastas da América Latina entre os anos 1960 e 1970.

De volta a Bazin

Deixemos por ora o cinema moderno da América Latina para nos determos na relação de tais filmes com o neorealismo italiano, observada pelos críticos em ambas as produções¹⁹. Jorge Ruffinelli comenta que, em função do recurso a atores não profissionais e a filmagens em locação – além do próprio nome do filme de Gaviria, uma evidente homenagem àquele de De Sica – *Rodrigo D* foi logo associado ao neorealismo. No entanto, o crítico uruguaio acredita que a estética sincopada de Gaviria, e a ausência de melodrama em sua obra, o afastam do cinema italiano do pós-guerra.

Mas, se não estamos tão próximos à estética do neorealismo italiano, pode-se afirmar que aí esteja presente a ética do neorealismo, ao menos como esta foi analisada por Bazin, para quem o neorealismo é antes uma posição ontológica do que uma estética. O crítico francês assinalou o amor dos cineastas neorealistas pela realidade e pelas personagens. Se em alguns filmes há traços de melodrama, o

¹⁸Gonzalo Aguilar detectou a perda da centralidade desta categoria, de maneira geral e sob diversas formas, em seu livro sobre o cinema argentino dos anos 1990. Ela sobrevive, porém, na obra de um realizador como Solanas. Recentemente, a partir das reações geradas por *Otros mundos* e dando continuidade ao debate sobre a noção de “povo” no cinema, Aguilar publicou novo livro, *Más alla del pueblo* - a que ainda não tive acesso. Agradeço à colega Natália Barrenha por esta última informação.

¹⁹Em crítica publicada na revista *Cine Cubano* nº126, reproduzida no site de Paul Leduc, Edgar Soberón aponta a semelhança da proposta de *¿Cómo ves?* com aquelas do neorealismo italiano e de Bazin. Também nos casos de *Los olvidados*, de *Crónica de un niño solo* e de *Valparíso, mi amor* foi comentada a filiação ao neorealismo italiano.

que Bazin neles valoriza é seu verismo sensível e poético, sua adesão à atualidade, seu valor documental, seu humanismo revolucionário. De acordo com Bazin, nos filmes neorrealistas as personagens existem com uma verdade perturbadora, como consciência em situação. A necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática, brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida, a câmera está quase identificada com o homem. Bazin assevera que “o neorrealismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende deduzir, a posteriori, os ensinamentos nele contidos” (BAZIN, 2014, p. 334). Seu propósito paradoxal, afirma Bazin, “é fazer não um espetáculo que pareça real, e sim, inversamente, converter a realidade em espetáculo: um homem anda na rua e o espectador se surpreende com a beleza do homem que anda” (BAZIN, 2014, p. 337). O neorrealismo trata de não trair a essência das coisas, optando por deixá-las existir livremente por si mesmas, e amá-las em sua singularidade, daí sua autenticidade e universalidade. De acordo com Bazin, com *Umberto D* (1952, Vittorio De Sica) temos um cinema da duração, que torna espetacular e dramático o próprio tempo da vida. O filme se identifica com o que o ator faz e somente com isto. Procura apreender o homem apenas no presente. Sua unidade narrativa não é o episódio, o acontecimento, a surpresa, o caráter do protagonista, mas uma sucessão de instantes concretos da vida. A realidade aqui se apresenta como bloco indissociável, antiespetacular, antiteatral, como se fosse proibido separar o que a realidade uniu: a personagem e o cenário.

Considerados sob esta perspectiva, vemos que *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* estão profundamente ligados ao neorrealismo, com a exibição de instantes concretos da vida. Um dos maiores acertos destes filmes é justamente sua dramaturgia rarefeita. Vemos as personagens em seu deambular pela vida, como consciência em situação. Assim, o que se pode concluir é que, tanto em relação ao neorrealismo italiano como ao cinema moderno da América Latina, há ao mesmo tempo um afastamento e um retorno. Já não se recorre a categorias sociológicas - ou, ao menos, não às mesmas -, não há ambição de conscientizar, nem de contribuir à construção da identidade “nacional-popular”, mas segue presente um compromisso entre experimentação estética e investigação do real, que também esteve em pauta no período moderno. Chame-se “povo” ou “juventude marginalizada”, trata-se de um autêntico interesse pelo “outro”, ou pelo “próximo” - para fazer uso de uma palavra mais acorde ao neorrealismo.

Estes filmes não estão “*agarrando pueblo*”, nem produzem o que se chamou de “*pomo-miseria*” ou “cosmética da fome” – termos propostos pela crítica na leitura de obras que se arriscam a transformar a miséria e a violência em mero entretenimen-

to, perigo que Glauber Rocha já identificava nos idos de 1963²⁰. E isto, em função de seu profundo humanismo: em *¿Cómo ves?*, a estetização de uma paisagem miserável revela a beleza humana que nela se esconde; enquanto a linguagem crua de *Rodrigo D*, ao mostrar delinquentes juvenis em suas relações afetivas e a profunda angústia de um rapaz da periferia, constitui também uma forma de humanismo.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, G. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- _____. *Más allá del pueblo*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- _____. e D. OUBIÑA. “La educación sentimental”. In: COSTANTINI, E. F. e CANGI, A. (orgs.). *Favio - sinfonía de un sentimiento*. Buenos Aires: MALBA, 2007, p. 57-72.
- AUMONT, J. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- BAZIN, A. “*Due soldi di speranza*”. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 327-348.
- _____. “Luis Buñuel”. In: *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 47-94.
- BIRRI, F. *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BRITTO G., L. *El imperio contracultural del rock a la postmodernidad*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2005.
- CANDIDO, A. “Nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CROS, E. “De Piero della Francesca a *Los olvidados*”. In: LILLO, G. (org.). *Buñuel, el imaginario transcultural*. Ottawa: University of Ottawa/Legas, 2003, p. 21-32.

²⁰Em texto em homenagem a Miguel Torres, Glauber Rocha cita esta frase, supostamente da autoria de Torres: “É preciso romper agora, antes que surja na porta de um cinema uma frase mais ou menos assim: ‘Hoje em cinemascopo e totalscope colorido, o magnífico espetáculo da nossa miséria’” (ROCHA, 2004, p. 59). Quanto ao termo “porno-miseria”, trata-se do título de um manifesto, lançado por Ospina e Mayolo à mesma época da realização de *Agarrando pueblo*. Neste manifesto os cineastas afirmam que, no começo dos anos 1970, com a criação de uma lei de apoio ao cinema na Colômbia, havia surgido uma produção documental que convertia a miséria em tema impactante, mercadoria, vista não como assunto de denúncia e análise, mas funcionando como válvula de escape, demagogia para lavar a má-consciência do espectador, fazendo do ser humano um objeto, instrumento de um discurso alheio a sua condição. Por fim, o termo “cosmética da fome” foi empregado por Ivana Bentes na discussão do fenômeno *Cidade de Deus*. A pesquisadora foi criticada por não sustentar o uso do termo numa análise mais detida do filme, tendo sua proposição gerado polêmica à época. Aqui, não se trata de requestrar tal polêmica, mas de nos referirmos a um risco detectado uma e outra vez pelos críticos em obras dedicadas à representação da miséria alheia.

CUNHA, R. B. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007.

ECHÁVEZ M., V. “Agarrando pueblo, a arte de sugar o sangue da miséria”. *Revista Movimento*, São Paulo, nº2, dez. 2012. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B6-MEbjz_JTzSnZfVlpeJZZ3c/edit Acesso em 7/09/2015.

FRANCIA, A. *El Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: Cesoc, 1990.

GARCÍA Borrero, J.A. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.

GETINO, O. e VELLEGGIA, S.. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

GRÜNER, E. “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek”. In. GRÜNER, E. (org.). *Estudios culturales – reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 11-67.

JIMÉNEZ, J. “Crónicas de la disidencia – contracultura y globalización en América Latina”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXV/86, 1997, p. 169-183.

LEÓN, C. *El cine de la marginalidad – realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala, 2005.

MAYOLO, C. e L. OSPINA. “*Qué es la porno-miseria?*”. Disponível em: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html> Acesso em 20/10/2015.

PASOLINI, P. P. “El ‘cine de poesía’”. In. *El cine como semiología de la realidad*. México D.F.: UNAM/CUEC, 2006, p. 9-30.

PITTALUGA, G. *Diálogos sobre el destino*. Editorial Sudamericana, 1953.

ROCHA, G. “Torres Miguel”. In. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 53-59.

RICHARD, N. “Alteridad y descentramiento culturales”. *Revista chilena de literatura*, nº42, ago. 1993, p. 209-215.

RUFFINELLI, J. *Victor Gaviria – los márgenes al centro*. Madrid: Turner, 2004.

SANJINÉS, J. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo XXI, 1979.

SOBERÓN, E. Crítica a ¿Cómo ves?. In. *Cine Cubano*, nº126. Disponível em: <http://pauleduc.net/> Acesso em 20/10/2015.

VIDAL, A. S. *Luis Buñuel, obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C., 1984.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “O cinema moderno segundo Pasolini”. *Revista de Italianística*, São Paulo, ano I, nº1, 1993, p. 101-109.

_____. “A alegoria histórica”. In. RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema* - vol I. São Paulo: SENAC, 2005, p. 339-379.

Referências audiovisuais

AGARRANDO pueblo. Carlos Mayolo e Luis Ospina, Colômbia, 1977.

BARROCO. Paul Leduc, México/Cuba/Espanha, 1989.

CARANDIRU. Hector Babenco, Brasil/Argentina/Itália, 2003.

CIDADE de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil/França, 2002.

COMO nascem os anjos. Murilo Salles, Brasil, 1996.

¿CÓMO ves?. Paul Leduc, México, 1985.

CRÓNICA de un niño solo. Leonardo Favio, Argentina, 1965.

FRIDA, naturaleza viva. Paul Leduc, México, 1983.

GREGORIO. Grupo Chaski, Peru, 1984.

JULIANA. Grupo Chaski, Peru, 1988.

LATINO bar. Paul Leduc, Espanha/Venezuela/Cuba, 1992.

LOS OLVIDADOS (Os esquecidos). Luis Buñuel, México, 1950.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Hector Babenco, Brasil, 1981.

LES QUATRE cent coups (Os incompreendidos). François Truffaut, França, 1959.

RIO, 40 graus. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

RODRIGO D. No futuro. Victor Gaviria, Colômbia, 1990.

SCIUSCIÀ (Vítimas da tormenta). Vittorio De Sica, Itália, 1946.

UMBERTO D. Vittorio De Sica, Itália, 1952.

VALPARAÍSO, mi amor. Aldo Francia, Chile, 1969.

submetido em: 07 set. 2015 | aprovado em: 21 jul. 2016.



**Sexo e desejo: o jogo da
leitura em *Je t'aime...moi
non plus***

*Sex and desire: reading game
in Je t'aime..moi non plus*

Bibiana de Paula Friderichs¹

¹ Profa. Dra. dos cursos de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo. E-mail: bibiana@upf.br

Resumo: o presente ensaio propõe uma leitura semiológica do filme *Je t'aime... moi non plus*, dirigido por Serge Gainsbourg, na França, em 1976. O estudo tem como teórico norteador Roland Barthes, para quem o processo de produção de sentido se dá a partir de uma relação entre forma e conteúdo, onde menos importa o significado do que o jogo estrutural dos significantes. Trata-se de uma percepção que pluraliza a definição de texto e o percebe como espaço de realização da subjetividade, não apenas do autor, mas também do leitor. Barthes esboça, então, uma *Teoria da Leitura*, segundo a qual defende a vocação do sujeito que lê em deixar-se atravessar pela linguagem e restaurar a polissemia do sentido. Sob este pressuposto, observamos que tal narrativa cinematográfica propõe um jogo previsível a este sujeito, onde ora o signo parece amarrado ao estereótipo, e ora indica uma ruptura com essa cristalização do sentido.

Palavras-chave: produção de sentido; Roland Barthes; Cinema francês.

Abstract: this paper proposes a semiological reading of the film *Je t'aime... moi non plus*, directed by Serge Gainsbourg in France in 1976. The study has the guiding theorist Roland Barthes, for whom the sense production process takes place from a relationship between form and content, where the meaning is less important than the significant structural game. It is about a perception that pluralizes the text definition and perceives as subjectivity performing space, not only the author but also the reader. Barthes outlines then a *Theory of Reading*, which defends the vocation of the reader in letting himself through the language and restores the polysemy of meaning. Under this assumption, it is observed that such a cinematic narrative proposes a predictable play to this subject, where either the sign seems tied to the stereotype, or it indicates a break with this crystallization of meaning.

Key words: sense production; Roland Barthes; French cinema.

“Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por fluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” Com este trecho de escritura, Roland Barthes (1988, p.40) aciona, no ensaio *Escrever a leitura*, uma trama de perspectivas inquietantes acerca dos descaminhos do texto. Mais do que isso, debruçado sobre as relações do sujeito leitor com a narrativa pela qual é atravessado, o autor problematiza a possibilidade de estabelecermos, dentre as inúmeras discussões pertinentes ao tema, uma *Teoria da Leitura*.

Semiólogo, o autor acredita que ler é também escrever, uma vez que, diante dos significantes oferecidos à fruição durante a leitura, é o leitor quem produz em si, concomitantemente, outro texto, cuja lógica é associativa. Na contramão dos pressupostos herdados pela retórica clássica e recusando a insistência em cooptar à leitura as regras de composição, que, de modo geral, constroem o leitor a um sentido único – àquele mobilizado pelas pulsões do autor –, Barthes (1988) defende que o processo de leitura tem uma energia digressiva.

Não se trata de negligenciar a força do escritor na teia do texto, mas de reconhecer que a esta lógica dedutiva, onde estão implicados os elementos de determinação e limites disponibilizados por ele, entremeia-se a lógica do signo: a cada frase com a qual nos deparamos no texto, a cada grupo de significantes disponíveis para leitura, acordamos em nós outras ideias e/ou imagens que vão tecendo uma narrativa nova e singular. Por isso dizemos que é o leitor quem significa o texto enquanto lê; por isso dizemos que, ao ler, sempre escrevemos, mesmo que seja em nós.

Este texto, que deveria se chamar com uma só palavra: texto-leitura, é muito mal conhecido porque faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor [...]. Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou história), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós outros, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente, o sentido certo, verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falha dele, o contra-senso): procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende (BARTHES, 1988, p. 41).

Essa conjectura revela o crédito barthesiano à polissemia dos signos, ou seja, a suposição de que eles não são filiados a um sentido perene e exclusivo e nem a uma origem, mas constituem-se através do jogo dialético, com o qual significantes e significados estão imbricados.

Aliás, sobre esse aspecto vale esclarecermos que, para os semiólogos, toda mensagem é constituída na (e pela) relação entre um plano de expressão (a forma) e um plano de conteúdo. Dessa forma, tanto *o texto* quanto *a leitura* são entendidos numa perspectiva bastante plural. O primeiro refere-se ao lugar dos sistemas de significação, independentemente da substância que os constitui ou do seu plano de expressão: podem ser livros, mas também podem ser filmes, fotografias, espetáculos de teatro, notícias, peças sonoras, enfim. Do mesmo modo que, no campo da leitura, não há pertinência de objeto: leem-se figuras, cidades, rostos, gestos, cenas, etc.; objetos que só encontram unidade na intenção que o leitor manifesta de lê-los.

Entretanto, a ligação entre o significante e o significado tem muito menos importância do que a organização dos significantes entre si. Isso porque o significante é vazio; o signo é que é pleno. “O que se transmite não são idéias, mas linguagens, quer dizer, formas que se podem encher de maneiras diferentes” (BARTHES, 1981, p. 31); por conseguinte, que possibilitam ao sujeito atribuir qualquer sentido, negando a existência de uma relação estável entre forma e conteúdo.

Daí a pensarmos nos descaminhos do texto diante do leitor, menos como um sumidouro e mais como um mapa sem mina, sem “xis”, uma rota abalada, onde a significação pode dispersar-se. Não há uma imposição que determine o fim da leitura, seu fechamento. Toda vez que for acessado, tratar-se-á de um novo texto, assim como será um novo leitor, ainda que seja o mesmo. E nessas idas e vindas esse leitor é quem decide o que é e o que não é legível, *para ele*, no texto que acessa.

O Formalismo (e a Crítica, inclusive a crítica cinematográfica, por que não?), como era praticado tradicionalmente, estava obstinado em encontrar o fundo das narrativas, o sentido oculto por trás do texto, o que estivesse escondido nas entrelinhas, na combinação de enquadramentos, de sons, como se as formas e, enfim, a estrutura, fosse constituída por camadas removíveis. À medida que conseguíssemos remover tais camadas, poderíamos chegar a uma origem, a uma fonte de significação, a um conteúdo correto. Era uma prática dedicada à *forma*, porém com o objetivo de chegar a um conteúdo, que, considerando o consenso da área, poderia então ser chamado de “verdadeiro”.

No entanto, rompendo com essa tradição, o semiólogo propõe perceber o texto como um lugar sem fundo, lugar da multiplicidade de perspectivas e entendimentos, lugar inclusive de contrassensos, apresentados pelo plural rolante das combinações descobertas pelo leitor, mas que, por serem polissêmicas, o deslocam, colocam-no em derrisão (destroem ou destituem o conteúdo lido como único).

(...) texto quer dizer tecido, mas quando até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha, através de entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele (BARTHES, 1973, p. 83).

E é por isso que o leitor, diante do autor destituído – uma vez que ele só existe enquanto escreve, pois o tempo da enunciação é o presente –, pode atravessar esses textos, tanto quanto ser atravessado por eles, construindo outros e inesperados sentidos, todos seus. E é essa fruição que o mobiliza, esse poder do leitor de transformar-se num sujeito místico em comunhão com o texto, esse desejo que a narrativa desperta para a escritura. Todo escritor escreve desejante do leitor, assim como o leitor lê motivado pelo desejo.

Portanto, não deslocamos a atenção *do que o escritor quis dizer para o que o sujeito entende daquilo que lê*, visto que é impraticável identificar alguns rastros, deixados pelo autor no momento da produção de sua escritura, que apontem para os lugares possíveis do sentido, mas porque o território dos signos que formam um texto é sempre dinamizado pela subjetividade do leitor; mesmo reconhecendo que ela se constitua numa relação de alteridade. Em tempo, ainda que o campo da leitura seja o lugar onde se efetiva a subjetividade absoluta, é também o lugar da realização de formas transindividuais. Nele se desenvolve um jogo - conduzido pelas regras da cultura, do cenário histórico-social no qual a mensagem e o sujeito estão imersos, e que nos fornece uma lista de códigos, convenções, protocolos e estereótipos que nos conduzem enquanto lemos -, mas um jogo sem vencedores.

Por essa razão, a pesquisa semiológica exige que, ao estudarmos as relações entre as formas simbólicas, também o façamos acerca dos sistemas mais amplos dos quais essas formas, constituídas em linguagens, fazem parte, observando de que modo refletem sobre as relações de poder e sobre os discursos que circulam, e são consumidos, no espaço social. Toda a linguagem é parte de um contrato coletivo, ou seja, um sujeito sozinho não pode criar ou modificar a linguagem. Ela é construída coletivamente e, à medida que a usamos, estamos nos submetendo a ela e às suas regras.

Para Barthes (1988), se a relação que temos com a linguagem e, consequentemente com o signo, é política – e se a leitura é, de direito, infinita –, a aventura dos leitores está em retomar a pluralidade do sentido no interior de um só código. Trata-se de uma libertação da linguagem (no que concerne aos significados e à pro-

priedade do discurso), através da produção de um novo e outro texto (por isso, para o autor, é também a aventura dos escritores) – que tem como “pretexto” o primeiro –, onde as estruturas, as formas, sejam abaladas.

tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é a sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente ele não decodifica, ele sobrecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas (BARTHES, 1988, p. 51).

Sentimos esse atravessamento ao assistirmos ao filme *Je t'Aime... moi non plus*², escrito e dirigido por Serge Gainsbourg, na França, em 1976. Talvez, e em particular, isso tenha se dado na medida em que a narrativa revelou-se ora como um jogo previsível de signos, ora como um aloucamento da estrutura; mas, também, porque ela acordou novos e múltiplos sentidos sobre concepções ordinárias que estavam confortavelmente acomodadas. E, para compartilharmos o alvoroço dessa leitura, este texto característico e muitas vezes privado em que ela se constitui, buscamos sistematizar num exercício de escrivinhação³ – que agora (sempre agora) também deve estar sendo objeto de alguma leitura – todos os momentos em que ‘levantamos a cabeça’ ao longo do filme, exatamente como propõem as reflexões descritas anteriormente sobre a *Teoria da Leitura*.

A inquietação da qual falamos não é originária do reconhecimento da perversão do ato sexual, da qual nossa expectativa tornou-se refém depois de acessar a sinopse e as fotos na capa do DVD⁴, nem da manifestação da orientação sexual como transgressão⁵, referência cultural do período sócio-histórico no qual o filme foi produzido; mas da linguagem, do sistema através do qual esses signos nos chegaram, e as possibilidades de outras leituras que o jogo das formas revela, enquanto somos

²*Je t'aime... moi non plus*, além de ser o título do filme, é também o nome de uma música composta por Gainsbourg, em 1969, e interpretada, em dueto, por ele e por sua esposa Jane Birkin (também protagonista da trama). A composição se tornou popular e polêmica, já que, mesmo sete anos antes de virar título de um filme tão controverso, já trazia gemidos e sussurros dos intérpretes na execução. Além disso, a melodia, numa versão especial, gravada ao piano, pontua a narrativa.

³ Para Barthes (1973), ao escritor reserva-se a prática do texto narrativo, ficcional, não uma metodologia ou teoria; já os escreventes são teóricos, críticos e pesquisadores.

⁴“Johnny é uma garçonne que trabalha numa lanchonete de beira de estrada. Solitária e carente, ela se envolve com o caminhoneiro Krassky, apesar dos alertas de seu chefe quanto à homossexualidade do rapaz. O fato é que, talvez pela aparência masculina de Johnny, Krassky também se interessa pela garçonne, provocando um curto circuito no relacionamento dele com outro homem” (COLEÇÃO CULTCLASSIC. Paixão selvagem. França - 1976. DVD. Manaus: NovoDisc Digital, 2009).

