

ANAIS DO XIV SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
PÓSCOM 2017  
Vol. 2

GT2 – ESTUDOS DA IMAGEM E DO SOM  
Sessão 1

ISBN 78-85-93747-00-7  
PUC-RIO  
2017

## COMISSÃO ORGANIZADORA PÓSCOM 2017

**Coordenação-geral:** Olga Bon e Beatriz Beraldo

Amanda Antunes  
Ana Paula Goulart  
Andrei Maurey  
Carlos Affonso Mello  
Carol Pecoraro  
Cristina Matos  
Diana Vaisman  
Elena Cruz  
Isabel Feix  
Joana Beleza  
Lívia Boeschestein  
Marcelo Mocarzel  
Marcella Azevedo  
Mariana Dias  
Marina Frid  
Melissa Cabral  
Mônica Chaves  
Thaís Cabral  
Thierry Coutinho  
Valmir Moratelli  
Wagner Bezerra  
William Corbo

### **GT 2 - Estudos da Imagem e do Som**

**Coordenação:** Liliane Heynemann (PUC-Rio) e Gustavo Chataignier (PUC-Rio)

**Assistência:** Andrei Muray e Melissa Cabral

**Ementa:** Agrega pesquisas relacionadas com a produção audiovisual de diferentes épocas que envolvam a imagem visual e sonora em movimento, tais como cinema, televisão, publicidade, vídeo, multimídia, jogos eletrônicos, entre outros.

## SUMÁRIO

<b>A utopia do corpo:</b> possibilidades de resistência no cinema de Karim Ana Paula Daudt de Lima Brandão.....	04
<b>A imagem em labirinto:</b> a dupla materialidade em processos de hibridação Camila Damico Medina.....	18
<b>Macbeth à brasileira:</b> o processo de adaptação literária da peça de Shakespeare para o filme A floresta que se move, de Vinicius Coimbra Francisco Carlos Malta.....	31
<b>Reconfigurando o horário nobre:</b> a televisão fora da grade de programação, uma nova relação com a audiência Gerson Doval Raugust.....	44
<b>“Especial Globo 50 anos”:</b> da rememoração à historicidade mediada* Humberto Junio Alves Viana.....	59
<b>Imagens em suspensão:</b> sobre D’Est e In Public Ítalo Rocha Viana.....	74
<b>Para além daquilo que se vê*</b> O olhar e o sujeito a partir dos espelhos no filme As Praias de Agnès Lyana Guimarães Martins.....	84
<b>Chocolat:</b> o tempo do silêncio no filme de Claire Denis Luciane Garcia Moreira Bustamante.....	97
<b>A estrada como espaço da viagem e percurso narrativo em Easy Rider (1969) e Two-Lane Blacktop (1971)</b> Rafael Andrade de Oliveira e Silva.....	106
<b>Cinema e territorialidades:</b> cartografias de som, imagem e afeto Tatiane Mendes Pinto.....	121

## **A utopia do corpo\***

Possibilidades de resistência no cinema de Karim Aïnouz

Ana Paula Daudt de Lima Brandão  
Doutoranda em Comunicação pela PUC-Rio

### **Resumo**

Este artigo procura analisar a filmografia de Karim Aïnouz e sua inserção no contexto contemporâneo, em que a relação entre arte e política é reconfigurada e o estado das coisas (RANCIÈRE) rechaça os projetos modernos de emancipação. Entrevistas com o cineastas são utilizadas para esclarecer o posicionamento que é percebido tanto na narrativa quanto na estética dos filmes. O conceito destacado de utopia do corpo é aprofundado para compreender como o não-pertencimento dos personagens, suas inquietações, a forma como ocupam os espaços (e a tela) e os não-lugares (AUGÉ) servem às reflexões de Aïnouz sobre temas que considera importantes para a sociedade ao mesmo tempo em que busca instigar formas não-transcendentes de utopia.

**Palavras-chave:** cinema; Karim Aïnouz; corpo; utopia.

### **1. Introdução**

A filmografia de Karim Aïnouz apresenta tanto uma diversidade de temas, de recursos narrativos, técnicos e estéticos quanto repetições de imagens e de situações em diferença. A forma como este cineasta filma os corpos, além de procurar a plasticidade e, em diversos casos, o erotismo, serve para a construção dos personagens, conduz o olhar do espectador, é essencial para a narrativa. Quando perguntado em entrevistas sobre algumas das repetições de tipos de cenas (como as que mostram o mar ou as estradas), de temas (como o abandono, o feminino, e a inquietação de tantos personagens, por exemplo), ou de como costuma filmar os corpos, explica que são relacionados a questões importantes que procura trazer à tona através de seus filmes:

Meus filmes me parecem tão diferentes, mas tem coisas que são inevitáveis, são as questões que te perturbam. (...) Todos (...) têm personagens meio deslocados. (...) São personagens à procura de alguma coisa, mais do que não-pertencimento. Eles não sabem direito o que é (...), estão todos possuídos por uma inquietação. O Donato [de *Praia do Futuro*] nunca fala porque ele sumiu. Temos uma inquietação ontológica. Quem não é inquieto, é paralisado. Acho que o não-pertencimento de um jeito ou de outro gera inquietação. A vida é assim: se você está achando que está tudo bem, tem um problema. (...) Acho que é importante o não-pertencimento como plataforma para falarmos do que é estar no mundo hoje, a partir de (...) um desconforto produtivo. (2014b)

A partir do não-pertencimento, temas como o lugar da mulher na sociedade, a

---

\* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som do XIV Poscom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

homossexualidade, a dificuldade em sobreviver em um mundo com desigualdades, vão surgindo. O desconforto, porém, não paralisa. Em cada filme há ações concretas de resistência e a inquietação leva a buscar por mudanças no âmbito pessoal. O cineasta também utiliza recursos para não “subestimar a inteligência do espectador” (AÏNOUZ, 2013, p. 53), o que já é um outro traço que identifica sua cinematografia:

Alguém me falou outro dia que filme comercial é filme que você entende. Mas é que entender não é explicar, essa é toda a diferença. Acho que na hora que a cena explica, não dá. Quando você intui, você acompanha o personagem e compra a trajetória dele. (AÏNOUZ, 2013, p. 52)

Na continuação desta fala conta como deu a entender que Hermila queria ir embora de sua cidade natal em *O céu de Suely* (2006):

Ela chega naquela rodoviária meio tonta, tipo “onde é que eu estou?”, que é um estado clássico de quem está em um não-lugar, como é a rodoviária. (...) Você já percebe que o personagem está em um estado de transição meio estranho, só de estar ali. Aí depois ela chega e pergunta: “Quanto é um bilhete pra não sei onde? (...) Eu queria um bilhete para o lugar mais longe daqui”. Aí foi. (2013, p. 53)

Além desse exemplo, muitas falas, olhares e inclusive a forma com a qual seu corpo ocupa a tela indicam a não adequação de Hermila ao local. A tentativa de respeitar a inteligência do espectador, o uso consciente de não-lugares, as narrativas ancoradas no cotidiano, o ritmo mais lento, mostram que o cineasta age de acordo com a tendência contemporânea de filmes de autor (termo usado em contraposição a filmes mais comerciais, com a ressalva de que a princípio todo filme é comercial ao pretender chegar a um público e, no mínimo, cobrir os custos). A escolha dos personagens e das histórias deixa claro o intuito de apresentar temas que considera importantes para reflexão. Neste artigo procura-se reconhecer os recursos narrativos e estéticos utilizados por Aïnouz para seus objetivos, bem como perceber de que forma o cineasta se insere num cinema contemporâneo que apresenta traços de resistência (política, cultural).