⁵Além disso, a simples presença do nome do ator Joe Dallessandro nos créditos iniciais já pode ser um signo indicativo do contexto que envolve a narrativa, uma vez que ele ficou conhecido no cenário da arte por participar dos filmes realizados, nos Estados Unidos, pela Factory, produtora de Andy Warhol.

“puxados” pela narrativa fílmica.

Nesse sentido, Roland Barthes (1988) defende que existem três vias através das quais um texto pode capturar o leitor: 1) por meio da relação fetichista que ele estabelece com as palavras, as imagens, os enquadramentos, ou melhor, o prazer de descobrir aquele conjunto de frases, de cenas, de sequências; 2) o poder de suspense da narrativa, que arrasta o leitor enquanto ela se desenrola, e ao mesmo tempo termina-se, pouco a pouco, diante dele; e 3) o desejo de escritura (já materializado neste exercício), que nos assalta durante a leitura. Não o desejo de ter escrito aquele texto, produzido aquele filme, mas “apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o ame-me que está em toda escritura” (BARTHES, 1988, p. 50).

De antemão, e por um lado, é preciso reconhecer que foram raros os prazeres da descoberta. *Paixão Selvagem* (tradução do título original no Brasil) tem um jogo truncado de referências diretas e metáforas fáceis, no qual o simples, ou melhor, o *dizer simplesmente* perde-se na constante necessidade de “pôr sob os olhos do espectador” determinada ideia. Trata-se da presença incômoda e repetitiva do índice: não aquele dedo que aponta para os sentidos, mas aquele que nos obriga a ver um único significado, atravancando o infinito da leitura.

Na primeira sequência, por exemplo, observamos uma combinação de signos transformados em significante segundo: a conotação da homossexualidade e do sexo anal. A estrutura se revela ao acompanharmos um caminhão de lixo amarelo chegando ao aterro, conduzido por dois homens musculosos e com roupas coladas ao corpo (*jeans* e regatas). O veículo é estacionado de marcha ré, a caçamba levanta, “empina-se” e despeja seus dejetos no depósito. Minutos depois, Krass (Joe Dallesandro) empilha sozinho, sob a chuva, dezenas de privadas brancas no caminhão, para transporte, com a mesma naturalidade de quem carrega pedras, ou cadeiras, enquanto seu companheiro o assiste protegido por um saco plástico na cabeça. Outra sequência, Johnny (Jane Birkin⁶) come uma banana caramelada sob os olhos atentos do novo namorado. E, por fim, poderíamos também mencionar a imagem construída por Gérard Depardieu para sua personagem: quase sempre trajando roupas brancas (camisa e calça de algodão), descalço e montado ou acompanhado por um cavalo, também branco. Sua caracterização conota a presença de uma espécie de príncipe encantado, pueril – vestido de branco, mas às avessas devido à sua orientação sexual, que logo é explicitada.

⁶A atriz ficou famosa depois de aparecer nua em uma cena do filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni, em 1966.

Poderíamos ainda somar a essas sequências a conotação pejorativa que ganha a relação entre as personagens, quando, logo na primeira tomada, um urubu⁷ se choca contra o vidro dianteiro do caminhão dirigido por Krass. A ave morre instantaneamente e é retirada do local pelo movimento do para-brisa do veículo, deixando um rastro de sangue e penas no vidro. A legenda poderia ser: “algo podre acontece aqui”. Na mesma cena, a câmera faz um passeio ao redor do caminhão mostrando o motorista, o passageiro (e/ou copiloto) e a imagem do desenho de uma mulher (tal e qual as famosas *pin-ups*, dos anos 1950), em forma de *display* publicitário, colado em frente ao motor, no meio do veículo e, geometricamente, entre os dois homens. Associado a isso estão a empresa e/ou o produto que o *display* representa: uma marca de lubrificantes.

A metáfora para o estudo semiológico cumpre uma tarefa fundamental na ruptura com o signo cristalizado. De acordo com Barthes (1988, p. 83), ela é uma via para o significante, uma vez que permite nos desconicionarmos da finitude do sentido. “É ela que pode dar dispensa ao significado (como único)”. Entretanto, não é o que acontece no filme em questão; nele a metáfora aparece como uma evidência, no jogo das linguagens, da força do discurso encrático⁸ em colonizar com suas figuras os diferentes espaços e planos de expressão das narrativas na contemporaneidade, mesmo elas sendo tão múltiplas. Por isso dizemos “metáforas fáceis”, porque esta segunda mensagem, extensiva da relação entre significantes e significados, utilizados para compor a cena, não representa mais um abalo do sentido, mas a sua certeza, naturalizada pela repetição. É quando a conotação de algo, que prodigiosamente retorna em cada aparição daquele conjunto de códigos, se torna cada vez mais adequada por razões diferentes, de modo a não poder significar outra coisa senão este sentido “naturalmente” intuído pelo leitor.

No Ocidente, a sexualidade só se presta, pauperrimamente, a uma linguagem de transgressão; mas fazer da sexualidade um campo de transgressão é mantê-la prisioneira de um binário (pró/contra), de um paradigma, de um sentido [...]. A alienação da sexualidade está substancialmente ligada à alienação do sentido, pelo sentido. O que é difícil, não é liberar a sexualidade segundo um projeto libertário, é desvencilhá-la do sentido, inclusive da transgressão como sentido (BARTHES, 1988, p. 88).

⁷Animal encontrado em regiões onde há lixo e/ou putrefação. Popularmente caracterizado como ave de mau-agouro, prenúncio de morte.

⁸dóxa [opinião corrente, geral, provável, mas não ‘verdadeira’, ‘científica’], diremos que é a dóxa que é a mediação cultural (ou discursiva) através da qual o poder (ou o não-poder) fala: o discurso encrático é um discurso conforme a doxa, submisso aos seus códigos, que são eles próprios, as linhas estruturantes da sua ideologia; e o discurso acrático enuncia-se sempre, em graus diversos, contra a doxa (qualquer que seja, será um discurso para-doxal)” (BARTHES, 1988, p. 118)

Sob esse aspecto, Gainsbourg pode ser só mais um autor a revelar através dos cenários rolantes do filme, de forma grosseira, que existem muitas combinações e significantes diferentes capazes de carregar os mesmos *rótulos*. E o problema da rotulação é seu poder reducionista, caricatural, que simplifica a complexidade das relações e dos contextos. Acreditamos que isso aconteça porque em *Je t'aime... moi non plus* o sistema de significação que dá origem à metáfora parece estar colonizado pelos estereótipos, o que esvazia sua potência de subversão em busca da polissemia do sentido. Da mesma forma, Barthes (1973, p. 57) lembra que o estereótipo é a solidificação das antigas metáforas, é “o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonial”.

Sob esse aspecto, Gainsbourg pode ser só mais um autor a revelar através dos cenários rolantes do filme, de forma grosseira, que existem muitas combinações e significantes diferentes capazes de carregar os mesmos *rótulos*. E o problema da rotulação é seu poder reducionista, caricatural, que simplifica a complexidade das relações e dos contextos. Acreditamos que isso aconteça porque em *Je t'aime... moi non plus* o sistema de significação que dá origem à metáfora parece estar colonizado pelos estereótipos, o que esvazia sua potência de subversão em busca da polissemia do sentido. Da mesma forma, Barthes (1973, p. 57) lembra que o estereótipo é a solidificação das antigas metáforas, é “o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonial”.

Aliás, os estereótipos são figuras constantes nessa narrativa cinematográfica. Na primeira cena, além da “metáfora fácil” construída pela sequência de imagens, ainda temos referência direta à relação que existe entre as personagens e sua orientação sexual. Isso fica evidente quando Krassky se distancia do veículo e caminha até o meio do aterro. Urinando sobre o lixo despejado, anuncia para seu companheiro: “— Não se excite, este não é o momento”; como se o homossexualismo das personagens precisasse ainda de uma nomenclatura literal. Na cena seguinte, Krass e Padovan (Hugues Quester) dão carona a um grupo de rapazes, cujo carro tombou na estrada por imprudência. Durante o trajeto, cruzam com um homem a cavalo, a quem rapidamente o caroneiro se apressa em nomear: “— Conheço aquele cara, é bicha!”. Padovan, sentindo-se provocado, expulsa todos do caminhão, apoiado por Krass, que se diverte com o ocorrido, deixando-os no meio da estrada. Quase no fim do filme, Padovan é quem procura o homem a cavalo. O diálogo travando durante esse encontro denota o ato sexual e conota o estereótipo da vulgaridade que se supõe cercar as relações homossexuais.

Além disso, o referente aparece diretamente mencionado, no bar, quando

Boris (René Kolldehoff), o proprietário e, mais tarde, um cliente alertam Johnny sobre a natureza da relação entre aqueles dois homens. Também se revela na cena em que Padovan e Krass rolam abraçados por uma pilha de retalhos; e quando o primeiro ouve xingamentos e apanha dos homens que ele havia expulsado do caminhão no início do filme. Nesse momento, Krass, abandona Johnny no meio do salão e aparece em defesa do companheiro.

Em síntese, *Je t'aime...* não fala *a* homossexualidade, mas fala *da* homossexualidade, na medida em que a associa a rótulos distribuídos e reprisados em outros textos – não necessariamente cinematográficos –, ou a nomina literal e repetidamente, dentro da própria narrativa, por meio das palavras: “bicha”, “gay”, “homossexuais”, ou das imagens, e da indicação do ato sexual entre dois homens, como na cena com Gérard Depardieu. Por isso, dizemos que Gainsbourg não fala simplesmente; porque “a simplicidade seria isso: nunca invocar, não deixar vir à linguagem os Nomes, fontes de disputa, de arrogâncias e de morais” (BARTHES, 1988, p. 296). Ora, se a imposição social das ideologias se manifesta privilegiadamente através da nomenclatura e da estrutura que cerca estes códigos, Barthes entende que uma forma de recusa desta lógica seria o silêncio, e não a ocorrência explícita e grosseira que o diretor insiste em recuperar ao longo da trama.

Outro elemento significativo da narrativa é a aparência assumida por Johnny quase até o final do filme, como se ela só pudesse ser desejada, ou mesmo amada por Krass⁹, a partir de sua representação física. Consciente disso, a garçonete parece ceder ao truísmo do caminhoneiro (ou ao seu próprio desejo de sentir-se amada), entendendo-a como uma limitação: “— Eu sou um menino”, ela diz, enquanto, nua e deitada no chão, dá as costas para o homem que a olha em silêncio. De certo modo, a representação do desejo está, aparentemente, encarcerada pelos signos de masculinidade que compõem a imagem da garçonete: cabelos curtos, corpo com poucas curvas, seios pequenos, roupa similar às usadas pelos amantes (calça *jeans* e regata) e ausência de acessórios; tanto quanto ao tipo de relação sexual possível de manter com ela.

Temos a impressão de que em condições diferentes Johnny nunca teria chamado atenção de Krassky. É possível observar essa negação na passagem da ação para a linguagem, quando, ao contrário de todos os signos de afeto (como o urso que o caminhoneiro dá à menina), Krass irrita-se ao ver Johnny correr em sua direção vestida de rosa: “— O que é isso?”, pergunta ele. O vestido exibido nesse momento

⁹Ele também, apesar de musculoso, tem um rosto de traços delicados, configurando uma espécie de androgenia que os acompanha.

e, logo em seguida, a fragilidade denunciada pela personagem nas cenas finais (nua, molhada e imóvel), vulnerável diante do ex-amante homicida, podem ser representações de sua feminilidade, sobre as quais o atual companheiro revelou pouco interesse ou amparo, opostamente à forma como cuidou de Padovan em situação semelhante. Dito de outro modo, a dinâmica estrutural desfiada nessa leitura reproduz uma ideia consensual, naturalizada, acerca da origem da veledade para os homens *gays*: a de que ela só existe ou se manifesta quando determinadas possibilidades se anunciam, confinando o desejo ao sexo e a um conjunto de índices restritivos, e não como uma pulsão que nos mobiliza independente do objeto que o dispara.

Pertinente a essa questão também são os gritos da garçonete que ecoam pelos motéis a cada tentativa do parceiro em converter seu desejo em gozo; mais ainda, a insistência dele, mesmo que autorizada, diante dessa manifestação da dor, em continuar tentando, nesta ou em qualquer outra ocasião. Todo o contato sexual entre eles se resume ao momento da penetração, nenhuma palavra é dita, nenhum afago trocado, não há afeto (embora fique explícita a entrega de Johnny), só o vazio. O mesmo vazio das seqüências sem trilha, quando ouvimos apenas o tilintar das coisas, anunciando que ora algo funciona, ora algo quebra. Vazio, também, nas inúmeras vezes em que Johnny é agredida fisicamente, e sem reação, por seu patrão. Diante da coleção de ausências apresentadas em cada cena, inquieta-nos a ideia de sujeição frequentemente associada à figura da mulher nas narrativas de circulação massiva, traduzida normalmente como signo de uma escrita universal, característica inata dos fatos sociais, e não uma imagem produzida historicamente.

Por outro lado, talvez tenha sido justamente a raridade de fruição, do prazer pelo encontro inusitado de sentidos (por ser incomum, mas presente), a responsável por nos arrastar através da narrativa. Seguimos carregados pelo suspense da próxima descoberta, da próxima seqüência singular de significantes, que pode estar perdida em qualquer *frame*, no meio dos rótulos e das metáforas fácies. Em especial, porque a trama se desenvolve sob uma antítese: para a comunidade do lugar onde a história se passa, a heterossexualidade é a regra e a homossexualidade é o desvio; no entanto, para os protagonistas da narrativa, essência sob a qual o jogo dramático se realiza, a homossexualidade é a regra e a heterossexualidade, o desvio.

Então, sob certa perspectiva, apontar de modo enfático para um comportamento – em especial se o signo que o indica está caracterizado pela amarra do sentido –, equivale a banalizá-lo, retirar sua força de enunciação em detrimento da outra relação que se precipita. Invalidando o que existe, reduzindo-o a algo sem importância, ridícula ou até risível, o discurso cinematográfico, como um *flash*, ilumina

e valoriza a nova possibilidade revelada.

Aliás, percebemos a ligação temporária entre Johnny e Krassky como ruptura ao observar os laços que a sustentam. Se, a princípio, poderíamos crer que nominar os homens amantes de modo caricato resultaria na exaltação da relação entre homens e mulheres como sendo “o” comportamento correto – porque aceito socialmente –, imediatamente os signos encontrados desmistificam essa crença, pois apontam para outra direção: não associamos a pauta de Gainsbourg¹⁰ à moralidade, pelo menos não a essa ideia de moral defendida pelo *doxa*. Além disso, a nova relação, desta vez heterossexual, a qual Krassky dispõe-se (até que ponto?), em quase nada é saudável, nem mesmo parece uma relação de amor.

Para nós, aqui está o paradoxo em *Je t'aime...*, o aloucamento da estrutura, sua subversão. A ruptura denuncia o discurso acrático (anteriormente referendado em nota de rodapé), que, estando à margem do poder, elaborado fora do *doxa*, frequentemente se apropria das figuras do discurso dominante para ser compreendido. Barthes (1988) lembra que, se a linguagem encrática impregna as trocas, os ritos, os lazeres e é tida como natural, para chegar a um público qualquer é necessário se utilizar este código conhecido e compartilhado por todos, buscando renovar-lhe a significação, provocar a pluralidade do signo.

Podemos perceber esse movimento estrutural, por exemplo, na cena na qual os protagonistas se conhecem, quando acompanhamos secretamente a ambiência do desejo estabelecer-se como um fetiche. Primeiramente é Krassky quem observa sem pressa aquela figura assexuada, feito Narciso que se vê diante do espelho. Depois é a vez de Johnny: ela o vigia enquanto prepara o pedido, a exemplo de um rapto erótico. Quase não conversam: dedicados às minúcias um do outro, se decifram. O desejo naquele instante não é nominado, não aparece na narrativa através da utilização de qualquer referência direta, ou da presença de rótulos e palavras que a ele poderiam ser associadas – ninguém conta-o para nós –, mas se revela por meio dos olhares, dos gestos, da ação que nos deixa em estado de prazer. Trata-se de um jogo do qual podemos participar sem assumir nenhuma posição; da cena pela qual circulamos percebendo-a por ambas as perspectivas, sem termos necessariamente de assinalar qualquer que seja o sentido. Naquele instante o texto não vinha com bula alguma e

¹⁰ Este é o primeiro filme de Serge Gainsbourg, dos quatro longas que ele realizou até 1990. Gravado em 1976, após o período conhecido como *nouvelle vague* francesa, sua produção segue embalada pelo cinema de autor e pela safra de novos diretores que, de acordo com Michel Marie (2008, p. 60), o movimento mobilizou. Além disso, o crítico lembra que, na França, a década de 1970 foi marcada ainda por dois outros fenômenos no campo cinematográfico: 1) a ascensão de mulheres diretoras, transformando a abordagem sobre o feminino e a sexualidade; e, 2) um número crescente de filmes de estreias, ou de segundos filmes, que hoje atinge cerca de 40% do total de produções realizadas no cinema contemporâneo francês.

não tinha posologia.

Estrutura semelhante pode ser encontrada na cena do “bailinho”, ao assistirmos ao *strip-tease* de amadoras. Certa vez Barthes (2001, p. 94) escreveu sobre esta prática no livro *Mitologias*, afirmando que a finalidade do *strip-tease* não é “expor à luz uma profundidade secreta, mas sim significar a nudez como veste natural da mulher”. De acordo com o semiólogo, uma vez mascaradas pelos acessórios, pela dança de gestos inúteis e pelo espetáculo, as mulheres envolvem-se “num à vontade milagroso que as veste incessantemente, que as afasta, e lhes dá a indiferença gelada de hábeis especialistas”, enquanto exibem desdenhosas seu suposto poder de sedução. No entanto, em *Paixão Selvagem*, somos atravessados pela prática desmistificada, um desvio, dos muitos que o signo pode encontrar durante a leitura.

Ignorando o pudor fundado pelo sistema da fé e da religião, sistema este tradicionalmente incumbido de determinar, por meio do pecado, aquilo que pode (ou não) despertar o desejo, assim como impor limites para a experiência sexual (quase sempre domesticada pelos rituais, inclusive o *striptease*), o texto cinematográfico de Serge Gainsburg nos desequilibra com a subversão do nu, desligando-o dessa posição de figuração em que se encontrava até agora, desse valor objeto ao qual estava condicionado. Primeiro, a narrativa nomeia tal desregramento, incluindo na apresentação das moças a palavra “amadoras”; em seguida mostra mulheres inseguras, envergonhadas, de gestos acanhados, contidos, que, por um motivo desconhecido, parecem não querer estar ali. O signo do conforto se ausenta: elas não estão à vontade, não se sentem poderosas; logo, a nudez traduz o momento de revelação da sua intimidade, de algo privado que não pode ser compartilhado à moda de uma vitrine. O corpo das mulheres que participam deste *striptease* é oferecido como objeto, mas a “coisificação” não se realiza. Também referente à nudez, podemos mencionar aspectos da cena final, na qual, como já dissemos, ela se constitui em signo da vulnerabilidade feminina.

Por fim, uma última subversão que recebe nota neste exercício são os não-lugares onde o filme está ambientado. Em nada se parecem com as memórias da paisagem francesa acordadas por nosso imaginário. Também não há, ao longo da trama, referência geográfica que constitua tal espaço, nem palavra que o represente. Pouco habitado, território sem lei, onde não há casas e, conseqüentemente, nem lar ou afeto, é terra de passagem. Como diz Krassky a Padovan ao sentir fome: “— Vamos tentar por aqui”; a frase seguinte, não dita, poderia ser: “— Se não der vamos embora”. Trata-se de lugar nenhum ou de qualquer lugar, portanto, onde é impossível estabelecer vínculos, inscrever relações duradouras. As locações são velhas e

aparentam abandono; nada está sendo construído. Como na literatura clássica, as descrições feitas pela câmera não parecem preocupadas em significar o real, pouco importa se a França cabe naquela paisagem, aliás, pela quantidade de referência a outro país (Estados Unidos), a língua francesa é um mero acidente, e evita-se usá-la na maioria das vezes. *Je t'aime...* é um filme de poucos diálogos e, quando aparecem, são precários, quase monossílabos, ou dedicados a reproduzir palavrões, xingamentos.

Talvez seja esta a ruptura mais relevante da trama: tentar desligar-se de uma cultura é também uma tentativa de desobrigar-se dela, de suas disputas, de suas estruturas de mediação. No entanto, como o acidente é justificado pela fatalidade, e toda fatalidade é quase sempre percebida como irreparável, também a língua no filme cai na armadilha da naturalização e da conformidade. Não é possível romper com uma cultura se seguimos presos à língua que a embrulha, na qual estão irremediavelmente as figuras de linguagem que representam essa cultura, seus protocolos e todos aqueles recursos que sabidamente escravizam os sentidos.

Dito isso, reconhecemos as rupturas e os abalos que o filme pode provocar no leitor, o desalinhamento da norma, a polissemia que pode ser espiada na trança de fios da enunciação, mas é preciso dizer que *Je t'aime... moi non plus* é uma narrativa de poucas ou pequenas subversões, pois, apesar das ausências (do som, da língua, das referências de lugar, do tratamento que percebemos sobre o nu) ou das tentativas que faz para construí-las, mantém no mosaico da trama em destaque duas peças, cujo significado está maneado: o clichê da homossexualidade e o papel de submissão da mulher. E, como ponderou Roland Barthes (1988, p.86), “as pequenas subversões fazem os grandes conformistas”. A nós, parece que a arte não pode ser o lugar da conformidade.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Bertran Brasil, 2001.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MARIE, M. “Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)”. In: MASCA-RELLO, F. e BAPTISTA, M. (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2008.

Referências audiovisuais

JE T'AIME... MOI NON PLUS (*Paixão selvagem*). Serge Gainsbourg. França: AMLF, 1976.

submetido em: 29 ago. 2015 | aprovado em: 24 nov. 2015.



**A imagem interessante:
cinema e suspensão
narrativa**

*The interesting image:
cinema and narrative halt*

João Vitor Resende Leal¹

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP.