## **2. O corpo como resistência ao “estado das coisas”**

No contexto atual prevalecem a crença no “fim das grandes narrativas” – que “corresponderia à perda das ilusões que os homens puderam sustentar sobre os progressos da humanidade, principalmente depois das atrocidades e das experiências totalitárias do século XX” – e o “fim de um debate intelectual” gerado pelo conceito de fim da história – que leva a “considerar que a fórmula que associa mercado liberal e democracia representativa é insuperável” (AUGÉ, 2012, p. 93-94). Se por um lado Lyotard não pretendia com o primeiro conceito desestimular a busca por um futuro melhor, por outro,

Fukuyama procurou, com o segundo, “produzir uma nova ‘grande narrativa’” (AUGÉ, 2012, p. 94). Mesmo que muitos filósofos refutem o fim da história, na prática “a narrativa dominante a respeito do mundo contemporâneo proclama o triunfo global do capitalismo mundial e da democracia liberal global sobre o marxismo” (RANCIÈRE, 2014a, p. 204). Com isso, nos campos intelectual e artístico percebe-se uma dificuldade em apresentar propostas de mudanças radicais, pois “castigados pelas experiências totalitárias, muitos intelectuais desconfiam de qualquer posição com pretensão ‘progressista’, a um só tempo porque ela parece *déjà vu* e porque poderia desembocar em um voluntarismo tirânico” (AUGÉ, 2012, p. 60-61). Essa forma de pensar disseminada acaba configurando um estado das coisas, nos termos de Rancière:

A rigor, o estado das coisas é uma ficção. Uma ficção não é um conjunto imaginário. É a construção de um conjunto de relações entre uma percepção e outra percepção, entre coisas que se consideram perceptíveis e o sentido que pode ser dado a elas. Um “estado das coisas” *compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente*, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a *determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades* que derivam do que é dado e de sua interpretação. Nesse sentido, um “estado das coisas” é uma forma daquilo que propus que fosse chamado de “uma partilha do sensível”: um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define um mundo comum, definindo, por conseguinte, a maneira – e a medida – como esta ou aquela classe de seres humanos participa de nosso mundo comum. (2014a, p. 203; grifos meus)

Ou seja, são definidas “interdições de pensar” (AUGÉ, 2012, p. 31): “há coisas que já não se podem fazer, ideias em que já não se pode acreditar, futuros que já não se podem imaginar” (RANCIÈRE, 2014a, p. 204). “No campo teórico, passou a ser consenso que o período da utopia estética se encerrou, isto é, que a ideia de um radicalismo da arte que investe na transformação das condições da vida em sociedade tornou-se obsoleta” (FIGUEIREDO, 2017, p. 2). Mesmo os inconformados com a situação encontram-se limitados em suas ações e procuram formas alternativas, trocando a certeza moderna da emancipação no futuro por uma incerteza com foco no presente. O projeto de futuro para toda a humanidade é substituído por mudanças a curto prazo no âmbito local, pessoal. Apesar de não desenvolver temáticas claramente políticas (não há menção à ditadura, ou à luta de classes, por exemplo), Karim Aïnouz diz que sempre faz cinema com idealismo, com uma visão crítica (2014a), portanto pode-se reconhecer nele uma inquietude com este estado das coisas (de interdições e silenciamentos) e um desejo de trazer ao público questões que considera importantes:

(...) eu acho que existe um esgotamento de utopias de várias ordens, a partir de 1989, com o fim da União Soviética, com o fim de uma fantasia social que fosse de outra ordem. E *O céu de Suely* também vem muito a reboque de uma coisa que me aflige demais, que é uma utopia que seja através do corpo e que seja um lugar que eu não sei qual é. Porque eu acho

que existe um projeto de utopia hoje, no Brasil e no mundo, que é muito assustador, que é uma utopia religiosa: a possibilidade de um exílio para um lugar sobrenatural. Isso anula qualquer possibilidade de uma utopia física, material, imanente, não-transcendente. Isso para mim é muito importante em todos os meus filmes. Que, na realidade, é uma tentativa de utopia material, por mais que não seja explicada, mas através de seu corpo. Há um desejo meu (...) de que o espectador, no final dos filmes, tenha uma possibilidade de utopia que ele possa exercitar. Um desejo de imaginar um comportamento, uma experiência, que o espectador possa vivenciar e que não seja transcendente. (AINÖUZ, 2008b)

Em *O céu de Suely*, Hermila foge com o namorado para São Paulo mas volta à cidade natal de Iguatu com o filho de colo. Ao perceber que foi abandonada pelo companheiro, decide vender rifas de “uma noite no paraíso” com ela (liberdade de uso do próprio corpo) para conseguir pagar a passagem para o lugar mais longe possível. Aïnouz explica que foi criado por mulheres e queria contar uma história como a de tantas brasileiras, que sacrificam os sonhos pela família. Assim como Donato, de *Praia do Futuro* (2014), que vai para Berlim, Hermila procura recomeçar a vida em Porto Alegre. Aïnouz explica a escolha desta cidade por ser um lugar melhor que Iguatu. Além de ser o ponto do Sul mais longe que ela poderia chegar, ainda há uma brincadeira com o nome: como Hermila vivia em um local de seca, no interior, queria um destino que tivesse porto, água, que fosse alegre. “É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem vai atrás de uma utopia.” (2008b)

Além de utilizar a palavra utopia em relação a um lugar físico (lugar-outro onde pode-se viver uma outra realidade, em um exílio desejado), a realização não-transcendente passa também pela utopia dos corpos. A forma pela qual Aïnouz trabalha este conceito é bastante plástica, passa pelos enquadramentos:

Em *O Céu de Suely*, essa ideia do “peixe fora d’água” me fez trabalhar com frente e fundo, do personagem ser uma pessoa que se debate (...). Mas eu precisava antes ver onde que ela está desconfortável, (...) ver a geografia, que é o plano geral. O corpo dela na geografia é um plano geral. Na medida que esse personagem vai começando a se debater e a querer não estar mais ali, o corpo dela se torna mais importante do que a paisagem, (...) começa a assumir um primeiro plano. Começa a assumir uma movimentação que você não tem no começo (...). No início do filme o personagem vai se paralisando no tempo e no espaço. O espaço é maior do que ele, o espaço é sufocante e de um determinado momento pra frente, ela vai querendo fugir dali e a maneira de filmar também vai mudando. É usar os instrumentos cinematográficos que você tem para mais do que contar uma estória, evocar uma sensação. (AÏNOUZ, s.d.)

Hermila vai tomando mais espaço na tela quando está decidida a utilizar o corpo para realizar sua utopia pessoal. Não fica tão enclausurada nos enquadramentos, passa a exceder os limites. É um recurso estético que complementa a trama. Estes instrumentos cinematográficos como os planos e enquadramentos também são utilizados de forma diferente nos outros filmes de acordo com os efeitos pretendidos, da construção dos

personagens e da narrativa. Em *O abismo prateado* (2011) os planos e sons mostram o desconforto de Julieta ao vagar pelo Rio de Janeiro no dia em que descobre que seu marido a deixou, como se a cidade fosse hostil, opressora. Já em *Madame Satã* (2002)

o plano geral do filme é o corpo dele. O que há de mais importante no filme é o corpo do personagem que é sempre maior que a tela. Ele é um personagem excessivo, um personagem barroco e por isso eu queria que ele sempre transbordasse os limites do quadro. (AÏNOUZ, s.d.)

Este foi o primeiro longa de Aïnouz. Havia o interesse de conhecer melhor o personagem: marginal, negro, homossexual, exótico, controverso. O cineasta ficou fascinado pois cada pessoa que conheceu João Francisco/Madame Satã tinha uma história extraordinária sobre ele, contada como se fosse um super-herói que derrotava a polícia, e por isso pretendia mostrar como ele seria “sem a capa”, no cotidiano: para ser visto como sujeito e não como objeto (AÏNOUZ, 2008a).