Resumo: este artigo busca investigar a partir de que momento, por quais critérios e com que exatidão podemos afirmar que há “suspensão narrativa”, quais as qualidades das imagens que operam essa suspensão e quais as suas consequências na experiência do espectador. Para tanto, articularemos um panorama teórico sustentado por diversas noções – o “conceito estendido de *moving-picture dance*” (Carroll), a “fotogenia” (Epstein, Xavier), o “número musical” (Altman, Sutton), o “cinema de atrações” (Gaudreault, Borges), o “*punctum*” e o “terceiro sentido” (Barthes) e o “excesso” (Thompson) – e avançaremos que, ao rescindir com as motivações e com a lógica causal da trama, essa imagem “interessante por si própria” acaba por revelar uma “elasticidade” latente na própria narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: narrativa cinematográfica; suspensão narrativa; imagem cinematográfica; atração; elasticidade.

Abstract: this article intends to investigate when and in what way, by which criteria and how accurately can one affirm that there has been a “narrative halt”, what are the qualities of the images that promote such halt and what are its consequences on the viewer’s experience. For that matter, we will articulate several different notions – the “extended concept of moving-picture dance” (Carroll), “photogeny” (Epstein, Xavier), the “musical number” (Altman, Sutton), the “cinema of attractions” (Gaudreault, Borges), the “*punctum*” and the “third sense” (Barthes) and the “cinematic excess” (Thompson) – and we will suggest that, by rejecting the motivations and the causality of the plot, this image that is “interesting for its own sake” ultimately reveals a certain “elasticity” within cinema’s narrative itself.

Key words: cinematographic narrative; narrative halt; cinematographic image; attraction; elasticity.

Eu gosto do absurdo divino das imagens.
Manoel de Barros

Zabriskie Point

Ao final de *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, a jovem e idealista Daria (Daria Halprin) desce de seu carro para observar a explosão da casa de um inescrupuloso empresário, seu chefe e amante. Diversos planos em câmera lenta se sucedem, repetindo e prolongando o instante da detonação. Pedras, estilhaços de madeira, chamas e labaredas de fumaça preenchem a tela. Em seguida, na ausência de um esperado contraplano, de uma imagem de Daria a contemplar e reagir a essa enorme explosão, algo estranho se opera: a sequência parece adquirir textura e consistência tais que a descolam da narrativa. O filme continua a correr, cumprindo sua duração ao nos enviar novas imagens de explosões em câmera lenta, mas essas imagens não tracionam mais história alguma. O drama de Daria parece girar em falso, sem sair do lugar.

Nesse momento, o espectador talvez questione se aquilo que vê na tela é um delírio da personagem (hipótese reforçada pela trilha musical psicodélica) ou uma realidade dentro da diegese; talvez, conhecendo a temática da contracultura explorada pelo filme, ele busque atribuir um significado político às explosões. Mas esse mesmo espectador *sabe*, por uma espécie de intuição que o filme até então não lhe havia solicitado (com a notável exceção de uma cena de orgia em pleno deserto), que tais questões deixaram de ser pertinentes. Diante dos quase cinco minutos da atração plástica-musical constituída pelos estilhaços que dançam uma coreografia improvisada e única sob o céu azul ao som de Pink Floyd, pouco interessa interpretar ou acompanhar a trama. É certo, esses interesses retornarão antes que o filme termine; no momento, contudo, a narrativa e seus preceitos se encontram categoricamente suspensos².

Descrevemos essa cena emblemática para assinalar o ponto de partida e estabelecer o horizonte do que pretendemos discutir neste artigo: a natureza daquilo que chamaremos aqui de suspensão narrativa. Nossa hipótese já está lançada: é sobretudo quando a narrativa se torna estéril que precisamos retornar à imagem (visual e sonora), sendo preciso buscar na imagem aquilo que tanto perturba, e de maneira

²Referimo-nos à narrativa convencional, que se estrutura em relações causais, tem começo e fim e evolui através das motivações de seus personagens em uma trama lógica que se desdobra em uma série de acontecimentos. Sobre a narrativa cinematográfica, ver BORDWELL, 1985 e GAUDREAU, 2009.

tão calculada, a narrativa. A imagem se torna foco de atenção sobretudo quando já não está plenamente a serviço de nenhuma história, de nenhum sentido. Interessantes, pois, investigar a partir de que momento, por quais critérios e com que exatidão podemos afirmar que há “suspensão narrativa”, quais as qualidades das imagens que operam essa suspensão e quais as suas consequências na experiência do espectador.

Para tanto, ofereceremos um panorama teórico que mobilizará diversas noções de autores que, direta ou indiretamente, se ocuparam da relação entre a imagem e a narrativa cinematográfica. Tais noções – o “conceito estendido de *moving-picture dance*”, a “fotogenia”, o “número musical”, a “atração”, o “*punctum*”, o “terceiro sentido” e o “excesso” – serão tratadas como variações sobre um mesmo tema: cada variação se fará perceber nas demais, mas cada uma delas irá expor também um aspecto distinto, uma possibilidade distinta de abordagem ao tema principal que é a suspensão narrativa. Uma vez concluído o percurso, teremos testemunhado o interesse da imagem que, no suspender a narrativa, se revela plenamente capaz de modelá-la ou deformá-la, isto é, de evidenciar seu caráter “elástico”. Assim, evitaremos encarcerar a reflexão e sugeriremos, como conclusão, ainda outro viés para o problema da suspensão narrativa, apontando não apenas para a potência da imagem, como terão então feito as noções teóricas privilegiadas aqui, mas também para uma plasticidade própria à narrativa cinematográfica.

Movimentos dançantes

Dissemos que, em *Zabriskie Point*, os estilhaços da explosão dançam. A analogia com a dança não é gratuita e nos servirá como ponto de partida. Em função da longa duração, da câmera lenta, da frontalidade dos planos, da ausência de contracampo, da trilha musical, enfim, dos diversos procedimentos de *mise-en-scène* que produzem a sequência, o movimento dos estilhaços não é totalmente justificado: não responde a nenhuma determinação específica da história, não tem nenhuma causa e nenhuma consequência, nem induz a nenhuma interpretação em particular. O movimento dos estilhaços se apresenta pleno e exuberante em si mesmo, o que Noël Carroll chamaria de um movimento interessante por si próprio, “*for its own sake*”. Seria o suficiente para aceitá-lo como uma dança: “podemos descrever o movimento como dançante simplesmente porque a dança é a forma de arte especializada na exibição do movimento por si próprio” (CARROLL, 2001, p. 58).

Em seu artigo “Toward a definition of moving-picture dance” (2001), Carroll está preocupado em compreender as relações estabelecidas entre dança e cine-

ma. Após desenvolver o “conceito central de *moving-picture dance*”, que compreende diferentes formas de apresentação da dança através das imagens em movimento, ele propõe um conceito estendido que designa, justamente, qualquer movimento que seja “interessante por si próprio”, independentemente daquilo que tradicionalmente reconhecemos como dança. É verdade que esse conceito estendido foi cunhado sob medida para dar conta de filmes de vanguarda ou experimentais que trabalham com imagens não figurativas e que todavia são tomados como dança, como o *Ballet mécanique* de Fernand Léger e Dudley Murphy (1924). No entanto, o próprio Carroll destaca sua pertinência para a análise de filmes narrativos convencionais, citando como exemplo os elaborados movimentos de kung-fu dos filmes de Bruce Lee: “além de ser interessante por seu conteúdo narrativo, a cine-coreografia marcial de Bruce Lee também é interessante por si própria” (CARROLL, 2001, p. 58). Assim, seu “conceito estendido de *moving-picture dance*” ecoa um conceito mais antigo e abrangente, o de fotogenia, tal como o defendeu a vanguarda francesa da década de 1920 e, em particular, o cineasta e teórico Jean Epstein: é fotogênico tudo aquilo – coisas, seres, ideias – “cujo valor moral é aumentado pela reprodução cinematográfica”, sendo que apenas os “aspectos móveis” das coisas podem, de fato, ter seus “valores morais” aumentados (EPSTEIN, 1974, p. 137-138). Dito de outra forma, para Epstein, a fotogenia “deve ser procurada no que é ‘móvel’” (XAVIER, 1978, p. 99): é o movimento que está em destaque.

Conceito-chave de uma geração que buscou compreender e afirmar a especificidade de uma arte cinematográfica pura, a fotogenia é de difícil definição, uma ideia “fértil na prática artística, mas problemática quando assumida no nível da explicação teórica” (XAVIER, 1978, p. 101). Ainda assim, por sua relevância histórica, consideramos oportuno apontar aqui sua proximidade – não assumida por Carroll em seu artigo, é verdade – com o “conceito estendido de *moving-picture dance*”. Deste, por sua vez, interessa-nos reter ao menos dois aspectos. Em primeiro lugar, temos formulada a possibilidade de uma imagem cujo movimento é “interessante por si próprio”, que detém o olhar ou nos leva a refletir sobre seu próprio caráter movente independentemente da narrativa que o acolhe (CARROLL, 2001, p. 60). Em segundo lugar, temos que esse “interesse por si próprio” não necessariamente exclui outros interesses, outras funções: um golpe de Bruce Lee pode ter um apelo coreográfico singular sem, com isso, deixar de ferir seus inimigos.

O número musical

Visto que o cinema musical é o que mais abertamente apresenta movimentos dançantes, e não apenas em sentido figurado, é nele que encontraremos, de imediato, ações e gestos cujas motivações parecem estar além (ou aquém) da narrativa convencional. O musical, explica Martin Sutton, é permeado por números musicais que contrastam fortemente com os preceitos habituais da narrativa. Eles perturbam a lógica da história contada por serem, à primeira vista, redundantes, inconsequentes – o que não necessariamente é um demérito do filme. Para Sutton, enquanto a narrativa exerce uma função regulatória, realista e convencional, os números musicais são momentos libertários de espetáculo e fantasia:

O musical é essencialmente um gênero que se preocupa com a imaginação romântica/rebelde e sua batalha diária com uma ordem social inibidora e “realista”. Essa batalha se desenvolve a partir da tensão entre a trama realista e o número espetacular/fantástico. Todo o realismo narrativo herdado do romance do século XIX (a trama linear, o desenvolvimento cronológico, a curva regular das emoções) está por trás dessa tensão. O número funciona como uma interrupção narrativa, uma tangente fantástica que ao mesmo tempo frustra e liberta o espectador (SUTTON, 1981, p. 191).

Também preocupado com o cinema musical clássico hollywoodiano, Rick Altman atenua a proposição de Sutton. Para ele, trata-se menos de uma “batalha” entre o número e a narrativa convencional e mais de um novo tipo de estrutura, de uma “narrativa de duplo foco” que concilia os dois regimes. Por essa perspectiva, o número musical deixaria de ser algo que atravanca a narrativa convencional, uma vez que não estamos mais nos domínios da narrativa convencional; ele seria, antes, o revelador de uma série de oposições entre personagens: acompanhamos ora o homem, ora a mulher, conhecendo suas diferenças e antecipando o momento em que eles, apesar de tudo, ficarão juntos. É nesse jogo de relações que a “narrativa de duplo foco” se constrói e nela, portanto, os preceitos da narrativa convencional são meramente secundários:

Não podemos mais apontar para a trama convencional do musical, chamá-la de desajeitada e de episódica, e sairmos satisfeitos. (...) A trama, sabemos agora, tem, logo de entrada, pouca importância; as oposições desenvolvidas na forma aparentemente gratuita dos números de canto e dança, no entanto, são fundamentais no estabelecimento da estrutura e do sentido do filme (ALTMAN, 1987, p. 27).

Por mais que nosso objetivo não seja analisar o cinema musical, recorremos aqui ao número musical porque ele nos permite testemunhar uma significativa perturbação da narrativa. Além disso, por mais que estejamos sensíveis à argumentação de Altman (que de fato nos parece consistente no âmbito dos musicais hollywoodianos clássicos), é a proposição de Sutton que levaremos adiante: como tentaremos mostrar a seguir, a perturbação da narrativa provocada pelo número é francamente perceptível, uma vez fora do gênero musical³, como suspensão narrativa, como algo que trava “batalha” com a narrativa convencional na medida em que fragiliza sua lógica e demanda outra postura espectral.

Acreditamos que essa oposição entre duas lógicas e duas posturas espectatoriais não é outra senão a conhecida distinção entre um “cinema narrativo”, que reconhecemos como convencional, diegético e clássico, e o “cinema de atrações” característico do primeiro cinema, que reconhecemos como espetacular e exibicionista, mais preocupado em interpelar (surpreender, maravilhar, chocar) o espectador do que em contar uma história. Como apontou Cristian Borges, os números do cinema musical funcionam, tanto quanto mirabolantes sequências de ação ou cenas pornográficas, como atrações espetaculares, “números = atrações”:

Fatalmente, observamos aí um inegável parentesco entre os números musicais e as ‘atrações’ que, segundo André Gaudreault, são o ‘princípio dominante’ dos primórdios do cinema, ‘em contradição com o princípio dominante do cinema institucional: a narração’ [GAUDREULT, 2011, p.51]. Por outro lado, diz ele, ‘o cinema narrativo está repleto de atrações’ (BORGES, 2014, p. 51-52).

Na medida em que revela certa permeabilidade entre o “cinema narrativo” e o “cinema de atrações”, o número musical atualiza aquilo que André Gaudreault e Tom Gunning denominaram “cinema de integração narrativa”. O termo, originalmente cunhado para definir o período intermediário entre o “cinema de atrações mostrativas” e o cinema clássico/institucional dominado pela narração, aponta para um processo de narrativização: “Os elementos de expressão cinematográfica foram sendo mobilizados, em todos os níveis, para fins narrativos” (GAUDREULT e GUNNING, 2006, p. 373) e o espectador foi, cada vez mais, levado a interpretar o discurso cinematográfico através da história narrada. (GAUDREULT e GUNNING, 2006, p. 374)⁴. A “integração narrativa” seria, assim, um processo de acli-

³ Sobre o gênero musical, recomendamos o livro organizado por Altman que compreende o artigo de Sutton aqui mencionado (ALTMAN, 1981).

⁴ A divisão do primeiro cinema entre um “sistema de atrações mostrativas” (período que iria até cerca de

matação das atrações (danças, acrobacias, vistas espetaculares, imagens assustadoras etc.) em um modelo narrativo comparável àquele do romance do século XIX, onde primam verossímeis relações de causa-efeito. Parece-nos que o número musical retoma de forma exemplar essa dinâmica ao impor, a um cinema profundamente fundado em convenções narrativas como é o gênero musical, um momento não totalmente narrativizado.

Agora, para apoiar a ideia de que o grande modo pelo qual as atrações vêm incrustar o cinema narrativo é o modo da suspensão narrativa, fazem-se necessários alguns exemplos. Dentre as inúmeras possibilidades que se oferecem – pois “o cinema narrativo está repleto de atrações” –, optamos por seguir com o número musical na condição de atração operadora de suspensão narrativa. Contudo, para ampliar o perímetro de nossa reflexão evitando sua sujeição a um só gênero cinematográfico, privilegiaremos filmes não musicais. Fiquemos então com três filmes narrativos não musicais, que consideramos razoavelmente distintos um do outro e que são todavia pontuados por números musicais: *Mauvais sang* (*Sangue ruim*, Leos Carax, 1986), *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2007) e *Galileo* (*A vida de Galileu*, Joseph Losey, 1975).

Alguns exemplos

A certa altura de *Sangue ruim*, o mágico Alex (Denis Lavant) se depara com a impossibilidade de levar adiante seu relacionamento com Anna (Juliette Binoche), amante do gangster que o recrutou para um assalto particularmente elaborado. Após uma noite em segredo com Anna, ele sintoniza no rádio uma canção romântica e acende um cigarro. Por cerca de um minuto, vemos Alex fumando na varanda. Quando o locutor anuncia a canção seguinte – *Modern love*, de David Bowie –, ele começa a se contorcer de dor. Na sequência que se segue, Alex corre por uma rua escura fazendo piruetas, dando socos no ar e no próprio corpo, ao ritmo da música de Bowie. Em conformidade com a performance corporal do ator, a velocidade do *travelling* que o acompanha, a cenografia da rua vazia marcada pela verticalidade arquitetônica das fachadas e os *match cuts* empregados na montagem promovem uma abstração temporal e espacial, uma síncope visual que não encontra ecos no res-

1908) e um “sistema de integração narrativa” (que iria de 1908 a 1914, abrindo espaço ao domínio pleno da narração) foi proposta por Gaudreault e Gunning no artigo “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”, publicado originalmente em 1986. No mesmo ano, Gunning publicou também o influente “The cinema of attraction: early film, its spectator and the Avant-Garde”, que tornou corrente o uso do termo “cinema de atrações”. Ver STRAUVEN, 2006.

tante do filme – até que, subitamente, a música para, Alex dá meia volta e a narrativa retoma seu curso.

Já em *Paranoid Park*, as imagens de manobras de skate (com trilha musical que inclui texturas eletrônicas e baladas de Elliot Smith) constituem números musicais que mesclam improviso – nos enquadramentos pouco usuais e tremidos da câmera na mão – e coreografia – na plasticidade do movimento dos corpos e da própria câmera. A trama acompanha a carta-confissão do adolescente Alex (Gabe Nevins), acidentalmente responsável pela morte de um guarda ferroviário nos trilhos de trem próximos a uma pista de skate clandestina. Mais de uma vez a câmera segue skatistas anônimos na pista, executando ela própria algumas manobras como passos de uma dança construída para a fruição espectador. No registro distinto de um super-8 extremamente granulado (remetendo a um tom documental que reforça a ideia de improviso) e em câmera lenta (que, por sua vez, acentua a dimensão coreográfica dos movimentos), essas imagens parecem indiferentes ao drama de Alex, filmado em 35mm. A elas pouco importa que Alex tenha decidido ocultar o acidente da família, dos amigos e do detetive que o interroga na escola. São imagens que se afirmam, notavelmente pela qualidade do movimento e pelo grão da película, como momentos independentes da narrativa.

Os números musicais de *Sangue ruim* e *Paranoid Park* parecem ter, portanto, a mesma textura e consistência que a cena de explosão de *Zabriskie Point*, também ela um número musical. O que lá éramos tentados a compreender como expressão da destruição do sistema capitalista, aqui somos tentados a compreender como expressão de angústia por um amor impossível ou de desejo juvenil de liberdade e libertação. Nas três cenas, contudo, essas tentadoras interpretações são insuficientes para dar conta da exuberância e singularidade do que vemos na tela.

Por fim, em *A vida de Galileu* (filme inspirado na peça de Bertolt Brecht sobre a vida do renomado astrônomo renascentista), um trio de rapazes faz as vezes de coro grego, antecipando de forma cantada a progressão da história. O trio aparece diversas vezes ao longo do filme, ora em fundo neutro (em cima de um palco, diante de uma parede), ora no cenário mesmo das cenas – e por vezes com os próprios personagens da trama imóveis ao fundo, aguardando a deixa para entrar em ação. Esses interlúdios musicais interrompem repetidas vezes a narrativa, enfraquecendo o drama e chamando a atenção para nada menos do que eles próprios. Em conformidade com o teatro épico de Brecht, que buscava o distanciamento do público em relação ao drama como forma de dissolver o ilusionismo da encenação e provocar a reflexão crítica, esses interlúdios quebram a diegese e devolvem momentaneamente

o espectador à realidade extra-filmica. Tal vontade de distanciamento está presente em vários outros aspectos do filme – como nos monólogos em que Galileu (Topol) encara a câmera –, mas é na recorrência do coro que ela se faz mais perceptível.

É interessante ressaltar que, diferentemente do que vimos em *Zabriskie Point*, *Sangue ruim* e *Paranoid Park*, as imagens dos interlúdios, dos números musicais de *A vida de Galileu* trazem pouco ou nenhum movimento digno da alcunha de dança. Os rapazes do trio encaram uma câmera que está, na maioria das vezes, estática como eles. Assim, por mais que Carroll tenha se precavido contra a eventualidade de uma imagem imóvel, dizendo se tratar apenas de uma opção estilística e não de uma limitação do meio fílmico (CARROLL, 2001, p. 52), seu “conceito expandido de *moving-picture dance*” fica-nos mais distante. Cabe lembrar que também Epstein, ao discorrer sobre a fotogenia, se precaveu contra a ausência de movimento através de uma ampliação da própria noção de movimento, tomando-o como uma transformação no tempo que não necessariamente implica deslocamento no espaço (XAVIER, 1978, p. 99). Sem a dimensão do deslocamento, contudo, a identificação de um “movimento interessante por si próprio”, como quer Carroll, ou de uma “mobilidade fotogênica”, como coloca Epstein (EPSTEIN, 1974, p. 139), parece agora inadequada, um pouco fora de lugar. Sem ignorar essas considerações tecidas por Epstein e Carroll com relação à ausência de movimento, questionamos se suas terminologias e preocupações não relegam a imobilidade a um desconfortável segundo plano. Por isso, acreditamos ser oportuno o momento para, afinal, nos despedirmos da analogia da dança que nos norteou até aqui. Busquemos em outras paragens recursos para continuar nossa reflexão sobre a relação entre imagem e suspensão narrativa no cinema.

Na ausência do movimento

Ao desviarmos o foco da questão do movimento – não por a considerarmos esgotada, mas pela necessidade de propor uma outra forma de abordarmos a ideia de suspensão narrativa –, nos deparamos, em primeiro lugar, com seu oposto: a imagem estática.

Roland Barthes inicia *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1980) revelando seu espanto diante de uma foto de Jerônimo, o último irmão de Napoleão: “Vejo os olhos que viram o Imperador” (BARTHES, 1984, p. 11). Tal espanto é o que motiva a investigação à qual se dedica o livro, uma busca passional (mais do que técnica ou teórica) por aquilo que faz a essência da imagem fotográfica. No decorrer dessa

investigação, Barthes identifica dois aspectos da imagem fotográfica que estabelecem entre si uma relação semelhante àquela que vimos entre a narrativa convencional e a atração. Segundo ele, certas imagens apresentam alguma coisa (na maioria das vezes um mero detalhe) que escapa a seu referente e à interpretação que fazemos delas, algo que abre o campo de possibilidades da imagem, que inevitavelmente apela ao olhar do espectador sem que este seja capaz de decifrá-lo plenamente. Àquilo que é da ordem do referente e que se oferece à nossa interpretação, Barthes dá o nome de *studium* (que remete a “estudo”, no sentido de uma aplicação prolongada “mas sem acuidade particular”), enquanto o detalhe fulgurante, o “elemento que vem quebrar (ou escandir) o *studium*”, é nomeado *punctum* (aquilo que trespassa, “picada”, “ferida”). O *studium* mobiliza um “interesse vago, uniforme, irresponsável”, “que jamais é meu gozo ou minha dor” (BARTHES, 1984, p. 45-49), enquanto o *punctum* é pura presença e dispensa qualquer análise da imagem, “é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p. 85), “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). Assim, o *punctum* é, em grande medida, indiferente ao referente da fotografia, ao contexto que a gerou e aos significados que ela promove, mas sem ser indiferente àquele que a olha; ele pode ser uma gola de camisa ou uma rua de terra batida, e ele pode ser indefinível ou indescritível, como a expressão de Bob Wilson ao lado de Phil Glass no retrato de Mapplethorpe:

Bob Wilson me retém, mas não chego a dizer por quê, quer dizer, *onde*: será o olhar, a pele, a posição das mãos, os sapatos de tênis? O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua (BARTHES, 1984, p. 83).

De certa forma, podemos pensar o *studium* como aquilo que a fotografia direta e intencionalmente dá a ver e a interpretar, tal qual a imagem cinematográfica que se limitaria a tracionar a narrativa do filme sem extrapolá-la. O *punctum*, por sua vez, seria como a imagem cinematográfica que se emancipa da narrativa do filme colocando-a em suspensão, ainda que apenas por um instante. Poderíamos, pois, tratar o *punctum* como um conceito que, de um ponto de partida distinto, percorre caminhos semelhantes àqueles percorridos pela fotogenia e pelo “conceito estendido de *moving-picture dance*”. Mas Barthes, interessado pela fotografia, hesita ao falar da imagem cinematográfica, uma vez que ela, na “voracidade contínua” de seu desfilar perante a lâmpada do projetor, não daria tempo ao processamento do *punctum*; ele

prefere o fotograma ao filme (BARTHES, 1984, p. 85-86).

Refletindo especificamente sobre o cinema, Laura Mulvey renova essa preferência pelo fotograma. Em *Death 24x a second* (2006), ela enxerga nas práticas de pausa, retardamento e repetição do filme – práticas cinéfilas favorecidas por novas tecnologias e hábitos de consumo – meios de acessar a natureza e descobrir detalhes latentes da imagem cinematográfica:

Quando o consumo de filmes é desatrelado de uma visualização absorta absolutamente isolada (no escuro, a 24 quadros por segundo, em ordem narrativa e sem interferências exteriores), a coesão narrativa passa a ser pressionada por discursos externos, pelo contexto, por anedotas, pela história da produção. Mas a espetatorialidade digital também afeta a estrutura interna da narrativa: sequências podem ser facilmente puladas ou repetidas, revertendo hierarquias de privilégios e oferecendo relações inesperadas que desarticulam a cadeia de sentido investida em causas e efeitos. (...) Assim, alguns detalhes ou momentos até então não percebidos podem se tornar ao menos tão significantes quanto a cadeia de sentido investida em causas e efeitos (MULVEY, 2006, p. 27-28).

Mulvey se interessa diretamente pela questão da suspensão narrativa (“*narrative halt*”), associando-a a “momentos de espetáculo” que não se resumem a movimentos dançantes ou fotogênicos que perturbam profundamente a estrutura narrativa, mas que podem ser suscitados por imagens icônicas e presenças emblemáticas. Para ela, a suspensão narrativa alude sempre à dimensão do registro, ao momento da filmagem com seus *sets*, estrelas e figurantes, isto é, à “imobilidade do singular frame de celuloide” (MULVEY, 2006, p. 7): nesses momentos, “o fascínio pelo tempo fossilizado supera o fascínio pela progressão narrativa” (MULVEY, 2006, p. 31). Dessa forma, por exemplo, a aparição da estrela já seria operadora de suspensão narrativa, confrontando o tempo do registro ao tempo da ficção (e, também, a performance do ator à sua mera presença), como exemplifica o casal Joyce interpretado por Ingrid Bergman e George Sanders em *Journey to Italy* (*Viagem à Itália*, Roberto Rossellini, 1953): “Quando Katherine Joyce escova seu cabelo, vemos Ingrid Bergman escovando o cabelo; quando Alex Joyce fuma um cigarro, vemos George Sanders fumando” (MULVEY, 2006, p. 185). De fato, argumenta Mulvey, a condição de estrela depende de uma performance profundamente capaz de equilibrar a energia de um movimento que atrai o olhar do espectador a uma “imobilidade intensamente controlada e uma habilidade de posar para a câmera” (MULVEY, 2006, p. 162).

Assim, do ínfimo detalhe que captura a atenção de Barthes à acachapante aparição da estrela analisada por Mulvey, uma vasta gama de imagens, em movi-

mento ou não, se revelam para nós como capazes de refrear a narrativa ficcional que tão frequentemente domina – por ser naturalmente fluida, familiar, confortável – a relação do espectador com o filme. Dentre essas imagens capazes de, a nosso ver, suspender a narrativa, poderemos então encontrar gestos, enquadramentos e movimentos de câmera, paisagens, cortes, sons, rostos, cartelas, objetos, desfoques, enfim, uma infinidade de referentes e de procedimentos que, com intensidades variáveis em cada contexto, tornam a imagem particularmente interessante. Se isso parece indicar, uma vez mais, que qualquer imagem pode eventualmente ser “interessante por si própria”, é também porque o espectador tem um papel decisivo: em última análise, é ele quem vai assimilar, ou não, a suspensão narrativa. A narrativa só é convencional se ele reconhece suas convenções e só é suspensa quando ele ultrapassa a arbitrariedade dessas convenções ou testemunha sua fragilidade; a narrativa e sua suspensão não existem apenas no filme, elas precisam também de um olhar que as reconheça como tais. Eis que, se o espectador não conhece Ingrid Bergman e George Sanders, o casal Joyce corre o risco de se tornar, ao menos do ponto de vista da imagem, particularmente desinteressante.

Narrativas elásticas

A via trabalhada por Barthes e Mulvey a partir da imagem estática nos oferece, portanto, uma alternativa à abordagem que privilegia o movimento, complementando a definição de suspensão narrativa que pretendíamos esboçar. Ela incorpora espontaneamente o espectador, atribuindo-lhe um papel crucial e que nunca é demais reafirmar, e parece expor com mais clareza o que até então poderíamos apenas intuir: a suspensão narrativa não necessariamente implica uma interrupção da narrativa. É um procedimento mais propriamente elástico que fragmentário: a imagem que aqui consideramos interessante (que opera a suspensão) é como uma força que tensiona a linha narrativa fazendo-a se curvar em ângulos mais ou menos agudos, mas que, na maioria das vezes, não a arrebenta. Arrebentar a linha seria romper não apenas com a narrativa, mas com a unidade, a inteireza do filme – como fazem os habituais créditos finais que, letra branca sobre fundo preto, se revelam suspensões narrativas por excelência, ainda que nada espetaculares⁵. O espectador minimamente atento dificilmente pode se impedir de buscar relações entre as imagens e a história contada, ele dificilmente se esquivaria de tentar fazer sentido daquilo que vê, mantendo íntegra

⁵Convém lembrar, no entanto, que certos créditos buscam prolongar o apelo narrativo e/ou espetacular do filme recorrendo a cenas adicionais e animações além de, o que é mais sutil e mais frequente, se valer da atmosfera criada pela trilha musical que os acompanha.

a linha mesmo lá onde ela parece mais quebradiça.

Um exemplo de elasticidade narrativa pode ser encontrado em *Punch drunk love* (*Embriagado de amor*, Paul Thomas Anderson, 2002), nos momentos em que a tela é subitamente preenchida por uma série de pinturas digitais do artista Jeremy Blake. As tarjas e borrões animados em lentas fusões de cores não condizem em nada com as desventuras tragicômicas do tímido Barry Egan (Adam Sandler), que encontra um estranho instrumento musical no meio da rua, se envolve com mafiosos responsáveis por um serviço de tele-sexo e coleciona centenas de embalagens de gelatina para concorrer a milhas aéreas.

Já em *Sanxia Haoren* (*Em busca da vida*, Jia Zhangke, 2006), a linha narrativa se revela elástica por meio de imagens que flertam com o surrealismo: um disco voador que atravessa o horizonte, um edifício que decola como um foguete espacial e um equilibrista que caminha por uma corda bamba em meio a ruínas (último plano do filme). Essas imagens absurdas surgem à revelia do realismo da trama, que se divide entre as histórias de um mineiro (Han Sanming) à procura da esposa e da filha e de uma enfermeira (Zhao Tao) em busca do marido que a abandonou, ambos vagando por uma cidade parcialmente destruída para dar lugar a uma represa.

Em um último exemplo, a linha narrativa de *Cleópatra* (Júlio Bressane, 2007) faz da exibição de sua elasticidade a própria singularidade do filme. Há uma profusão de imagens que se desinteressam da história da mítica rainha egípcia que lhe deveria servir de garantia. Em um momento, vemos apenas as dobras da túnica de Júlio César (Miguel Falabella) por um minuto inteiro, período ao final do qual o personagem retoma o discurso para seus conselheiros como se não tivesse havido interrupção alguma; noutro momento, enquanto um profeta descreve o futuro da rainha (Alessandra Negrini), a câmera orbita em plano detalhe um sexo feminino; mais adiante, uma série de retratos filmados de Cleópatra se prolonga por quase dois minutos, como que construindo um inventário de suas expressões faciais. A excentricidade dessas e de outras tantas imagens comprometem as motivações e conexões da trama a ponto de deixá-la, por assim dizer, quase incompreensível.

Esses exemplos nos colocam novamente diante de imagens que desafiam a interpretação, imagens às quais não está atribuído nenhum sentido evidente e que, ainda assim, forcem o espectador a buscar algum sentido. Quando porventura encontrado, esse sentido não é nem “comunicação” nem “significação”; essas imagens não nos informam nada de objetivo pertinente à trama e tampouco remetem a um nível simbólico que nos permita interpretá-las com segurança. O sentido encontrado é, antes, o que Barthes considera uma “passagem da linguagem à significância”

(BARTHES, 1990, p. 58), um “terceiro sentido” ou “sentido obtuso” “que é ‘demais’, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem” (BARTHES, 1990, p. 47), “que não se pode descrever” (BARTHES, 1990, p. 58): “(...) graças ao que, na imagem, é puramente imagem (e que, na verdade, é muito pouca coisa), podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender” (BARTHES, 1990, p. 55).

Elegendo como objeto de análise o filme *Ivan Groznyi* (*Ivan, o terrível*, Sergei Eisenstein, 1944), Barthes sugere que esse “terceiro sentido” seria “o ato fundador do próprio filmico”, explicando que o filmico seria para o filme o que o romanesco é para o romance: “posso escrever romanesco, sem nunca escrever um romance” (BARTHES, 1990, p. 58). O “terceiro sentido” seria então uma maneira de dizer a essência da imagem cinematográfica, em uma formulação que, a nosso ver, antecipa o conceito de *punctum*, central em sua investigação sobre a imagem fotográfica⁶. Assim como o *punctum*, o “terceiro sentido” deliberadamente descarta o movimento: para Barthes, o filmico “não pode ser apreendido no filme ‘em situação’, ‘em movimento’, ‘ao natural’, mas apenas, repito, nesse artefato maior que é o fotograma” (BARTHES, 1990, p. 58). Com essa afirmação, Barthes defende que a essência do cinema está encerrada em uma imobilidade, hipótese que, além de contra-intuitiva, não nos parece sustentável. É Cristian Borges quem, retomando o Eisenstein citado pelo próprio Barthes, desfaz o equívoco. Ele desloca o “filmico” do fotograma para um movimento inalienável que se situa não na passagem de uma imagem a outra (de um fotograma ou um plano a outro), mas no interior mesmo de cada imagem:

acreditamos que a imagem cinematográfica só existe e pode ser considerada enquanto tal *em movimento*, e é também nesse sentido que ela se encontra além do fotograma e aquém do plano. Não à toa, Serguei Eisenstein, ao tratar das novas possibilidades da montagem audiovisual, afirmou que: “o centro de gravidade fundamental (...) transfere-se *para dentro* do fragmento, *dos elementos incluídos na própria imagem*. É o centro de gravidade já não é o elemento ‘entre os planos’ – o choque –, mas o elemento ‘dentro do plano’ – *a ênfase no interior do fragmento* (apud Barthes, 1990, p. 59). Trata-se, assim, de algo que se passa *dentro* das imagens e não no choque entre elas – logo, algo que seria, antes, da ordem do evento. (BORGES, 2011, p. 159).

Feita essa ressalva, cabe observar que, ao apontar para algo que seria a essência do cinema (algo ao qual restituímos, com Borges, a dimensão do movimento que

⁶Publicado originalmente em 1970 na *Cahiers du cinéma*, o artigo “O terceiro sentido” antecede em uma década o livro *A câmara clara* (1980), no qual Barthes conceitua o *punctum* fotográfico.

Barthes prefere ignorar), e por sua assumida indescritibilidade, o “terceiro sentido” seria uma espécie de retorno à fotogenia. Entretanto, diferentemente dos contornos incomodamente borrados do conceito de fotogenia⁷, a formulação do “terceiro sentido” aponta mais nitidamente para uma importante divisão entre imagem e sentido. Ela indica que não competiria mesmo à imagem cinematográfica, sozinha, fazer pleno sentido. A “comunicação” e a “significação”, chamados por Barthes de sentidos óbvios, não são inerentes à esfera da imagem cinematográfica, mas sim à narrativa – de certo modo, é a narrativa que precisa ser lógica e interpretável, não a imagem. A imagem é “muito pouca coisa”, ela é apenas um elemento material que precede – e que excede – a narrativa. Tal é a perspectiva adotada por Kristin Thompson, que se apropria da reflexão de Barthes rebatizando o “terceiro sentido” como “excesso” em seu artigo “The concept of cinematic excess” (1977)⁸.

A imagem como matéria

Thompson esclarece que todo filme tem uma existência material, sendo que “o processo de ‘disposição’ dos materiais em estruturas não elimina sua materialidade original” (THOMPSON, 1977, p. 56). As imagens e sons são, pois, os elementos físicos que, ao serem formalmente organizados, sustentam a narrativa – mas essa mesma narrativa não esgota todas as imagens e sons que a sustentam. Para ficarmos apenas com o primeiro exemplo de *Ivan, o terrível* que Barthes nos oferece, cena na qual dois cortesãos derramam moedas de ouro sobre a cabeça do czar:

(...) é uma certa espessura na maquilagem dos cortesãos, por vezes pesada, marcada, por vezes lisa, distinta; é o nariz ‘bobo’ de um deles, é o fino arco das sobrancelhas de outro, sua louidão sem brilho, sua tez branca e sem vida, o penteado impecável que denota a peruca, a amálgama de base ressecada e pó-de-arroz. (...) dizer que esses traços remetem a um ‘ar’ significativo dos cortesãos, aqui distante, lá aplicado (*Cumpram apenas seu papel de cortesãos*), não me satisfaz plenamente: algo, nesses dois rostos, vai além da psicologia da trama, da função e, para resumir, do sentido, sem, no entanto, limitar-se à teimosia que faz com que o corpo humano esteja lá (BARTHES, 1990, p. 46).

⁷Para Ismail Xavier, a fotogenia é uma ideia palatável quando se ponderava sobre “o que ela não designava e onde ela não estava” mas que deixava as coisas “obscuras quando se tratava de superar e determinar, afinal, o que ela, como conceito, recobria” (XAVIER, 1978, p. 93-94).

⁸Thompson reemprega o termo “excesso” utilizado por Stephen Heath em seu artigo “Film and system: Terms of analysis” (1975), preferindo-o ao termo utilizado por Barthes. No entanto, são as ideias de Barthes que ela retoma, criticando duramente a análise oferecida por Heath (THOMPSON, 1977, p. 55).

Dessa forma, mesmo nos mais clássicos filmes de Hollywood, filmes que investiriam em uma máxima “integração narrativa”, isto é, que insistiriam em trazer motivações e causalidades para todas as imagens que apresentam (que evitariam a todo custo, portanto, as suspensões narrativas), pode haver uma materialidade que se excede, porque “a materialidade da imagem vai além das estruturas narrativas que conferem unidade ao filme” (THOMPSON, 1977, p. 55). Essa materialidade excessiva não diz respeito nem à trama (no caso de *Ivan*, aos acontecimentos que envolvem o czar e os cortesãos, informados pelas ações, cenários, figurinos etc.), nem à interpretação que ela demanda (ao poder do terrível czar significado pelo deramamento do ouro sobre sua cabeça), e tampouco pode ser tomada exclusivamente como algo que remete ao momento da filmagem (à presença do corpo humano que ali se encontra fossilizado em celuloide, questão sobre a qual se debruça Mulvey).

Seguindo a argumentação de Thompson, quanto mais coincide com a motivação narrativa, mais a materialidade da imagem pode passar despercebida; seu excesso, contudo, acarreta uma suspensão da trama lógica e causal, pois “o excesso implica uma lacuna ou um atraso na motivação” (THOMPSON, 1977, p. 57). Por fim, reencontramos também em Thompson o espectador ativo na ocorrência de suspensão narrativa: “Presumivelmente, a única maneira de o excesso deixar de afetar o sentido é se o espectador não o percebe; é uma questão de treino e de *background*” (THOMPSON, 1977, p. 55). O espectador atento, treinado – ou munido das ferramentas de pausa, retardamento e repetição de imagens de que Mulvey nos fala –, é um espectador sensível ao excesso, ou seja, um espectador propenso a ser surpreendido pela arbitrariedade da narrativa deflagrada pela cintilante materialidade da imagem.

Conclusão: abertura à plasticidade

Neste artigo, buscamos refletir sobre os modos pelos quais a imagem é capaz de operar suspensões na narrativa cinematográfica convencional. Ao invés de elencarmos as características da imagem e os procedimentos estéticos que seriam capazes de criar “suspensão narrativa” – tarefa que seria, desconfiamos, interminável e pouco proveitosa –, preferimos nos esforçar em uma investigação teórica sobre a relação entre a imagem e a narrativa, analisando em particular os momentos em que eles não se correspondem inteiramente, ou seja, os momentos em que a imagem se faz interessante de um modo indiferente à narrativa. Interrompemos agora esta investigação esperando ter revelado, também, algumas vicissitudes da própria narrativa

cinematográfica relacionadas a sua imagética materialidade.

A nosso ver, a suspensão narrativa demanda, de fato, uma imagem, que podemos eventualmente chamar de interessante por si própria, fotogênica ou excessiva, e que podemos reconhecer até mesmo no *fade out* e na tela escura que habitualmente acolhem os créditos finais de um filme. A ocorrência dessa suspensão, no entanto, não se deve unicamente à força da imagem, mas também a um potencial intrínseco à narrativa cinematográfica, por mais convencional que ela seja. Trata-se de um potencial elástico que a permite se reconfigurar à guisa das imagens.

Se a imagem opera, revela, escancara a suspensão narrativa, esta, por sua vez, vem escancarar a elasticidade da própria narrativa cinematográfica. Aquilo que Kristin Thompson aponta como uma “arbitrariedade” – “a arbitrariedade subjacente à narrativa é camuflada por suas estruturas de motivação e naturalização” (THOMPSON, 1977, p. 62) –, preferimos reconhecer como “plasticidade”, termo que nos parece mais fértil. Acreditamos que esse viés teórico poderá contribuir de forma significativa para a reflexão sobre a narrativa e a suspensão narrativa no cinema em trabalhos por vir. Por ora, digamos assim: a narrativa parece arbitrária porque é elástica.

Por uma definição filosófica do termo proposta por Catherine Malabou, é plástico aquilo que é susceptível tanto a receber forma (como uma argila) quanto a atribuir forma (como se diz das “artes plásticas” ou da “cirurgia plástica”). A elasticidade de que a narrativa nos faz prova, sendo suspensa e ao mesmo tempo resistindo à suspensão, provém de sua plasticidade, porque plástico é, também, aquilo que “é capaz de manter a forma que lhe foi dada e de resistir ao movimento de uma deformação infinita” (MALABOU, 2000, p. 311-312). Não apenas a narrativa informa (organiza formalmente, dá forma) as imagens, emprestando-lhes lógica e sentidos, mas é também modelada e deformada por elas.

Após alinharmos diversas noções que parcialmente se justapõem e oportunamente se complementam – o “conceito estendido de *moving-picture dance*”, a “fotogenia”, o “número musical”, a “atração”, o “*punctum*”, o “terceiro sentido”, o “excesso” –, é então com a plasticidade que encerramos este estudo. Esperamos que ele possa, com possibilidades de abordagem mais do que com respostas e com perguntas mais do que com exemplos pontuais, tornar mais palpável a questão da suspensão narrativa no cinema – questão inquieta que, como tantas outras, se debate contra definições. Questão que encontra, de um lado, mais de um século de convenções narrativas e, de outro, imagens que insurgem justamente contra essas convenções, despertando nosso interesse. Questão que podemos apenas, afinal, manter em aberto.

Referências bibliográficas

ALTMAN, R. “The American film musical as dual-focus narrative”. In. *The American film musical*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 16-27.

_____. (org.). *Genre: The musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “O terceiro sentido”. In. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORGES, C. “Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: Fundamentos da imagem fotossensível”. *Significação*, nº 35, 2011, p. 153-167.

_____. “Mais perto do coração selvagem (do cinema)”. In. GONÇALVES, O. (org.). *Narrativas sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 41-59.

CARROLL, N. “Toward a definition of moving-picture dance”. *Dance research journal*, 33/1, verão de 2001, p. 46-61.

EPSTEIN, J. “Le cinématographe vu de l’Etna”. In. *Écrits sur le cinéma, tome 1: 1921-1947*. Paris: Éditions Seghers, 1974, p. 131-168.

GAUDREAU, A. *Film and attraction: From kinematography to cinema*. Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2011.

_____; GUNNING, T. “Early cinema as a challenge to film history”. In STRAUVEN, W. (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006, p. 365-380.

_____; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.

GUNNING, T. “The cinema of attraction[s]: Early film, its spectator and the Avant-Garde”. In STRAUVEN, W. (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388.

HEATH, S. “Film and system: Terms of analysis – part I”. *Screen*, vol. 16, nº 1, primavera de 1975, p. 7-77.