Em *Madame Satã*, pra mim, o personagem estava vivo não por questões místicas, mas porque lutou a vida inteira, fisicamente, dançava etc. Falaram da questão do corpo. Não tinha pensado nisso. Depois me dei conta de que adoro filmar corpos. Acredito muito no momento do aqui, agora. A presença do corpo e a fisicalidade me interessam. (...) O mundo me dá prazer pela presença física nele. A presença do corpo na tela é muito potente. (...) Gosto de filmar presença humana, gente respirando, cantando, dançando, fazendo ações vitais, como sexo, dança, comida, viagem (...). Em *O Céu de Suely*, já trabalho bem isso, a presença corporal dentro de um espaço, um contexto. Não há coisa melhor do que comer, fazer amor, dançar, então acho importante documentarmos isso e o cinema é muito potente para tal. (AÏNOUZ, 2014b)

O corpo do protagonista mostra uma força interior quando luta capoeira, quando trata os amigos de forma mais ríspida, quando está se relacionando com outros homens. E essa força é exponencializada quando o corpo é maior que a tela. A utopia do corpo é evidenciada em imagens e sons (sua voz é potente tanto nos diálogos quanto no canto), na postura combativa de quem considera que tem o direito de ocupar um lugar e não ser relegado sempre à margem. Em uma cena ele é barrado por um segurança que diz: “não podem entrar porque aqui não entra nem puta nem vagabundo”, ao que João retruca: “e tem algum nome desses escrito na minha testa?”. Há uma luta, que ele vence. Quando chega em casa, sem ter entrado na boate, pergunta a sua amiga: “Todo mundo pode entrar. Por que eu não posso?”, ao que Laurita responde: “Porque tu não é todo mundo.”

Madame Satã não é o oprimido acuado nem um personagem construído para que se sinta pena dele, tampouco possui apenas virtudes. Em suas contradições procura a liberdade de utilizar o corpo como transformista, quer poder circular pela cidade e entrar nos lugares, ser tratado como “todo mundo”. Nas palavras de Aïnouz: João Francisco “acredita que pode ser feliz nesse mundo, pode ser a rainha do carnaval apesar de



constantemente ser abatido pela vida” (AÏNOUZ, 2008a). Para Rancière, a política acontece quando ocorrem dissensos:

o dissenso político não é uma discussão entre pessoas com voz que confrontam seus interesses e valores. É um conflito entre quem fala e quem não fala, sobre o que deve ser ouvido como a voz da dor e o que deve ser ouvido como uma discussão sobre a justiça. (2011, p.2, tradução minha)

Assim Aïnouz traz personagens que não são ouvidos, não são levados em conta na partilha do sensível especialmente pelas características que os situam à margem da sociedade (pobres, homossexuais, anônimos). Segundo ele, *Madame Satã* “teve um efeito escandaloso; fez com que as pessoas falassem sobre racismo e homossexualidade, temas que normalmente ficam velados no Brasil. Foi importante para muitos gays e negros porque promove a autoestima” (AÏNOUZ, 2008a).