MALABOU, C. “Plasticité surprise”. In MALABOU, C. (org.). *Plasticité*. Paris: Léo Scheer, 2000, p. 310-323.

MULVEY, L. *Death 24x a second*. Londres: Reaktion Books, 2006.

STRAUVEN, W. “Introduction to an attractive concept”. In STRAUVEN, W. (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006, p. 11-27.

SUTTON, M. “Patterns of meaning in the musical”. In. ALTMAN, R. (org.). *Genre: The musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 190-196.

THOMPSON, K. “The concept of cinematic excess”. *Ciné-tracts*, nº 2, verão de 1977, p. 54-63.

XAVIER, I. “Do ritmo à fotogenia”. In. *Sétima arte: Um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 79-102.

Referências audiovisuais

BALLET mécanique (Dudley Murphy e Fernand Léger, 1924)

CLEÓPATRA (Júlio Bressane, 2007)

GALILEO (*A vida de Galileu*, Joseph Losey, 1975)

IVAN Grozniy (*Ivan, o terrível*, Sergei Eisenstein, 1944)

JOURNEY to Italy (*Viagem à Itália*, Roberto Rossellini, 1953)

MAUVAIS sang (*Sangue ruim*, Leos Carax, 1986)

PARANOID Park (Gus Van Sant, 2007)

PUNCH drunk love (*Embriagado de amor*, Paul Thomas Anderson, 2002)

SANXIA Haoren (*Em busca da vida*, Jia Zhangke, 2006)

ZABRISKIE Point (Michelangelo Antonioni, 1970)

submetido em: 04 fev. 2016 | aprovado em: 15 abr. 2016.



A classe média e a proliferação das “globochanchadas”¹

*The middle class and the
proliferation of
“globochanchadas”*

Márcio Rodrigo Ribeiro²

¹Artigo desenvolvido a partir de apresentação oral no XVIII Encontro Socine de Cinema e Audiovisual, na Unifor, em Fortaleza, em outubro de 2014, na mesa temática Cinema, Sociedade e Cultura.

²Jornalista graduado pela UNESP, mestre pelo Instituto de Artes da UNESP (2004), doutorando pelo Instituto de Artes da UNESP (campus São Paulo), docente dos cursos de Jornalismo, Rádio & TV e da pós-graduação em Cinema, Vídeo e TV do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e da Faculdade Cásper Líbero.

Resumo: o presente trabalho pretende discutir, traçando um breve panorama histórico, a importância das chamadas “globochanchadas”, ou longas-metragens realizados no gênero comédia no Brasil, e seus impactos no cinema brasileiro contemporâneo como filmes capazes de atrair milhões de espectadores de classe média para as salas do circuito exibidor comercial do País, hoje em sua maioria localizadas nos shopping centers das grandes cidades.

Palavras-chave: “Globochanchadas”; comédia brasileira; chanchada; consumo simbólico; classe média.

Abstract: this paper discusses, outlining a brief historical overview, the importance of “globochanchadas” or feature films in the comedy genre calls made in Brazil, and its impact on contemporary Brazilian cinema as films that can attract millions of middle class viewers to commercial exhibition circuit in the country, with rooms mostly located in shopping malls of the big cities.

Key words: “Globochanchada; Brazilian comedy; chanchada; symbolic consumption; middle class.

Introdução

Números divulgados pelo “Informe de Acompanhamento do Mercado 2013”, organizado pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), órgão responsável pela legislação e fomento para o cinema no Brasil, indicam que das dez maiores bilheterias de longas-metragens brasileiros lançados no circuito exibidor do País no referido ano oito eram comédias.

Tal processo de “comedização” do cinema brasileiro recente teve início com o lançamento, em 2006, de *Se Eu Fosse Você*, dirigido por Daniel Filho. A participação da Globo Filmes na coprodução direta ou indireta desses longas-metragens levou o cineasta Guilherme de Almeida Prado, em 2008, a batizar essas produções genericamente de “globochanchadas”.

Além de normalmente serem estreladas por atores ligados à própria Rede Globo de Televisão, essas comédias também têm tido continuação, ou sequências, como é o caso de *Se Eu Fosse Você*, que em sua segunda parte, lançada em 2009, ultrapassou os 6,1 milhões de ingressos vendidos. Já o longa *De Pernas pro Ar*, lançado em 2010, ultrapassou mais de 3,5 milhões de bilhetes, chegando a atingir a marca de mais de 3,7 milhões de ingressos vendidos no circuito comercial em 2013, ano de lançamento de sua continuação.

Desde que *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* estreou no Brasil, em 1908, a comédia sempre esteve presente na filmografia do País. Se durante o ciclo da chanchada, entre as décadas de 1930 e 1950, os críticos desprezavam os longas-metragens que procuravam pelo riso fácil, o mesmo não ocorria com o público em geral, que sempre lotou as salas para assistir a essas produções.

No final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 – quando a participação da bilheteria dos filmes brasileiros no circuito nacional chegou a superar a marca dos 30%, segundo a Ancine –, boa parte dos filmes que ajudaram a arrastar multidões às salas de cinema era estrelada pelo quarteto Os Trapalhões, grupo de humor que durante quase duas décadas manteve um programa veiculado pela Rede Globo de Televisão no horário nobre dominical da TV brasileira.

O atual ciclo de comédias, portanto, não é um fenômeno inédito ou isolado na história do cinema brasileiro, tampouco sua aproximação com estrelas da radiodifusão para colaborar na venda de ingressos do circuito exibidor cinematográfico o é. Novo é o fato de essas comédias recentes serem realizadas e pensadas em sua distribuição com o objetivo de atingir a classe média, que, após a chegada dos complexos multiplex ao País, no final da década de 1990 – ocupando, principalmente, espaços

elitizados nos shoppings centers das principais cidades –, passou a ser o público-alvo do mercado cinematográfico brasileiro, acostumando-se com o “selo” do padrão Globo Filmes de cinema para chancelar essas produções.

Urge, portanto, entender esse fenômeno de comédias no cinema brasileiro atual para além de um fato isolado, mas sim como um artifício recorrente dos agentes de mercado – realizadores e distribuidores, principalmente – como uma forma de aproximação do público, especialmente da chamada nova classe média brasileira, que tende a frequentar o circuito exibidor nacional ávida de entretenimento e diversão. Essa camada da população está, normalmente, em busca de filmes estrangeiros, especialmente daqueles produzidos nos Estados Unidos, que, historicamente, dominam o mercado exibidor brasileiro com marcas que atingem aproximadamente os 80% de ingressos vendidos por aqui anualmente.

O objeto de estudo do presente artigo, portanto, é a relação histórica existente entre o público de classe média no País e a comédia enquanto gênero cinematográfico consolidado e aceito de maneira ampla pelo público frequentador das salas de cinema vinculadas ao circuito exibidor brasileiro. Comédias essas realizadas a partir de determinados padrões relacionados à maneira como a emissora líder da TV aberta no País, a Rede Globo de Televisão, e seu braço cinematográfico, a Globo Filmes, influenciam a produção desses longas-metragens a fim de alcançarem grandes bilheterias nesse circuito e, posteriormente, elevar a audiência do canal-líder em questão por meio da exibição dessas comédias em sua grade de programação.

A noção de chanchada, desenvolvida por Paulo Emílio Sales Gomes em *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento* (1996), e a visão de “globochanchada”, lançada pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado, em 2008, em entrevista à imprensa brasileira, serão os conceitos que funcionarão como pilares para análise desenvolvida neste artigo.

Também vale frisar que não é intenção deste trabalho realizar uma análise estética ou de linguagem dos longas-metragens atual e genericamente chamados de “globochanchadas”. A intenção deste artigo é se debruçar sobre como as atuais comédias produzidas pelo cinema brasileiro se tornaram fenômenos que atraem a maior parte do público que vai às salas de cinema no País para assistir a um longa-metragem nacional.

Como conceito base para uma reflexão sobre essa “classe média” que vai aos cinemas assistir às “globochanchadas”, esta exposição parte da observação de Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em Tempo de Cinema*, para quem “a classe que no Brasil inteiro vem, há décadas se desenvolvendo e se estruturando, fazendo sentir

cada vez mais sua presença é a classe média, principalmente a urbana” (BERNARDET, 2007, p. 23).

Em uma análise traçada ainda no final dos anos 1960 sobre tal grupo social, o pesquisador nota que é a classe média “que faz funcionar o Brasil: são os médicos, pequenos industriais e comerciantes; são os engenheiros, técnicos e advogados, economistas, professores arquitetos, artistas etc.”(BERNARDET, 2007, p.23). Evidentemente, ao “classificar” quem seriam os cidadãos pertencentes à classe média brasileira há quase meio século, Bernardet não tinha como prever a ascensão significativa desse grupo social no Brasil, que se deu especialmente durante o mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva entre 2003 e 2010, período concomitante à ascensão das “globochanchadas” como um fenômeno facilmente observável no cinema brasileiro.

Ao afirmar, todavia, que “é a classe média a responsável pelo movimento cultural brasileiro”, Bernardet aponta para uma questão ainda não perfeitamente bem delineada no País: o próprio conceito ou definição do que seja a “classe média”. Conforme nota a Comissão para a Definição da Classe Média no Brasil, instituída em 2011 pela Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE) do governo federal, “com todas as possíveis divisões de uma definição de renda, a definição de classe média admite tanto uma noção relativa como absoluta” (s/d., p. 18), o que relativiza seu próprio conceito, especialmente em momentos de crescimento ou encolhimento do Produto Interno Bruto (PIB) do País, por exemplo.

Se entendida da forma “relativa” pela comissão citada, a classe média seria aquela que aumentaria de tamanho conforme “reduções na desigualdade da sociedade brasileira” e que, com o processo de crescimento econômico, sente avanços tanto no padrão de consumo quanto no de bem-estar das pessoas que compõem tal grupo social (s/d., p.18). Tal posição confirmaria, assim, a conclusão de Bernardet feita em 1967: a classe média é o segmento responsável, se não mais pelo movimento cultural brasileiro, ao menos pelo consumo das produções artísticas decorrentes desses movimentos culturais, tais como o cinema.

A história do “abacaxi” que caiu no gosto do público

Brasil, janeiro de 2014. No primeiro dia do ano, a Rede Globo de Televisão exhibe em horário nobre, logo após mais um capítulo de sua tradicional “novela das nove”, o longa-metragem *Até que a Sorte nos Separe*, estrelado por Leandro Hassum. A presença de um dos humoristas mais populares da própria emissora como protago-

nista do filme já poderia indicar algum tipo de estratégia por parte do diretor da obra cinematográfica, Roberto Santucci, para atrair público para sua produção. Mas as “coincidências” entre a emissora que exibiu o longa e essa comédia cinematográfica de enredo leve e desfecho óbvio, sobre um *personal trainer* pobre que ganha uma fortuna na loteria e consegue perder tudo o que conquistou, não param nesse ponto.

Pouco antes de a Rede Globo de Televisão exibir na TV aberta *Até que a Sorte nos Separe*, a segunda parte do filme havia estreado no circuito exibidor cinematográfico brasileiro, mais precisamente nos últimos dias de 2013. A ação se mostrou como uma autêntica prática de *cross media*, em que um meio de comunicação auxilia o outro na divulgação de um determinado produto midiático.

O resultado não poderia ter sido mais auspicioso para a continuação do longa-metragem. Coprodutora tanto da primeira quanto da segunda parte de *Até que a Sorte nos Separe*, a Globo Filmes – braço do conglomerado de comunicação da família Marinho para o cinema – registra em seu site que em 20 dias de exibição, a segunda parte do filme protagonizado por Hassum levou mais de três milhões de espectadores às salas de cinema, tendo quebrado outro recorde no cinema brasileiro: ser o primeiro filme nacional a estrear em 734 salas do território nacional.

Historicamente, a comédia sempre esteve presente na ficção cinematográfica brasileira desde seus primórdios no início do século XX, antecipando e motivando, portanto, as cada vez mais estreitas relações das empresas voltadas ao audiovisual do Grupo Globo com o gênero. Paulo Emílio Sales Gomes registra que o pesquisador Vicente de Paulo Araújo “localizou uma comédia projetada em junho de 1908, no Grande Cinematograph Pathé: ‘Nhô Anastácio Chegou de Viagem’”, no Rio de Janeiro, como a produção considerada “uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção” (GOMES, 1996, p. 25).

De curta duração, mas já marcado pelo tradicional *happy end*, como revela Gomes, somente o fato de um filme deste gênero ser considerado como a passagem dos chamados filmes “naturais” (documentários) para os filmes “posados” (ficções) já revela um indício do tipo de produção ficcional que poderia agradar e atrair o público do Rio de Janeiro para o nascente circuito exibidor de filmes que começava a se estabelecer na então capital federal do País. Público esse que tinha nas idas semanais ao cinema uma atividade de lazer corriqueira, e que estava sempre ávido por novidades, especialmente as de tom mais “europeizadas”.

José Inácio de Melo Souza observa que os espectadores mais desejados pelos exibidores cariocas por volta de 1910 no Rio de Janeiro eram os oriundos das famílias “burguesas”, “com especial deferência para mulheres e crianças”, que reser-

vavam praticamente um terço de sua renda média mensal para as chamadas “diversões” fora de casa (SOUZA, 2003, p. 138).

Evidentemente, entre os entretenimentos favoritos de uma classe pequena burguesa urbana emergente que lutava para se distinguir socialmente de pobres, mendigos e negros, que “insistiam” em marcar a paisagem da capital federal, estava a frequência regular às salas de cinema que, a partir de 1907, surgem como “diversão moderna, elétrica, luminosa em súbita profusão na cidade do Rio de Janeiro” (SOUZA, 2003, p. 118) em vários pontos da Avenida Central.

Com um público minimamente estabelecido, ao menos no Rio, o cinema brasileiro encontrará nas comédias seu gênero favorito de filme e seu principal esteio de produção, principalmente após a criação da Cinédia, por Adhemar Gonzaga, em 1930.

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se (*sic*) uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca tanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchadas” (GOMES, 1996, p.73).

Vista tanto pelos críticos quanto pelos espectadores que julgavam ter um olhar “mais refinado” sobre o cinema – parte do público tinha o gosto definido pelo filme estrangeiro que já dominava o mercado exibidor brasileiro no período – como “abacaxis”, essas produções voltadas ao riso, pejorativamente batizadas de “chanchadas”, dariam a tônica do cinema brasileiro até o surgimento do Cinema Novo e suas preocupações com as mazelas políticas e sociais na virada dos anos 1950 para os anos 1960.

Sobre essas comédias de produção quase sempre precária, Gomes observa que:

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940 é um marco. A produção ininterrupta por cerca de vinte anos de filmes musicais ou de chanchada, ou a combinação de ambos, se (*sic*) processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente (*sic*) mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência (GOMES, 1996, p. 95).

Por sua vez, ao tentar localizar as origens da generalização da palavra “chanchada” como sinônimo de comédias produzidas no Brasil precariamente, Rafael Freire observa que:

[...] o começo da mais frequente utilização da palavra chanchada na avaliação de filmes nacionais provavelmente se deu na passagem para a década de 1940 quando havia uma grande insatisfação com a produção cinematográfica brasileira composta em grande parte de comédias ou revistas carnavalescas estreladas por astros do rádio e do teatro. É sintomático, portanto, que uma das primeiras aparições da palavra chanchada [...] foi em reportagem de A Scena Muda sobre os problemas que impediam o desenvolvimento do cinema brasileiro, publicada justamente em 1940 e na qual se comentava que “Luiz de Barros é acusado de só fabricar chanchadas carnavalescas” (FREIRE, 2011, p. 71).

Mais significativo, todavia, do que perceber a associação entre “problemas que impediam o desenvolvimento” do cinema brasileiro e a chanchada, gênero que mistura em suas origens elementos como o carnaval, o samba e astros de nossas rádios e do teatro de revista para criar histórias diretamente relacionadas à realidade local, é a percepção da dificuldade que os críticos já possuíam no período em aceitar a comédia como um gênero que busca uma aproximação do cinema brasileiro com seu público, a despeito de todas as limitações técnicas e de linguagem que o ciclo “chanchadeiro” deixava transparecer em seus filmes.

Enquanto os próprios “chanchadeiros” faziam questão de dissociar o gênero da comédia, que “seria algo mais nobre, em geral feita no estrangeiro, raramente entre nós” (AUGUSTO, 1989, p.23), como frisa Sérgio Augusto ao resgatar a visão do próprio diretor Luiz de Barros sobre as chanchadas, o público por sua vez tinha com esse tipo de longa-metragem uma relação carinhosa, mesmo considerando as “notórias precariedades” técnicas dessas produções (AUGUSTO, 1989, p.14).

No Rio de Janeiro das décadas de 1940 e 1950, tempos em que o rádio vivia sua Era de Ouro e a televisão ainda mal havia chegado ao Brasil, a chanchada seguia “atraindo filas e mais filas de espectadores religiosamente fiéis ao seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante” e se impondo como “um entretenimento de massa de singular expressividade” (AUGUSTO, 1989, p.13).

“Trapalhadas” entre classes e meios

Sob esse aspecto é preciso observar que as comédias cinematográficas produzidas por aqui, extrapolam os limites do gosto das classes mais populares, seu espectador majoritário, e atingem também a classe média, especialmente a urbana, promovendo a aproximação, mesmo que de maneira não assumida, de classes sociais de comportamentos díspares, que viam nesses filmes a oportunidade de rirem de suas próprias mazelas ou de se depararem nas “telas grandes e luminosas” com ídolos da

então recém-fundada indústria cultural brasileira.

Vale destacar que a indústria cultural só tomaria corpo definitivo e se estruturaria melhor no Brasil, a fim de produzir um efetivo mercado de bens simbólicos, entre meados dos anos 1960 e a década de 1970 com filmes e programas de TV, por exemplo, que precisam ser consumidos pelo maior número de pessoas possíveis, independentemente de suas classes sociais, como nota Renato Ortiz. Para o intelectual, a “implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (ORTIZ, 1988, p. 144).

Tal ponto de vista talvez seja a chave para explicar o que ocorreu com a retomada da comédia enquanto gênero que se tornou cada vez mais presente no cinema brasileiro a partir da década de 1970. Partindo do pressuposto de que Renato Ortiz está correto ao afirmar que o “que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão” (1988, p. 128), o retorno desse gênero na cinematografia nacional se dará na década de 1970 de maneira dicotômica e paradoxal.

Enquanto o Cinema Novo chega à virada dos anos 1960 para os 1970 em um movimento que tende à produção de uma filmografia inclinada à alegoria³, em grande parte em decorrência da exacerbação da censura deflagrada pelo regime militar, percebe-se também, inicialmente na primeira metade da década de 1970, um ciclo de produção que mescla o erotismo com a comédia, batizado genericamente de “pornochanchada”.

Uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento do “gênero” (na verdade, um conjunto de filmes com formas de produção aparentadas e temáticas diversas) que ficará rotulado como “pornochanchada”. Influências de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presentes em filmes paulistas do final da década de 1960, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo é acionado para uma produção que, com poucos recursos, consegue um feliz relacionamento com o grande público (RAMOS, 1990, p. 406).

Contudo, apesar de seu sucesso de público, a “pornochanchada” “trazia embutida a questão do popular, um dos catalisadores da discussão politizada de cultura” (RAMOS, 1990, p. 408). Ao mirar a conquista do público do cinema brasileiro, que havia se afastado de nossos filmes durante o período do Cinema Novo, utilizando

³Para uma visão aprofundada do assunto, recomenda-se a leitura da obra *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993), de Ismail Xavier.

elementos da comédia e do erotismo, o gênero acabou atraindo para as salas do o circuito exibidor especialmente homens das classes mais populares, o que desencadeou a crítica não apenas de cinema-novistas, como de “políticos moralistas”, passando a ser visto “com reservas pelos órgãos estatais (pois conseguiu a almejada conquista do mercado, mas com modos mal-educados para o gosto oficial)” (RAMOS, 1990, p. 407).

Se as pornochanchadas terão ao longo de sua história – que durará praticamente toda a década de 1970 e o início dos anos 1980 – uma relação conturbada com o apoio estatal e com parte do público mais moralista, outra vertente da comédia no cinema brasileiro nascerá em um diálogo direto com a televisão. José Mário Ortiz Ramos nota que se a comédia teve no cinema dos anos 1950 e 1960 a presença marcante de Mazzaropi – o ator e realizador produziu e estrelou 32 filmes resgatando a história do caipira que chega à cidade grande em um diálogo, ainda que não direto, com o já citado *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* –, os anos 1970 serão marcados pela “escalada dos Trapalhões”, que entre 1965 e 1991 produziram 36 longas-metragens (RAMOS, 1995, p. 137). Comandado por Renato Aragão, o Didi, o quarteto humorístico manteve um programa dominical de TV na Rede Globo de Televisão de 1973 a 1995, sendo também o responsável por boa parte das maiores bilheterias do cinema brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980.

Em termos de magnitude de popularidade, Os Trapalhões vão dominar o espaço nas últimas duas décadas. Dezenove de seus filmes estão entre os 50 nacionais de maior bilheteria entre 1970-1987, conseguindo a média de 3,99 milhões de espectadores, plateia acrescida ainda dos milhões de telespectadores dos programas de domingo (RAMOS, 1995, p. 139).

Ramos ainda aponta que, somente na década de 1970, enquanto Mazzaropi consegue em nove longas-metragens um público de 25,9 milhões de espectadores, os Trapalhões atingem, com 10 longas-metragens lançados, 33,8 milhões de ingressos vendidos nas bilheterias, o que para o autor confirma a “emergência e a consolidação de um cinema popular de massa assentado no poder televisivo, um cinema também mais de acordo com o país que se modernizava” (RAMOS, 1995, p. 139).

O pesquisador nota, a partir do fenômeno de público que se tornaram os filmes de Os Trapalhões no cinema – boa parte deles apoiado financeiramente com verbas de produção e distribuição vindas da Embrafilme⁴ –, que o País estava “diante de elementos da cultura popular que viajavam há séculos, atravessando países e variadas formas ficcionais e de divertimento” (RAMOS, 1995, p.141).

⁴Principal órgão federal de apoio e desenvolvimento cinematográfico no Brasil entre os anos 1970 e 1980.

Os Trapalhões, segundo o autor, dariam continuidade a uma linha de farsa, comicidade e burlesco que permeariam a história do cinema, teatro e televisão no Brasil e que até hoje foram pouco estudadas. “Não conhecemos ainda com clareza como se interpenetram essas vertentes cômicas no interior do processo cultural brasileiro” (RAMOS, 1995, p.141), afirma.

A emergência deste cinema popular de massa trazido por Os Trapalhões, especialmente na década de 1970, e seus filmes marcados por uma comicidade simples e burlesca, estabelecerá um “diálogo”, mesmo que enviesado, entre o meio televisivo e cinematográfico que será resgatado exatamente no momento em que o Grupo Globo, por meio da Globo Filmes, decide coproduzir, de forma cada vez mais constante, comédias cinematográficas a partir de meados da década de 2000.

Apoiado na experiência de Daniel Filho, que em 2005 assumiu o cargo de diretor artístico da Globo Filmes, a empresa do conglomerado de mídia da família Marinho deu início neste período a uma prolifera produção de comédias que foram, como mencionado anteriormente, batizadas genericamente pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado, em 2008, de “globochanchadas”.

De acordo Inácio Araújo, Prado teria inventado esse termo em entrevista concedida a ele em 2008 e sempre fez questão de afirmar que “não existe nada de pejorativo nele”. Segundo o crítico de cinema do grupo Folha de S. Paulo, essas produções cinematográficas estariam ligadas à “chanchada, nos anos 1950, e à por-nochanchada, nos 1970” (PRADO, 2009, s/p.).

Na opinião de Guilherme, esse tipo de filme (despreocupado com questões “graves”, sem grande pretensão a “cinema de qualidade”, puxado por atores conhecidos, com estética lembrando, nem que vagamente, a TV ou o cinema publicitário – ao menos é assim que eu traduzo a expressão) pode ser “o chão” a partir de onde criar. Uma certeza no horizonte (PRADO, 2009, s/p.).

O riso com padrão global

Observando o período em que Prado concede a entrevista para Araújo, pode-se concluir que o fenômeno das “globochanchadas” vem ocorrendo no cinema brasileiro contemporâneo desde ao menos 2006, quando *Se Eu Fosse Você*, estrelado por Glória Pires e Tony Ramos, dois astros do primeiro escalão das telenovelas da Rede Globo de Televisão, chegou aos cinemas.

Dirigido justamente por Daniel Filho – que, além de ser o diretor artístico da Globo Filmes e ter colocado a empresa na condição de uma das maiores copro-

dutoras de cinema do País, foi também um dos executivos responsáveis por ter transformado a Rede Globo de Televisão, na década de 1970, em “campeã de audiência” –, a comédia atingiu, no ano em que foi lançada, a marca de mais de 3,6 milhões de espectadores, segundo dados divulgados pela Ancine no relatório *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores – 1970 a 2013*.

Embora realizada pela produtora Total Entertainment, *Se Eu Fosse Você* dá continuidade à estratégia trazida pela Globo Filmes para o mercado cinematográfico brasileiro quando a empresa foi criada, em 1999: associar a Rede Globo de Televisão a longas-metragens em fase de produção, garantindo-lhes divulgação nos principais veículos de comunicação do Grupo Globo, principalmente em seus programas de TV e intervalos comerciais.

No caso das chamadas “globochanchadas”, tal estratégia passa também pela utilização do elenco global pinçado de seus quadros de programas televisivos, especialmente os humorísticos, e telenovelas como forma de atração de público para o circuito exibidor comercial por ocasião do lançamento do filme nas salas de cinema.

Marcadas por uma estrutura narrativa clássica e linear, sem questões polêmicas ou que possam render uma classificação etária mais elevada junto ao Ministério da Justiça por ocasião de sua estreia, tanto no circuito exibidor comercial quanto nas TVs paga e aberta mantidas pelo Grupo Globo, tais comédias vêm garantindo uma maior participação do cinema brasileiro na composição das bilheterias nacionais desde 2006.

Como já citado anteriormente, em 2013, por exemplo, números divulgados pelo *Informe de Acompanhamento do Mercado 2013*, organizado pela Ancine, indicam que das 10 maiores bilheterias de longas-metragens brasileiros lançados no circuito exibidor do País no referido ano, oito eram comédias. Tais dados atestam a hipótese defendida por Francisco Ballerini ao especular sobre o que quer o espectador brasileiro ao ir ao cinema para assistir a um longa-metragem produzido em seu próprio País. Para o crítico, “se fizermos uma análise histórica, comparando o interesse do espectador nas diversas fases de nosso cinema”, teremos como resposta o riso como objetivo central do público (BALLERINI, 2012, p. 208).

Ballerini também associa o atual ciclo de comédias cinematográficas no Brasil a um processo histórico. “Anos antes do advento das chanchadas no Rio de Janeiro, as comédias do cinema nacional já faziam sucesso” (BALLERINI, 2012, p. 208). Para o autor, o surgimento da produtora Atlântida, no início da década de 1940, só consolidou uma tendência ao gênero, “transformando-o em tradição, sendo passada posteriormente para pornochanchadas, depois para os filmes dos Trapalhões

e da Xuxa”, sendo esta última outro ídolo da TV brasileira, também do elenco de celebridades cunhadas pela Rede Globo de Televisão.

Ao analisar a ascensão das “globochanchadas” entre 2006 e 2011, Ballerini afirmar que esse fenômeno:

[...] leva-nos a concluir que, para que o cinema do Brasil consiga atingir o status de indústria autossustentável ainda neste século XXI, o caminho a ser trilhado necessariamente começará pela comédia, gênero que costuma ser ignorado nas premiações promovidas pelos grandes festivais do mundo todo, além de não ser bem-visto pela crítica, mas que angariou milhões de espectadores ao longo da história do cinema nacional (BALLERINI, 2012, p.210).

Enquanto, como observa o autor, as comédias promovidas pela Globo Filmes têm sido alvo central da crítica de cineastas, críticos especializados e artistas que repudiam o formato, o gênero segue não apenas atraindo mais e mais espectadores para as salas de exibição como também propiciando continuações devido à sua boa recepção por parte do público. Como exemplos dessas continuações, pode-se citar *Se Eu Fosse Você 2*, *De Pernas pro Ar 2*, e *Até que a Sorte nos Separe 2*.

Considerações finais

Sintomaticamente, a ascensão das “globochanchadas” como um dos principais gêneros do cinema brasileiro contemporâneo corresponde ao exato momento em que dois fenômenos sociais e econômicos importantes marcam a história recente do País. De um lado, a gradativa ascensão social da classe C pelo crescimento da renda entre os anos de 2003 a 2010, durante os dois mandatos do então presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva. Do outro, a concentração das salas de cinema em shoppings centers de grandes cidades brasileiras.

Em setembro de 2012, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) indicava em seu site que:

[...] cerca de 20% da classe baixa migraram (*sic*) para a classe média na última década – em torno de 40 milhões de pessoas –, o que demanda uma nova plataforma de políticas públicas que atendam e compreendam essa nova conjuntura nacional. Atualmente, a classe média correspondem a cerca de 53% da população (IPEA, 2012).

Desejoso por consumir, inclusive, bens do chamado mercado simbólico, esse novo contingente de pessoas, adepto da televisão como o seu meio de comuni-

cação favorito, como indica a *Pesquisa Brasileira de Mídia 2014*⁵, passou a frequentar também as salas de cinemas dos shoppings centers para ver na velha tela grande e luminosa ídolos da TV brasileira, especialmente da emissora líder em audiência da TV aberta. Um comportamento que, guardadas as devidas proporções, é o mesmo do público brasileiro das décadas entre 1930 e 1950, que frequentava as salas de cinema para ver na telona as chanchadas estreladas por ídolos do rádio, então o meio de comunicação social mais popular do Brasil.

Da mesma maneira, essa ascensão de aproximadamente 40 milhões de brasileiros para a classe média na primeira década do século XXI propiciou que esse público passasse a frequentar mais os shoppings centers, oásis de consumo em meio às grandes cidades brasileiras e locais favoritos escolhidos pelas empresas de capital estrangeiro, líderes na área de multiplex no Brasil, para instalarem seus complexos de sala desde que aqui desembarcaram no final dos anos 1990, como afirma Rodrigo Saturnino Braga (2010, p. 86).

Do alto da experiência de quem está há quatro décadas no mercado distribuidor brasileiro, o executivo nota, ao analisar o mercado distribuidor e exibidor no País, que:

[...] há uma carência importante de cinemas nos bairros, com predominância das classes C/D/E, exatamente as que, nos últimos, têm apresentado maior crescimento em seu nível de renda. O cinema, quando transformado em hábito, é consumido perto da residência do espectador. Do contrário, é um programa eventual, privilegiando apenas o filme evento (BRAGA, 2010, p. 84).

Interessante notar que Braga também escreve essa análise exatamente no mesmo período em que uma nova classe média se forma no Brasil e as “globochanchadas” ganham cada vez mais espaço enquanto gênero favorito do público brasileiro que frequenta as salas de cinema nos shoppings em busca das produções nacionais para seu entretenimento.

As “globochanchadas” se tornam, assim, como denomina Braga, “filmes-eventos”, estrelados por ídolos bastante conhecidos do elenco da Rede Globo de Televisão, que estreiam em shoppings centers muitas vezes distantes das casas de seus espectadores. Espectadores esses que, no futuro próximo, verão novamente essas comédias nas telas de TV de última geração em suas residências, fechando assim um ciclo de consumo simbólico cinematográfico que um dia atendeu às classes mais

⁵O estudo, lançado em fevereiro de 2014, foi encomendado pela Secretaria de Comunicação da Presidência da República (Secom) ao Ibope para analisar os principais hábitos de consumo de mídia por parte da população brasileira. Entre os principais resultados obtidos, a pesquisa atesta que mais de 76% dos brasileiros têm a TV como o seu meio comunicação preferido.

populares e hoje, cada vez mais, parece fazer também a alegria geral da velha e da nova classe média brasileira.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, S. **Este Mundo é um Pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BAHIA, L. **Discursos, Políticas e Ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012.

BALLERINI, F. **Cinema Brasileiro no Século XXI**. São Paulo: Summus, 2012.

BERNARDET, J. **Brasil em Tempo de Cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

BRAGA, R. S. Distribuição cinematográfica. In DIAS A.; SOUZA, L. **Film Business – o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Campus, 2010.

DIAS, A.; SOUZA, L. **Film Business**: o negócio do cinema. São Paulo, Campus, 2010.

FREIRE, R.L. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Contracampo**, Niterói, n° 23, dezembro de 2011, p 66-85.

GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

RAMOS, J. M. O. Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In RAMOS, F. (org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Art, 1990.

_____. **Televisão, Publicidade e Cultura de Massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SOUZA, J. I. M. **Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

Referências webgráficas

A HORA e a vez da globochanchada. São Paulo, SP, 2008. Blog do Inácio Araújo, 26 de junho de 2009, **entrevista concedida a Inácio Araújo**. Disponível em: http://inacio-a.blog.uol.com.br/arch2009-06-21_2009-06-27.html#2009_06-26_14_44_06-135949845-0. Acesso em: 28 de setembro de 2014. ADORO Cinema. Disponível em < www.adorocinema.com/>. Acesso em 05 de outubro de 2014.

ATÉ que a sorte nos separe 2. Globo Filmes, Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: < <http://globofilmes.globo.com/noticia-862-ate-que-a-sorte-nos-separe.htm>>. Acesso em 29 de setembro de 2014.

COMISSÃO para a Definição da Classe Média no Brasil. Brasília: Secretária de Assuntos Estratégicos, s/d. Disponível em: <http://www.sae.gov.br/wp-content/uploads/Relat%C3%B3rio-Defini%C3%A7%C3%A3o-da-Classe-M%C3%A9dia-no-Brasil.pdf>>. Acesso em 14 de novembro de 2015.

FILMES brasileiros com mais de 500.000 mil espectadores. Disponível em < http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em 6 de outubro de 2014.

INFORME de Acompanhamento de Mercado 2013. Disponível em http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2013/Informe_anual_preliminar_2013-Publicado_em_15-01-14-SAM.pdf. Acesso em 13 de abril de 2014.

NOVA classe média corresponde a 53% da população. Disponível em < http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=15558>. Acesso em 29 de setembro de 2014.

PESQUISA brasileira de Mídia 2014 – hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. Brasília: Secom, 2014. Disponível em < <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-total-de-pesquisas/relatorio-final-pesquisa-brasileira-de-midia-2014.pdf/view>>. Acesso em 21 de setembro de 2014.

submetido em: 30 ago. 2015 | aprovado em: 22 jan. 2016.



Comunicação, consumo e entretenimento: a construção diegética da marca *Apple* no filme *Jobs*¹

Communication, consumption and entertainment: the diegetic construction of the Apple brand in the movie Jobs



Beatriz Braga Bezerra²

¹Uma primeira versão desse trabalho foi apresentada na Divisão Temática Ibercom DT17 – Discursos e Estéticas da Comunicação do XIV Congresso Internacional IBERCOM, na Universidade de São Paulo, São Paulo, de 29 de março a 02 de abril de 2015. O presente texto dá continuidade ao artigo apresentado no Grupo de Trabalho 06 – Comunicação, Consumo e Subjetividade do 4º Encontro de GTs – Comunicon, realizado nos dias 08, 09 e 10 de outubro de 2014.

²Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo na Escola Superior de Propaganda e Marketing (Bolsista Capes – PROSUP) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: beatriz.braga@hotmail.com.

Introdução

A evolução tecnológica, com a televisão digital, a solidificação das redes sociais e a disseminação dos dispositivos portáteis de comunicação se agrupam como fatores que contribuem para a transformação do mercado consumidor atual e a conseqüente complexificação dos sistemas de comunicação. A ampla oferta de produtos e a concorrência forte entre as marcas impulsionam o comportamento mais exigente do consumidor contemporâneo. Um consumidor ativo; um espectador que questiona; um público que tem preferências e molda, sim, o mercado em função de seus desejos (COVALESKI, 2010, p.21).

Scott Donaton (2007) pontua que a criação persuasiva se torna ávida por novos formatos e novos diálogos buscando empregar a sedução no envolvimento do espectador, visto que o entretenimento o domina, e quebrar esse momento de fruição – como faz a publicidade tradicional – não é mais visto com bons olhos (DONATON, 2007, p.105). O *briefing*³ ainda é o ponto de partida e o *brainstorming*⁴ continua sendo usado como ferramenta de impulso às ideias. O processo persiste, mas as inspirações criativas se ampliam e as estratégias utilizadas não medem esforços para surpreender o consumidor. Dentre elas, *Branded Content*, Jogos de Realidade Alternativa, *Product Placement*, Marketing Viral e outras.

O trabalho tem por objetivo a análise e decupagem de uma obra audiovisual visando encontrar características relevantes para a construção diegética das marcas no universo fílmico. A proposta será desenvolvida em três etapas: a) o levantamento teórico dos aspectos que culminam na transformação do consumidor atual e na demanda por novos conteúdos publicitários e a descrição de estratégias viáveis realizadas contemporaneamente diante da situação de complexidade comunicacional; b) a indicação dos conceitos referentes à diegese fílmica e elementos agregadores de expressividade às marcas; e c) a análise detalhada de uma obra fílmica que contém a presença maciça do discurso marcário buscando destacar e classificar os elementos que contribuem para a construção diegética da marca dentro da obra fílmica.

A comunicação para um público disperso

Cibercultura (LEMOS, 2003) e convergência midiática (JENKINS, 2006)

³Conjunto de informações dadas pelo cliente à agência de publicidade para nortear o desenvolvimento das ações solicitadas.

⁴Processo de “tempestade de ideias” realizado pela equipe de criação das agências de publicidade para dar início aos trabalhos de uma campanha.

são algumas das temáticas recorrentes quando se trata da investigação de um “novo comportamento do consumidor”. O ambiente atual no qual está imerso esse público se configura como uma complexa rede de informações, muitas vezes desencontradas e repetidas, onde – com frequência – os consumidores não recebem as informações que precisam ou desejam ter acesso.

Entretanto, o consumidor se utiliza da profusão de recursos tecnológicos para munir-se de informação, exigência e criticidade. Sobretudo com a internet, o público transforma seu comportamento e se afirma como cidadão: questiona seus direitos; divulga sua opinião; e, principalmente, difunde conteúdos sobre empresas e marcas (PEREZ; BAIRON, 2002, p.51). Segundo Phillip Kotler, o consumidor recebe “*empowerment*” (empoderamento) e passa a interferir de maneira crescente na rotina das marcas (KOTLER et al, 2010, p.37). A lógica bidirecional de comunicação defendida por André Lemos é um decreto para esse consumidor (LE MOS, 2003, p.109).

O discurso publicitário precisa, então, buscar estratégias narrativas que entendam esse cenário comunicacional mais complexo e que assumam o desafio de produzir conteúdos que abarquem diversos suportes com equivalente potencial atrativo visando o público reativo aos anúncios tradicionais. Ações que tenham como meta alcançar os “prossumidores” (TOFFLER, 1980, p.171), pessoas que dialogam, produzem e compartilham conteúdos.

Pierre Lévy (2004) aponta que para realizar uma boa estratégia de comunicação no ciberespaço é preciso “atrair, canalizar, estabilizar a atenção e escutar o que querem as pessoas e dar isso a elas. Senão, elas irão para outro lugar, muito rápido, num só clique” (LÉVY, 2004, p. 179). Significa dizer que o desafio é produzir um conteúdo que se diferencie dos demais e consiga reter o internauta. E essa lógica se estende aos demais veículos (televisão, rádio, jornal) e também independentemente dos formatos (texto, vídeo, áudio) ou do propósito da comunicação (informação, entretenimento, comercial). Os veículos de massa tradicionais findam somando-se ao complexo sistema informacional dos ambientes digitais disputando a atenção do público.

O formato convencional de inserção comercial na televisão, “entretenimento – *break* – entretenimento”, prevê a interrupção do processo imersivo e, por vezes, lúdico, que ocorre entre espectador e conteúdo. A partir do momento em que o consumidor se incomoda com esse modelo e tem a possibilidade de evitá-lo, assim o faz. Walter Longo (2012) compara a eficácia da publicidade a uma cena cotidiana: “Se alguém no banco de trás de uma igreja toca o seu ombro, você se vira e presta

atenção ao que ele vai dizer. Se isso ocorre uma centena de vezes durante a missa, dificilmente você vai atendê-lo” (LONGO, 2012) Dessa forma, o “efeito *zapping*”⁵ faz com que o público se divida e acabe por inviabilizar uma das estratégias usuais da mensagem publicitária, questionando a eficácia dessa prática, seja na TV ou em outros meios.

No caso da televisão, os anúncios publicitários podem ser taxados de “atrevidos, insinuantes e provocantes” (SANT’ANNA, 2002, p.165). São somente 30 segundos, em média, para que uma mãe reencontre um filho, um casal se apaixone, um estudante passe no vestibular. “Um anúncio tem que ser agressivo, rápido, persuasivo e objetivo” (SANT’ANNA, 2002, p.165). O tempo na publicidade é curtíssimo e mesmo assim é preciso contar uma história, entreter o público e, claro, vender uma marca. E por ocorrer, tradicionalmente, quebrando o momento de lazer das pessoas, o discurso publicitário na televisão é constantemente descartado.

Com essa reconfiguração comportamental do consumidor entende-se que a comunicação precisa considerar a integração/convergência midiática, a consequente dispersão dos consumidores nas distintas mídias e a acessibilidade do público aos ambientes digitais, seja para retransmitir/buscar as informações, seja para comentá-las impulsionando, dessa forma, a retenção do público em cada mídia acessada. Surge, portanto, a demanda por um conteúdo multiplataforma visando um maior alcance midiático, e, no caso de narrativas independentes, uma reformulação dos conteúdos de modo que se invista, ainda mais, no potencial criativo e de envolvimento das campanhas.

Estratégias publicitárias contemporâneas

Diante do cenário descrito anteriormente, Longo (2012) aponta uma busca de alternativas nas próprias mídias em detrimento de variações de veículos. Para o autor não se trata de fugir dos impasses das baixas audiências nos intervalos comerciais, mas de desenvolver soluções criativas que invertam essas situações. Donaton (2002) acredita que as ações de comunicação tendem a fundir-se, cada vez mais, ao próprio entretenimento com o objetivo de alcançar o público “de qualquer jeito”, no caso dos produtos e marcas que transitam os conteúdos audiovisuais; ou de forma mais interativa, através de jogos e ações virais no ciberespaço.

O autor cunhou o conceito “*Madison & Vine*” referindo-se às constantes trocas entre as agências de publicidade e o mundo do entretenimento, concentradas

⁵Alternância de canais com o controle remoto.

nas avenidas *Madison* (Nova York) e *Vine* (Hollywood), respectivamente. Donaton (2002) questiona a atuação dos profissionais de marketing que temem a já mencionada obsolescência dos comerciais de 30 segundos diante das tecnologias da televisão digital e descreve estratégias realizadas por grandes marcas mundiais na fusão com conteúdos de entretenimento em busca de um consumidor escorregadio. O conceito foi disseminado e ampliado para *Madison, Vine & Valley*, esse último tratando justamente das contribuições advindas da evolução tecnológica, situadas no *Silicon Valley* (Vale do Silício). Rogério Covaleski (2011) contextualiza:

Acredita-se que o conceito MVV é uma tendência irreversível a todos os atores da comunicação publicitária – academia, anunciantes, fornecedores, veículos – e, em especial, para as agências. Não será mais possível atingir a eficácia se não puder, em seu processo comunicativo, integrar elementos persuasivos, lúdicos e relacionais. Será necessário conseguir gerar a capacidade de desejo sobre a publicidade, juntando a isso a condição de ludicidade, de entreter o público e – se não for capaz de propiciar a interação direta – que, ao menos, engaje e envolva o *target* (COVALÈSKI, 2011, p.72).

Partindo dessa perspectiva, Donaton (2007) descreve o *Branded Content* – ou conteúdo de marca – através de uma ação criada em 2001 para a BMW. A série “*The Hire*” (A Contratação) foi composta por oito curtas-metragens com cenas protagonizadas por veículos. Estrelada por nomes como Clive Owen e Madonna, a ação inverte a lógica tradicional da publicidade, em que se gasta 10% com a produção dos comerciais e o restante na divulgação, ao investirem 14 milhões de dólares nos filmes contra 1,5 milhão de dólares gastos em propaganda.