Em 2014 é lançado *Praia do Futuro*, que também traz a temática homossexual, apesar de este não ser o objetivo principal declarado. O cineasta, que havia trabalhado o feminino em *O céu de Suely* e *O abismo prateado*, agora pretendia falar do masculino: da relação entre irmãos e entre companheiros, de amizade, de conflitos, de amor. Um dos primeiros curtas de Aïnouz, *Seams* (1993), utilizava imagens captadas durante uma visita à família, em que a avó e tias-avós contavam como era a vida em uma sociedade machista. Em paralelo, imagens de arquivo ilustram o que é dito pelo narrador. O filme foi feito enquanto estava em Nova York e é falado em inglês. Detém-se com ironia nas definições de palavras como moça (*virgin*), menina (*girl*), mulher (*woman*), viado (*deer*, *faggot*, *queer*), sapatão (*big shoes*, *dyke*, *queer*), puta (*whore*), e informa que viado e puta são xingamentos, que as meninas temem ser chamadas de puta, e o narrador, que empresta a voz a Aïnouz, assume temer a palavra viado desde pequeno. Estas definições acabam desenhando uma partilha do sensível (revelam o que é dito, visto, feito, quem é levado em conta, quem é deixado à margem), mostrando posições de poder e submissão na sociedade brasileira: “se as palavras servem para confundir as coisas, é porque a batalha a respeito das palavras é indissociável da batalha a respeito das coisas” (RANCIÈRE, 2014b, p. 117). Ou seja, têm um peso e marcam as relações entre indivíduos (em *Madame Satã* puta e viado são termos usados para ofender, gerando muitas vezes uma reação violenta do protagonista). E o movimento de Aïnouz de trazer à tona estes conceitos de forma crítica e irônica é uma tentativa de reconfigurar estes sentidos, de denunciar os danos que causam aos que são classificados pejorativamente.

No final do filme o narrador relata dois diálogos. No primeiro, Karim pergunta à tia-avó solteira se já dormiu com um homem. Ela chega mais perto e diz que não ouviu a

pergunta. Quando ele repete, ela responde que nunca se casou. A próxima cena é o depoimento da tia sobre como pensou em ser freira. O narrador retoma a palavra e conta o segundo diálogo, seu “pior pesadelo”. Agora ela pergunta se ele não tem namorada. Ele se aproxima e diz que não ouviu a pergunta. Quando a frase é repetida ele responde: “não exatamente”, mas a narração acrescenta que também poderia dizer: “a vida é muito complicada”. O filme termina. Aïnouz percebe que a questão pessoal é compartilhada por tantos de sua geração e utiliza o recurso comum na década de 1990 de falar do machismo sofrido por mulheres como gancho para tratar da homossexualidade.

É sobre como o movimento de gênero naquela época conseguia se apropriar da história da opressão feminina para se colocar. A grande operação que eu tinha quando fazia o filme era: como não ser apenas um retrato delas, mas ao mesmo tempo ser contundente com o momento que eu estou vivendo? E contundente para a geração que divide isso comigo. O filme tem este esforço de aproximação entre estas duas questões. (2013, p. 37)

Em *Madame Satã* e *Praia do Futuro* o tema é relevante mas não é a questão central. *Seams* é como uma matriz da qual os outros filmes são desdobramentos, aprofundamentos. Aïnouz explica que começou a cursar teoria do cinema para estudar psicanálise, filosofia, história da arte. Também usa referenciais teóricos: o projeto apresentado para captar recursos para a viagem com Marcelo Gomes pelo sertão foi baseado em Canclini (AÏNOUZ, 2010) (em outros momentos Aïnouz menciona referenciais teóricos sem chegar a nomear suas fontes; na entrevista que será feita em 2018 para enriquecer a tese este será um dos pontos averiguados). A temporalidade e os anacronismos da América Latina percebidos na viagem, com este embasamento teórico, foram retrabalhados em *O céu de Suely*. Ou seja, de certa forma sua cinematografia pode ser considerada uma pesquisa em movimento, que parte de *Seams* e amplia o escopo em função das inquietações que procura dividir com o público.