A agência Fallon, responsável pela concepção da série, identificou que 85% dos consumidores da BMW estavam na internet e que pouco assistiam televisão; portanto, decidiram lançar os materiais somente *online*, no *site* da empresa. É importante frisar que em nenhum dos roteiros a marca é mencionada, mas as características do produto ficam bem evidenciadas nas imagens, sobretudo nas *performances* do carro em cada roteiro. As pesquisas indicaram que após o lançamento dos curtas a imagem da marca foi fortalecida, principalmente entre os jovens, e o número de vendas subiu 12,5% em relação ao ano anterior. O material produzido foi incluído em 2003 na coleção permanente do *Museum of Modern Art* de Nova York (DONATON, 2007).

O sucesso da ação de *Branded Content* para a BMW instaurou a estratégia no mercado atestando a pertinência do conceito MVV e o início de transformações criativas na propaganda. “Claramente os filmes da BMW são uma nova etapa no

Retomada⁸ incorpora essas técnicas e estabelece um diálogo com a televisão buscando entreter e se conectar com o público jovem, a maior parte da plateia dos cinemas do país. O cinema brasileiro, a partir desse momento, se constitui como um produto audiovisual híbrido que investe nos recursos do espetáculo negando a antiga linha existente entre “arte pura” e entretenimento (ORICCHIO, p.223-224).

A diegese fílmica e a expressividade subjetiva da marca

Presente nos estudos filosóficos de Platão, Sócrates e Aristóteles, o termo ‘diegese’ foi resgatado nos anos 1960 por Gérard Genette (2011), e tornou-se central para as teorias literárias e cinematográficas que estudam as narrativas. Nos estudos do cinema, Étienne Souriau (1953) indica que a diegese representa o conjunto de elementos que compõem o universo espaço-temporal da trama.

Diegese, diegética: tudo que pertence dentro da inteligibilidade da história contada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção fílmica. Ex: a) Duas sequências projetadas consecutivamente podem representar duas cenas separadas na diegese por um longo intervalo. b) Dois cenários justapostos no estúdio podem representar edifícios supostamente distantes por centenas de metros no espaço diegético. c) Às vezes, dois atores podem encarnar sucessivamente o mesmo personagem diegético (SOURIAU, 1953, p.7).

Dessa forma, compreende-se que, para o cinema, a diegese abarca todos os elementos que compõem e caracterizam o universo ficcional tal como ele é, do modo que os personagens ali estão vendo, ouvindo e vivenciando o seu mundo: o espaço, o tempo, os sons, o clima, os cheiros, os objetos e personagens. Tais elementos diegéticos podem também ser utilizados pelas empresas para conferir aspectos identitários às marcas e aos produtos.

Clotilde Perez (2007, p. 320) afirma que atualmente as marcas deixam de ser meramente signos facilmente reconhecíveis e assumem uma “dimensão subjetiva portadora de significados cada vez mais complexos”. As marcas existem não só no plano material, mas circulam em um espaço psicológico, na mente dos consumidores. E é a publicidade a grande responsável pela criação do conjunto de aspectos sensoriais e imagéticos que definem as entidades de marca, ampliando e desmistificando a

⁸A Retomada foi o momento em que o cinema brasileiro tomou novo fôlego e voltou a pautar a mídia com diversas produções. Como marco dessa fase destaca-se o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camuratti. Com *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, obra carregada de efeitos técnicos da linguagem publicitária, como a montagem acelerada, chega ao fim a Retomada e dá-se início ao período da Pós-Retomada (ORICCHIO, 2003).

ideia de que sua tarefa era realizar uma ação psicológica objetivando fins comerciais essencialmente.

As empresas constroem suas marcas visando reunir em um signo diversos significados que essa organização estabelece ou irá estabelecer junto à sociedade. A marca funciona como um representante complexo da relação entre a empresa e os públicos distintos com que tem contato. Para Perez, é necessário estabelecer, através da marca, uma conexão estável e duradoura com as pessoas (*image mix*) investindo na múltipla expressividade signica da marca (*identity mix*) (PEREZ, 2007, p.323).

As marcas se expressam, se dão a ver e, portanto, mostram-se de diversas maneiras com o objetivo de potencializar seus efeitos de sentido para os diferentes públicos para os quais se comunicam. Esses elementos de expressão marcária são levados às mídias, quer sejam audiovisuais, só de áudio, impressas, exteriores, digitais etc., na intenção de penetrar em nossos sentidos com o objetivo de causar sensações prazerosas e até afetivas que nos levam a uma aproximação. A intenção é a de estabelecer um vínculo; se este for emocional, tanto melhor, uma vez que minimiza a racionalidade em favorecimento da afetividade, subjetividade e até irracionalidade (PEREZ, 2007, p.324).

Nome, logotipo, tipografia, cores, *slogans* e *jingles* são algumas das possibilidades mais usuais para imprimir expressividade às marcas, entretanto, outros aspectos como o aroma, a textura, o sabor e questões mais subjetivas e imateriais como memórias e sentimentos podem ser trabalhadas por empresas na construção da identidade das marcas. O produto final resultante dessas características da marca será parte integrante e atemporal de uma cultura e de uma memória social coletiva.

A publicidade dispõe de inúmeros vetores: a imagem fixa, a imagem em movimento, o som, a escritura, tudo isso aliado à hipermídia, além de outras expressividades. É certo que percebemos que a visualidade se sobrepõe às demais manifestações. Mas a primazia da imagem tem sido vencida pela busca de manifestações sinestésicas, que envolvam várias experiências sensoriais, como textura, cheiro, áudio etc., ampliando com isso a exposição e a percepção sensorial (PEREZ, 2004, p.106).

Para David Aaker (1996), as marcas podem ser interpretadas como se fossem pessoas: competente, marcante, divertida. Para o autor, as marcas possuem personalidade, assim como os seres humanos, e tais características agregam valor aos produtos através da identificação dos consumidores. “A personalidade da marca pode auxiliar na criação de um benefício de autoexpressão” (AAKER, 1996, p.88).

Diante do exposto ao longo do trabalho, analisaremos adiante uma obra fílmica visando localizar os aspectos trabalhados pela marca com o objetivo de construir sua identidade dentro da trama cinematográfica.

A marca *Apple* no filme *Jobs* (*Jobs*, 2013) de Joshua Michael Stern

Dentre as estreias de 2013, a obra de Stern se destaca como um “filme de marca” por narrar a história do co-fundador da empresa *Apple* e, portanto, conter de forma intensa menções e argumentos em defesa da marca. Também é possível localizá-la nos materiais de divulgação do filme: cartazes, anúncios, o próprio trailer e, posteriormente, a capa do DVD. A logomarca da empresa, a maçã, é utilizada para compor o título do filme no cartaz de divulgação que também exibe um computador ao fundo. Em um trecho do trailer, o *Ipod* é apresentado; e na capa do DVD, as cores escolhidas podem ser associadas à antiga logomarca da empresa, “*the rainbow Apple*”⁹.



Figura 1. Cartaz do filme. Figura 2. Trecho do trailer. Figura 3. Capa do DVD.

O filme descreve as nuances da personalidade forte e inconstante de Steve Jobs em sua carreira na *Apple*. Desde a fundação da empresa na garagem dos pais ao sucesso e crescimento da companhia com a evolução das vendas do computador pessoal. Ao longo desse percurso são evidenciados momentos de fúria e intolerância junto aos funcionários (cena em que demite um funcionário gritando na frente da equipe) e, em contrapartida, discursos inspiradores sobre criatividade e inovação (várias cenas motivacionais junto aos colaboradores). Segue uma breve sinopse do filme:

De hippie sem foco nos estudos a líder de uma das maiores empresas de tecnologia do mundo. Este é Steve Jobs (Ashton Kutcher), um sujeito de personalidade forte e dedicado, que não se incomoda de passar por cima dos outros para atingir suas metas, o que faz com que tenha dificuldades em manter relações amorosas e de amizade¹⁰.

⁹A evolução da logomarca da *Apple*: <http://www.edibleapple.com/2009/04/20/the-evolution-and-history-of-the-apple-logo/>. Acesso em: 02/03/15.

¹⁰Texto da contracapa do DVD.

Partindo de uma cena inicial em que Jobs apresenta o Ipod em 2001, o filme regressa no tempo ao retratar a juventude de Steve, ainda na faculdade. Usando drogas e avesso aos moldes convencionais da educação superior, Jobs dá seu primeiro passo em direção ao empreendedorismo quando se sente desafiado a criar um jogo em cores na Atari, empresa em que trabalhava com a promessa de U\$ 5 mil dólares.

Auxiliado por seu colega Steve Wozniak, Jobs entrega o jogo ao chefe e sua questionável postura já se revela ao repassar para esse colega somente U\$350 dólares. Por outro lado, Jobs se depara com o novo trabalho de Wozniak e enxerga uma perspectiva ali: um computador atrelado ao visor da televisão. Era o protótipo do computador pessoal. A partir de uma feira de inventores, Jobs consegue um negócio com um comerciante do ramo de informática para a produção de placas de computador. Dessa forma surgiu a Apple, com uma equipe convocada para trabalhar em uma oficina improvisada na garagem da casa dos pais de Jobs.



Figura 4. Cena da garagem da casa de Jobs. Figura 5. Cena de Jobs buscando financiadores. Figura 6. Cena da vista aérea da sede da Apple.

Por ter como cenário, em boa parte do filme, as salas e os funcionários da empresa, a Apple compõe o espaço diegético do filme: a garagem apertada, mas organizada em sua primeira linha de produção; a diversidade inclusiva dos funcionários; a grandiosidade da sede da empresa; e a personalidade de Jobs ao andar descalço, se empenhar para conseguir financiadores e trabalhar exaustivamente para solucionar crises.

Exigente e perfeccionista, Jobs travou verdadeiras batalhas com o conselho de acionistas da empresa ao liderar projetos excessivamente custosos, sendo afastado da companhia por votação unânime, mas recontratado anos depois para realinhar a Apple e resgatar seus valores originais.

No decorrer da trama, outros aspectos subjetivos e produtos são apresentados orquestrando, assim, a criação de uma identidade da marca Apple na obra audiovisual¹¹.

¹¹Resenha disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI341011-17770,00.html>. Acesso em: 02/03/15.



Figura 7. Computador Apple II exposto no filme. Figura 8. Layout do Macintosh mostrado no filme.

Essa identidade é mais bem compreendida e defendida pelo próprio Jobs no discurso da campanha publicitária “*Think Different*”¹² também reproduzido no filme.

Isso é para os loucos, os desajustados, os rebeldes, os desordeiros, para os peixes fora d’água, para aqueles que veem as coisas de forma diferente. Eles não gostam de regras e não nutrem o menor respeito pelo status quo. Você pode excitá-los, discordar deles, glorificá-los ou difamá-los. A única coisa que você não pode fazer é ignorá-los. Porque eles transformam as coisas, eles impulsionam a raça humana pra frente. E enquanto alguns podem vê-los como loucos. Nós vemos o gênio. Porque as pessoas que são loucas o suficiente para achar que podem mudar o mundo são aquelas que o fazem.

A partir desse texto, fica evidente a forma que o ex-CEO da Apple entendia a empresa e a sua relevância para o mundo, seu papel agregador, inclusivo e transformador. É válido ressaltar que diversas críticas¹³ foram proferidas ao filme alegando seu caráter demasiadamente exaltador à figura de Jobs e pouco realista, entretanto, aqui, não se considera relevante questionar a veracidade da obra que, embora biográfica, é ficcional e não documental.

Considerações finais

Podemos afirmar, após a análise do filme, que diversos elementos perpassam a narrativa e contribuem para a construção identitária da marca Apple. Aspectos diegéticos relacionados à composição do cenário pontuam características da empresa, do ambiente de trabalho e do paradoxo clima ali vivido. Aspectos mais subjetivos como as falas dos funcionários e a própria postura de Jobs atestam as habilidades necessárias para pertencer à empresa: dedicação, persistência e, sobretudo, paixão pela inovação.

¹²Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tU5vsbs3vtA>. Acesso em: 20/03/2015.

¹³Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1338290-critica-jobs-o-filme-falha-aomitir-lado-ordinario-de-criador-da-apple.shtml>. Acesso em: 20/03/2015.

Elaboramos então, com base na análise fílmica e na reflexão proporcionada diante das teorias anteriormente citadas, um quadro síntese do pensamento aqui iniciado sobre a construção identitária das marcas em obras fílmicas. No caso em questão, da *Apple* em *Jobs* (*Jobs*, 2013) de Michael Stern. O primeiro campo do quadro relaciona os aspectos diegéticos e o segundo os aspectos subjetivos aos elementos de construção identitária.

ASPECTOS DIEGÉTICOS	X	CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA
Espaços físicos da empresa		Coletividade e crescimento.
Produtos e logomarca		Inovação e aperfeiçoamento.
ASPECTOS SUBJETIVOS	X	CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA
Discursos de <i>Jobs</i>		Determinação, foco, criatividade, inovação, trabalho árduo e transformação social.
Postura dos funcionários/acionistas		Cautela, admiração, motivação, inspiração, medo, insegurança.

Tabela 1. Aspectos diegéticos e subjetivos da construção identitária da marca.

Diante dos aspectos elencados e relacionados no quadro, é possível indicar que a marca *Apple* está intensamente representada na trama tendo como principal característica verificada a inovação em tecnologia. Os espaços físicos da empresa foram utilizados em boa parte das cenas enfatizando a evolução da companhia e compondo o universo diegético cinematográfico. Os produtos foram explorados de forma quase didática, contribuindo para a divulgação do perfil inovador da empresa. E os aspectos subjetivos são evidenciados pelos funcionários/acionistas e pelo próprio *Jobs* em seus discursos. A união de tais elementos culmina em uma “impressão” visual da marca na obra fílmica: contraditória em aspectos pessoais (relações corporativas conflituosas), mas excepcionalmente bem sucedida em seus princípios (pioneirismo e constante evolução).

Evidencia-se após o trabalho, ainda que prematuro e inicial, a importância do desenvolvimento e do estudo de estratégias que prezem por novas soluções

criativas para fincar identidades marcárias em diversos produtos de entretenimento. Prova-se aqui – mesmo que de forma introdutória – a pertinência de tais práticas em função do grande alcance midiático e da ampla gama de possibilidades de inovação.

Se possível fosse, investiríamos em uma análise ainda mais detalhada relativa ao processo de interpretação e recepção de obras audiovisuais como *Jobs* (Jobs, 2013) de Michael Stern visando aferir a penetração do discurso marcário junto aos espectadores/consumidores. Até que ponto a polêmica em torno da história de uma marca ou de seu principal líder se faz benéfica para sua perpetuação? Ou até que ponto esse tipo de conteúdo de faz interessante ou lucrativo para o investimento da indústria cinematográfica?

Referências bibliográficas

AAKER, D. *Construindo marcas fortes*. Tradução Maria Lúcia Badejo. Porto Alegre: Bookman, 1996.

BLESSA, R. *Merchandising no ponto-de-venda*. São Paulo: Atlas, 2006.

BURROWES, P. “Cinema, entretenimento e consumo: uma história de amor”. *Famecos*, v.1, n.35. Porto Alegre, abr, 2008.

COVALESKI, R. “Publicidade: evoluções na teoria, transições na prática”. In. KELLER, K; SATLER, L. (orgs.). *Século XXI: a publicidade sem fronteiras?* Goiânia: Editora da PUC de Goiás, 2011, p.63-78.

_____. *Cinema, Publicidade, Interfaces*. Curitiba: Maxi Editora, 2009.

_____. *Publicidade híbrida*. Curitiba: Maxi Editora, 2010.

DONATON, S. *Publicidade + Entretenimento: por que estas duas indústrias precisam se unir para garantir a sobrevivência mútua*. Tradução de Álvaro Opermann. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *When advertising mixes with Hollywood, cheap alloy results*. Advertising Age. 2002. Disponível em: <http://zip.net/bqn8py>. Acesso em: 15/10/12.

GENETTE, G. “Fronteiras da narrativa”. In. BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

JENKINS, H. *Converge culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

KOTLER, P; KARTAJAYA, H; SETIAWAN, I. *Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano*. Tradução de Ana Beatriz Rodrigues. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

LEMOS, A. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto



O passado e seu ponto de partida. Resenha de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, de Fernando Seliprandy

The past and its point of departure. A review of *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, by Fernando Seliprandy

//////////

Lúcia Ramos Monteiro¹

¹Doutora em estudos cinematográficos (2014, Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e USP). Ela co-dirigiu a publicação *Yes, it's cinema. Forms and spaces of the moving image* (Campanotto, 2008). Realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP, com bolsa FAPESP.

Resumo: *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, livro de Fernando Seliprandy, publicado pela editoria Intermeios, de São Paulo, em 2015, compara dois filmes que tratam de um mesmo evento histórico: o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, em 1969, ação guerrilheira empreendida pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN). Em quatro capítulos, Fernando Seliprandy interroga a “ficção histórica” *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto, e o “documentário” *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, num livro que foge do esquematismo. O autor oferece uma abordagem original dos artifícios empregados por ambos os filmes; dos antagonismos que suas narrativas instauram; do “passado” reconstruído por cada obra; e dos nexos possíveis entre as imagens de memória e as conjunturas de sua produção.

Palavras-chave: cinema brasileiro; ditadura militar; luta armada; Bruno Barreto; Silvio Da-Rin.

Abstract: *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* compares two films about the same historical event: the kidnapping of American ambassador Charles Elbrick in 1969 by the Revolutionary Movement 8th October (MR-8) and the National Liberation Alliance (ALN). Through four chapters, Fernando Seliprandy interrogates both the “historical fiction” *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and the “documentary” *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), in a serious work. The author proposes an original treatment of the strategies used by both films; of the oppositions created by the two narratives; of the “past” that each one of them recreates; and of the possible relations between the images of memory and the context where they were produced.

Key words: brazilian cinema; military dictatorship; armed struggle; Bruno Barreto; Silvio Da-Rin.

No sentido mais estrito, a verdadeira lembrança deve, de modo épico e rapsódico, oferecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra, assim como o relatório do arqueólogo não deve apenas indicar as camadas de onde provêm suas descobertas, mas também e sobretudo aquelas que ele teve de atravessar no caminho (BENJAMIN, 1987, p. 239; tradução ligeiramente modificada).

Num livro de 1971 que se tornou peça-chave para diversas disciplinas por questionar frontalmente os fundamentos do que seria a objetividade científica, Paul Veyne escreve, entre outras coisas, que “aquilo que os historiadores chamam de evento não é jamais capturado diretamente ou inteiramente, mas sempre de maneira incompleta e lateral” (VEYNE, 1971, p. 15). Assim, a história, segundo ele uma “narrativa de eventos”, baseia-se numa estrutura muito parecida com a da literatura – é como um romance “verdadeiro”, em que homens reais ocupam o lugar dos personagens. Essa reflexão, que Paul Ricoeur desenvolve ao longo de sua obra, está na base do trabalho que Fernando Seliprandy propõe em *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (SELIPRANDY, 2015).

Não se trata, como o título pode sugerir, de um trabalho exaustivo sobre as diversas representações ou encenações da luta armada no cinema mundial, nem mesmo das ações guerrilheiras que combateram a ditadura civil-militar no Brasil. No livro, resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), o autor analisa, por meio de dois longas-metragens apenas, o tratamento cinematográfico de um episódio específico da história brasileira: o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick em 1969, ação realizada pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN). Esse “evento” – para retomar o termo usado por Veyne – está no centro de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin.

Centrar o trabalho nesse corpus conciso é prova de um gesto de coragem e resulta numa das grandes riquezas do trabalho de Seliprandy. A *démarche* do autor consiste em comparar, desde uma perspectiva histórica alimentada pela análise fílmica, uma ficção “baseada em fatos reais” e um “documentário” – os termos estão entre aspas porque o autor os problematiza, não deixando que tais etiquetas resolvam os filmes de saída, previamente ao trabalho de análise. É verdade que a própria crítica já havia alinhado as duas obras, sobretudo quando do lançamento de *Hércules 56*, em geral elogiando-o por ser mais “fiel” aos fatos do que o filme de Bruno Barreto,

que se baseia no livro de Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, 1979). Por outro lado, o sucinto cotejo dos dois longas havia servido de base para Fernão Ramos e sua proposta de diferenciação entre o documentário e o que ele define como “docudrama” ou “ficção histórica”, que Ramos por sua vez considera como algo distinto da “*história*” (2008, p. 51-55; grifo do autor). Parece ser em parte motivado pelas colocações de Ramos que Seliprandy aprofunda a questão.

Ao longo de 218 páginas, Seliprandy ativa portanto a comparação entre os dois filmes, não em busca da obra “mais verdadeira” ou “mais fiel à realidade”. Ambos apresentam-se como filmes históricos, mas nem por isso é possível vê-los como documentos objetivos de um evento. É o que postula, entre outros, o historiador Paul Veyne: qualquer discurso, inclusive historiográfico, provém de uma construção e, enquanto tal, é sempre parcial. Ao levar em conta o que foge ao controle dos cineastas, ao propor relações entre as obras e o momento em que foram confeccionadas, o autor atualiza o legado de Marc Ferro, atento ao “não visível através do visível” (FERRO, 2010).

Nas palavras de Seliprandy:

O que está em jogo não é tanto a fidelidade da representação audiovisual em relação ao que de fato ocorreu, mas, sim, os nexos entre a representação e aquilo que está para além dela. Interessa sobretudo distinguir aquilo que a estruturação do discurso sobre o passado em imagens e sons pode indicar sobre a conjuntura na qual emergiu (SELIPRANDY, 2015, p. 15).

O livro se organiza em quatro capítulos, todos eles estruturados em torno de uma questão central, primeiro aplicada a *O que é isso, companheiro?* e, em seguida, a *Hércules 56*, de modo que cada capítulo se subdivide em A e B. Ainda que nas análises de um filme haja eventuais remissões ao outro, é apenas na introdução e na conclusão que os dois são efetivamente colocados lado a lado.

O primeiro capítulo, “Artifícios cinematográficos: certificação, instruções documentarizantes e reflexividade”, tem como mote as “estratégias de certificação” a que recorrem os dois filmes e o cinema de modo geral, na busca pela crença ou credibilidade do espectador. Nele se exploram mais francamente as tensões entre ficção e documentário, e se problematiza a relação dos filmes com seus referentes pró-fílmicos, assim como a representação ou rememoração de “fatos reais”. Trata-se do capítulo em que a reflexão teórica adquire maior profundidade. A partir do corpus analisado, o autor estuda os problemas trazidos por noções como autenticidade e verdade no documentário e na ficção, aproximando um e outro, num trabalho cujo

interesse ultrapassa a análise dos dois filmes principais. Esse capítulo será retomado na parte final desta resenha.

O segundo capítulo, “Narrativa dos eventos: antagonismos, melodrama e totalidade”, aprofunda a análise dos dois filmes tendo como eixo dois antagonismos intrínsecos a cada um deles – no caso de *O que é isso, companheiro?*, a oposição, na chave do melodrama, é entre dois personagens, Henrique e Jonas; em *Hércules 56*, produz-se um confronto entre a pretendida totalidade documental do evento narrado e a versão de Fernando Gabeira (como se sabe, Gabeira, cujo livro serve de base para o filme de Bruno Barreto, não está entre os entrevistados do documentário de Da-Rin).

Por um lado, esse capítulo esmiúça um pensamento ainda em voga quando se reflete, no presente, sobre a relação entre a luta armada e o regime militar. Em *O que é isso, companheiro?*, a maneira como os personagens Henrique e Jonas são construídos parece ecoar a “teoria dos dois demônios” argentina, segundo a qual a violência de Estado teria sido consequência da radicalização política das esquerdas anteriormente ao golpe². Propõe-se portanto a equivalência entre a violência da guerrilha urbana e a da ditadura (tese defendida por Elio Gaspari na série de livros que publica sobre a ditadura brasileira). No filme de Barreto, a truculência do militante chega inclusive a parecer mais gratuita do que a “necessária” violência empregada pelo agente do regime, que cumpre ordens, não sem certo remorso, como se houvesse um mal menor, a tortura, em resposta a um mal maior, a luta armada, que cada um dos personagens encarnaria.

Por outro lado, na análise de *Hércules 56* que Seliprandy propõe nesse capítulo, o que fica patente são as “ausências” do filme, o que ficou “fora de campo” ou foi apenas insinuado, ligeiramente evocado. Ocupam o não-espaco desse *hors-champ* tanto pessoas (talvez o principal ausente seja Gabeira, ao menos enquanto autor do livro que inspirou Barreto, num gesto de Da-Rin que está longe de ser encarado como esquecimento ou descuido, e que se assemelha a uma *resposta* ao filme de 1997) quanto, por exemplo, a descrição das sessões de tortura e dos métodos empregados pelos agentes do regime durante os interrogatórios.

É no penúltimo capítulo, “Balanço do passado: desencontro, inocência e unidade”, que Seliprandy se detém na restituição do “passado” que os filmes constroem. Como cada um deles reconstitui o sequestro? Os dois longas baseiam-se em testemunhos para trazer à tona a narrativa do episódio: o escrito por Gabeira, na origem

²Conforme aponta o autor, o termo é profícuo na Argentina. A “teoria dos dois demônios” é evocada no prólogo do informe *Nunca más*, elaborado pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, em 1984 (COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS, 2011).

de *O que é isso, companheiro?*, e os obtidos de maneira mais direta, em entrevistas, no caso de *Hércules 56*. Ambos, portanto, constroem um passado filtrado pela rememoração e pela autocrítica. *Hércules 56* chega a discutir o próprio termo “sequestro” – uma alternativa à palavra, de conotação criminosa, seria por exemplo “captura”.

Nesse terceiro capítulo, as análises de um e outro filmes vão por caminhos distintos. Na primeira parte, Seliprandy tenta entender as representações da noção de “inocência” que *O que é isso, companheiro?* traz, seja ao colocar jovens “ingênuos” pegando em armas, seja ao minimizar a culpa do torturador, seja, por fim, ao tratar da inocência do “povo” diante da situação de violência. Parte dessa análise se volta para as narrativas da guerrilha e do exílio empreendidas por Fernando Gabeira (1980, 1997). Seliprandy problematiza o distanciamento crítico e a ironia de Gabeira, elementos encampados pelo filme de Barreto e duramente criticados pela parcela de leitores que viveram a época, se reconhecem e não se reconhecem no livro; pelos espectadores que viveram a época, se reconhecem e não se reconhecem na tela; pelos que não concordam com a maneira como são representados. “Ao rir ironicamente da própria vivência na luta armada, Gabeira ria de uma experiência coletiva que não teve nada de espetáculo farsesco e que para muitos custou a vida”, escreve Seliprandy (p. 119), a partir do depoimento de Gabeira em *O crepúsculo do macho*, livro em que narra seu exílio, uma vivência de “desbunde” e de substituição da teoria marxista e da luta armada pela experiência das drogas e por outras causas (o feminismo, o movimento gay, a revolução de costumes, etc.).

Daniel Aarão Reis Filho, historiador que integrou o MR-8, atua como ponte entre os dois filmes nesse capítulo: são recuperadas suas análises das narrativas de Gabeira (REIS FILHO, 1997) e as cenas em que ele está presente como personagem em *Hércules 56*. Neste, são construídas visões distintas do evento do sequestro e o balanço da ação revolucionária é encenado. Os entrevistados discutem, como se tratassem de inquerir a quem pertencem os despojos de batalhas passadas. Quem foi responsável pela volta da democracia, a militância comunista ou a resistência democrática? Quem ganhou, quem perdeu? Nunca se está suficientemente próximo do evento para apreender com clareza todos os seus fatores e consequências, e aí responder objetivamente a esse tipo de questão, nem suficientemente distante para que os afetos e artimanhas da memória deixem de interferir na visão que dela é possível ter. Talvez por isso soem algo inconclusivas as longas páginas que Seliprandy dedica a essa discussão, como o é o próprio espaço que ela toma no filme de Da-Rin. De todo modo, fica evidente que a disputa dos despojos não perdeu vitalidade, e que é incontornável.

Finalmente, o capítulo 4, intitulado “Imagem e presente: encerramento, desculpa e monumento”, dedica-se ao estabelecimento de relações entre as imagens de memória e a conjuntura que lhes produziu. Da maneira como é conduzida nas páginas de Seliprandy, a discussão sobre a luta armada no cinema consegue desvencilhar-se do debate sobre a precisão histórica que opôs o longa de Barreto ao de Da-Rin, que concentrou muito das atenções da crítica. Nessa querela, cujos protagonistas não raro são pessoas contemporâneas à ação guerrilheira e em diversos casos seus próprios atores, ainda que *O que é isso, companheiro?* tenha conseguido mais visibilidade e público, *Hércules 56* é apontado como superior no quesito exatidão. É nesse ponto que se faz necessário um retorno ao primeiro capítulo, no qual nos são explicitadas as ferramentas usadas para contornar a polêmica e lançar um olhar novo sobre uma velha questão. Se o autor restitui com cuidado a fortuna crítica dos dois longas, se costura citações para restituir a polêmica, ele consegue evacuá-la, ao menos na porção reducionista que opõe ficção histórica e documentário, ou na condenação das distorções operadas pelo filme de Barreto: “a análise (...) proposta não está pautada por um cotejamento corretivo entre fato e ficção”, escreve Seliprandy (2015, p. 23), que explicita sua abordagem:

no horizonte desta análise não está a confluência de cinema documentário e ficcional em uma indefinição que negue, no limite, a própria possibilidade de conhecer o passado. O que se propõe, isso sim, é um exercício historiográfico de problematização que, se por um lado professa que há algo do passado a se conhecer por meio do cinema, por outro, não ignora as estratégias propriamente cinematográficas de diluição das fronteiras entre os gêneros e seus efeitos sobre os modos de enxergar, no presente, o passado (SELIPRANDY, 2015, p. 24).

O autor discorda assim de Fernão Ramos, que insere *O que é isso, companheiro?* em um conjunto de “ficções históricas” ou “docudramas” – para Ramos, os dois termos são sinônimos³. Apoiando-se em autores como Kendal Walton (1990, 2005) e Gregory Currie (2005), Ramos afirma que o docudrama “é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-de-conta*” (RAMOS, 2008, p. 51) e, mais adiante, usando como exemplo *O que é isso, companheiro?*, acrescenta:

³À diferença de autores franceses, como François Nincy (2000), Ramos não faz referência ao uso do termo “docudrama” enquanto “psicodrama filmados” para referir-se a produções de Jean Rouch, como *Os mestres loucos* (1955) ou *A pirâmide humana* (1961), dando ao termo uma conotação semelhante à de “ficção histórica”.

O docudrama toma a realidade *histórica* enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano (...) A inevitabilidade da ‘torção’ da *história* para fazê-la caber no molde da narrativa clássica pode ser criticada, mas nunca de forma absoluta, pois *história* não é narrativa (RAMOS, 2008, p. 53; os grifos são do autor).

Talvez não haja melhor resposta do que os escritos de Paul Ricoeur e de Paul Veyne (Seliprandy no entanto não recorre a este último) para essa oposição feita entre a “ficção histórica”, em que a “torção” da história é vista como inevitável, e o que seria a “história” propriamente, tida como não “narrativa”. No diálogo que estabelece com Fernão Ramos, Seliprandy convoca o autor de *A memória, a história, o esquecimento* (2007), que fala da “aporia da representação presente do passado ausente, algo que dá margem a tensões e confusões entre imaginação e memória” (SELIPRANDY, 2015, p. 24). Em *Tempo e narrativa*, livro escrito por Ricoeur em 1983, o filósofo deixa claro que o discurso histórico também se vale de recursos narrativos e não deve ser visto como objetivo:

Na medida em que o historiador está implicado na compreensão e na explicação dos eventos passados, nenhum evento absoluto pode ser atestado pelo discurso histórico. A compreensão – mesmo a compreensão de um outrem singular na vida cotidiana – nunca é uma intuição direta, e sim uma reconstrução (RICOEUR, 1983, p. 140; minha tradução).

E mais adiante: “A história é conhecimento apenas pela relação que ela estabelece entre o passado vivido pelos homens de outros tempos e o historiador de hoje” (RICOEUR, 1983, p. 140; minha tradução). Uma década antes, Paul Veyne já havia proposto nuances na diferença entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica, elencando uma série de gestos comuns ao romancista e ao historiador em seus ofícios, ambos trabalhando a partir da realidade e nela operando “torções”, mais ou menos voluntárias.

A saída encontrada no primeiro capítulo de *A luta armada no cinema* para fugir a qualquer resolução sumária e que preceda as análises é o conceito de “leitura documentarizante”, cunhado por Roger Odin (1984). Odin, e depois dele Niney (2000), colocam a ênfase no “regime de crença” que se estabelece entre filme e espectador, e não nos códigos narrativos e discursivos empregados. Assim, para determinar o tipo de “leitura” que o espectador terá de um e outro filme, a presença ou a ausência de uma *voice-over* importam menos do que as estratégias empregadas na realização para dar “autenticidade” à obra. Nesse ponto, *O que é isso, companheiro?*

e *Hércules 56* talvez tenham mais semelhanças do que diferenças, já que as imagens de arquivo atestam, em ambos os casos, que os eventos são verídicos, que o sequestro do embaixador Charles Elbrick efetivamente teve lugar em 1969 em uma ação guerrilheira que de fato obteve a liberação de presos políticos.

Por outro lado, quando a questão é assumir-se ou não como uma construção – e, portanto, como algo parcial e subjetivo – os dois filmes se distanciam. Enquanto *Hércules 56* evidencia a presença das “costuras” de maneira até insistente, por exemplo por meio da imagem reiterada da câmera no quadro, pelos movimentos do aparelho por vezes bruscos e pelo estatuto diferenciado conferido à imagem de arquivo, introduzida em geral em um monitor que os entrevistados veem, portanto como tela dentro da tela, *O que é isso, companheiro?* procura confundir. No filme de Barreto, os créditos de abertura aparecem tarde e são discretos; planos rodados pelo diretor podem aparecer em preto e branco, montados de forma a dar continuidade a imagens de arquivo. Dono de uma escrita cuidadosa e de um olhar analítico disciplinado, Seliprandy conduz seus leitores até esse tipo de conclusão, algo que seria impossível caso o autor se satisfizesse com categorizações sumárias e esquemáticas. Bom discípulo de Ferro, o autor mantém-se perpetuamente atento não apenas ao passado retratado pelas obras, mas pelo contexto que as produziu, qual o arqueólogo de Walter Benjamin, que inventaria não apenas o lugar de suas descobertas, mas as camadas subterrâneas que foram percorridas para chegar a elas.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. “Escavar e lembrar”. In. *Obras escolhidas*, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239. “Fouilles et souvenir”. In. *Images de pensée*. Paris, Christian Bourgeois, 1998.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. *Nunca más: informe de la Conadep*. 8ª. Ed.. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

CURRIE, G. “Ficções visuais”. In. RAMOS, F. P. (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1, São Paulo: Editora do Senac, 2005.

FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In. *Cinema e história*, 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GABEIRA, F. *O crepúsculo do macho*. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

_____. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

GASPARI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras: 2003.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Cia. das Letras: 2004.

NINEY, F. *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas: De Boeck, 2000.

ODIN, R. "Film documentaire, lecture documentarissante". In. LYANT, J. C. (ed.), *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-278.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. "Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória". In. REIS FILHO, D. A. et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 102-103.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, tomo 1.

SELIPRANDY, F. *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*. São Paulo: Intermeios, 2015.

WALTON, K. *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

_____. "Temores fictícios". In. RAMOS, F. P. (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1, São Paulo: Editora do Senac, 2005.

VEYNE, P. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

submetido em: 13 dez. 2015 | aprovado em: 21 jan. 2016.



/////

**A epistemologia da
comunicação entre
mediação e interação**
*The epistemology of
communication between
mediation and interaction*

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa¹

¹Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com pós-doutorado em Ciências da Comunicação pela ECA- USP. Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. E-mail: regianemo@uol.com.br

Resumo: mediação e interação reportam-se a diferentes processos que, há muito, têm sido estudados. Por meio deles, seria possível depreender duas matrizes cognitivas que fundamentariam a epistemologia da comunicação. Esse é o foco da argumentação presente no livro *Comunicação, Mediações e Interações*, de autoria de Lucrecia D’Alessio Ferrara, bem como o cerne desta resenha, que ainda aponta a maneira pela qual tais referências podem ser relacionadas ao estudo da cidade e em que medida as questões epistemológicas discutidas pela autora abarcam não apenas o campo da comunicação, mas também a produção científica na contemporaneidade.

Palavras-chave: epistemologia; mediação; interação.

Abstract: mediation and interaction refer to different processes, which have long been studied by the field of communication, through which it is possible to conclude two cognitive arrays that would constitute the foundation to the epistemology of communication. This is the focus of this argument in the book *Comunicação, Mediações e Interações* (Mediation and Interactions), by Lucretia D’Alessio Ferrara, as well as the core of this review. It also points to the manner in which such references may be related to the study of the city and to what extent the epistemological issues discussed by the author include not just communication, but the scientific production in contemporary times.

Key words: epistemology; mediation; interaction.

Num célebre artigo intitulado “A ética da terminologia”, Charles Sanders Peirce (1990) discorre sobre o processo que leva à elaboração dos conceitos e à definição de seus nomes pelo fazer científico, bem como sobre a natureza simbólica da linguagem científica. Ainda que enfatize que o símbolo é algo vivo, que se transforma lentamente com o tempo, o autor salienta a importância do fato de uma determinada comunidade científica respeitar a essência e o nome de um conceito.

Ao sugerir ideias análogas, um conceito e seu léxico tendem a situar o histórico de um sistema de pensamento, como também a especificidade da ocorrência dos fenômenos que eles permitem interpretar. Com isso, evita-se incorrer no erro de renomear aquilo que já tem nome e encobrir falsos inventos, o que oferece uma enorme contribuição para o entendimento da semiose do fazer científico, visto que todo conhecimento novo se ampara naquilo que já foi dito antes dele.

Assim, quando da necessidade de edificação de novos conceitos, eles forçosamente devem ser acompanhados por nomes distintos daqueles já existentes, que possibilitem situar a natureza diversa tanto dos fenômenos que permitem conhecer, quanto da própria interpretação sugerida pelo conceito. Segundo Peirce, tal é a ética da terminologia que deve pautar a ciência.

Essa é, igualmente, a ética que serve de substrato para as reflexões presentes no livro *Comunicação Interações Mediações*, de autoria de Lucrécia D’Alessio Ferrara. Nele, a autora mostra de que maneira os fundamentos epistemológicos da comunicação se constituíram em meio a discussões voltadas ao estudo das mediações e das interações, por mais que isso, nem sempre, se mostre com nitidez nos estudos da área.

Para tal, Ferrara retoma os principais referenciais teóricos que tiveram por base o entendimento da comunicação segundo a perspectiva dos meios técnicos para esclarecer a dimensão mediativa presente nessas abordagens, e contrapõe tais teorias às referências que situam o comunicar continuamente edificado em meio a relações eminentemente conflitivas, marcadas pela alteridade e pela interação. A esse debate, alia-se a referência à etimologia de uma palavra e outra com o propósito de indicar por que a mediação pressupõe a intermediação entre um estado e outro, ao passo que a interação se define por uma ação que envolve diferentes interatores, que podem ser tanto sujeitos como objetos.

Por meio desse percurso, Ferrara assinala por que a mediação implica, essencialmente, relações simétricas mediadas por uma comunicação eminentemente transmissiva, diferentemente da interação, que demanda intercâmbios assimétricos edificados em meio aos devires socioculturais que, continuamente, redefinem os am-

bientes comunicacionais e, por consequência, a própria cultura. São essas relações e sua recorrência que nos oferecem subsídios para aventarmos as razões pelas quais mediação e interação denominam uma série de processos que há muito se mostram presentes nos estudos do campo da comunicação, ainda que a nomenclatura utilizada seja outra.

Longe de se excluírem, mediação e interação subsistem em constante tensionamento na cultura. Logo, não se trata de entendê-las por meio de relações de oposição, mas, sim, pela fronteira semiótica continuamente edificada entre elas, pela qual se torna possível discriminar as trocas entre ambas. Tais devires nos permitem igualmente a apreender em que medida a mediação pode vir a transformar-se na interação, o que elucidaria uma propensão relativa aos processos comunicacionais, que tendem a se tornar cada vez menos controláveis e mais complexos à medida que se ampliam os meios e os ambientes comunicacionais na cultura.

No âmbito da epistemologia, mediação e interação designariam não apenas conceitos e definições, mas, sobretudo, ambientes cognitivos que indicariam distintas possibilidades de produção de conhecimento na área da comunicação. Pela mediação, seria constituída uma epistemologia calcada essencialmente na competência do sujeito cognoscente que, de posse de um método eficaz, seria capaz de construir uma explicação para um fenômeno comunicacional já previsível, visto que edificado por meio de uma relação linear e simétrica. Trata-se, assim, de uma cognição eminentemente lógica, apta a demonstrar a validade de determinados princípios. Por isso, tal epistemologia pouco ou nada acrescentaria aos estudos de comunicação, uma vez que se inclina a meramente ratificar um acordo de opiniões já consagrado.

Por outro lado, uma epistemologia alicerçada na interação abarcaria a própria indeterminação do objeto científico do campo da comunicação, que não se deixa apreender com clareza, dadas as relações sempre imprevisíveis e assimétricas que caracterizam o comunicar. Dessa forma, uma epistemologia envolta pela interação

[...] se apresenta aberta à sua própria natureza, ou seja, é tanto mais epistemológica quanto mais se entrega à assinatura histórica das suas indeterminações e superações. Uma epistemologia nada confiável, porque sempre aberta às descobertas que a fazem renascer (desvelar-se), ante cada confronto empírico ou ante cada pergunta sugerida pelo próprio fenômeno estudado (FERRARA, 2015, p. 93).

Em correlação, para a autora, os processos de interação tendem a suscitar formas de raciocínio menos lineares, elaboradas por meio de similaridades e analo-

gias, pelas quais se torna possível levantar inferências hipotéticas com base em relações estabelecidas entre fenômenos diversos. No que concerne a esse assunto, Ferrara apoia-se o conceito desenvolvido por Paul Valéry (1998) para indicar a dimensão cognitiva da analogia, visto que, para ele, toda analogia pressupõe a capacidade de variar e combinar diferentes imagens, de forma que se perceba o que as aproxima e o que as diferencia.

Pelo raciocínio analógico, seria possível romper com qualquer tentativa de equiparação simétrica entre uma coisa e outra e, com isso, apreender as relações de alteridade que envolvem o comunicar. Trata-se, assim, de um movimento contínuo e recursivo: o ambiente edificado por meio de assimetrias é propenso a fomentar formas não assimétricas de raciocínio que se voltam para entender essa mesma ambiência.

Ainda no que tange ao modo pelo qual mediação e interação agem na cultura, Ferrara reserva um lugar de destaque para situá-las no âmbito da cidade. Com essa finalidade, menciona a distinção proposta por Milton Santos (2004) entre urbano e cidade, discussão esta que, há tempos, igualmente tem alicerçado o estudo da autora sobre a cidade. Em linhas gerais, o urbano reporta-se ao espaço racionalmente programado pelo urbanismo, ao passo que a cidade se refere aos encontros não controláveis que, inclusive, subvertem os usos e os significados previstos pelo primeiro.

Em consequência, enquanto o urbano se caracterizaria essencialmente pela mediação, a cidade envolveria as espacialidades continuamente construídas pela interação. Como urbano e cidade subsistem em constante tensionamento na cultura, a urbe constituiria um importante laboratório para apreender o vir a ser dos processos comunicacionais na cultura, bem como as diferentes matrizes cognitivas suscitadas pela mediação e pela interação, o que a torna um objeto de vital importância para o campo da comunicação.

Para além da esfera comunicacional, cumpre ressaltar que a abrangência da discussão epistemológica presente no livro alcança questões relativas ao próprio fazer científico, independentemente das especificidades de uma determinada área de conhecimento. É o que acontece com as diferenças apontadas pela autora entre fenomenologia e empiria que, não raro, são vistas como correlatas. A primeira pressupõe o vir a ser dos fenômenos que se forçam sobre nós, sobre os quais não exercemos qualquer controle. A segunda é resultado de uma construção, erigida por meio da pergunta que o sujeito cognoscente é capaz de formular, tendo em vista a mediação da dúvida.

Por sua vez, a elaboração de questionamentos exige uma competência retó-