Me interessava muito fazer um melodrama masculino, gênero muito ligado ao feminino. (...) Por isso, a questão homoafetiva, homoerótica no filme. Nós homens temos uma maneira de negociar afeto de modo muito particular e queria adentrar nisso. Como são dois homens que são irmãos? Como são dois homens que são amantes? (...) Acho que o filme tem essas camadas todas. (...) Isso me interessava mais do que trabalhar a homossexualidade por si só. (...) Não acho que seja um assunto neutro. Nunca ninguém me perguntou por que escolhi fazer um filme sobre um personagem heterossexual (risos). Acho que isso fala de um estado de coisas do nosso mundo. (...) Estamos em 2014. Era importante falar da relação entre dois homens sem o peso da questão, sem precisar justificar. Óbvio que aquilo tem um peso dentro da história, porque o Donato é do exército, vem de um lugar muito homoerótico, mas também muito homofóbico. Quando o irmão fala “você foi dar o cu escondido no polo norte”, tem isso também, mas ele foi fazer outras coisas. Não queria partir de um pressuposto de que isso era um problema capital para o personagem do Donato, mas sim para o irmão (...). Donato não responde. (...) Queria falar disso subjetivamente. (...) Hoje, está todo mundo fora do armário, mas não é bem assim. No Brasil, ainda se matam 300 homossexuais por ano. (...) O personagem Donato tem uma

certa vergonha de não conseguir falar para o irmão. Em geral, temos personagens trágicos, que não conseguem falar isso e morrem, ou personagens muito bem resolvidos. Era importante ter uma sutileza no personagem (...), ao mesmo tempo em que aquilo não lhe é uma questão, porque ele aceita, não há dúvida, também o é muito ali no seu íntimo. (AÏNOUZ, 2014b)

Aïnouz defende *Praia do Futuro* como um filme sobre o masculino, evidenciando as relações entre os personagens. Ao não taxar o filme como *queer*, abre a possibilidade para que possa ser visto por um maior público. E também marca uma posição: se jamais foi questionado por trazer heterossexuais nas tramas, por que nesse caso seria diferente? O cineasta naturaliza algo que deveria ser considerado normal mas não o é na prática. Donato é um salva-vidas de Fortaleza que não consegue resgatar um banhista. Acaba se envolvendo com o amigo da vítima, Konrad, e vai com ele para a Alemanha. Anos mais tarde, o irmão chega a Berlim atrás dele. Donato tem uma forte ligação com o sol e o mar, enquanto o irmão, Ayrton, tem medo da água. Inicialmente Donato tem dificuldade em se adaptar, mas acaba ficando em Berlim. O medo e a coragem dos personagens são trabalhados com complexidade e sutileza: aquele que domina as ondas e salva pessoas tem atitudes corajosas (largar tudo, mudar de vida) e covardes (evitou o contato com a família por temer assumir a homossexualidade?). Já Ayrton, com medo do mar, aprende alemão e viaja sozinho atrás do irmão, para confrontá-lo, uma atitude destemida. De novo a filmagem dos corpos ajuda na narrativa. Vê-se o treinamento dos bombeiros na praia, movimentos sincronizados, o contato físico. A relação do salva-vidas com o irmão quando criança é mostrada com algumas conversas mas há destaque para brincadeiras na areia, com o mais velho carregando o outro no colo, os dois correndo. Quando se encontram em Berlim, o primeiro contato é físico e intenso: uma briga nos corredores de um prédio. Nesse contexto em que os movimentos dos corpos têm destaque e da forma como são filmadas, com naturalidade, as cenas de sexo são mais um desdobramento das relações pessoais.

### **3. O corpo como recorrência: estética e movimento em cenas do cotidiano**

Certas cenas com foco no físico se repetem na filmografia de Aïnouz. Ele assume que gosta de filmar corpos em movimento realizando atividades cotidianas. Em todos os filmes há cenas de dança. Madame Satã faz danças performáticas mas também dança com os amigos, normalmente em situações de descontração e alegria. A dança de Donato é uma conexão com a cidade, parece que a ida à boate confirma a decisão por ficar em Berlim. Também mostra alegria e a conexão com Konrad tanto na boate quanto em casa. Hermila dança ao som de “Eu não vou mais chorar / Sofro até te esquecer / (...) / Você só me fez

sofrer”, e é como se ali decidisse não esperar mais por Mateus, tomando as rédeas da própria vida. É também em uma festa que oferece a primeira rifa ao rapaz que dançava com ela. Julieta, de *O abismo prateado*, assim que recebe a mensagem de voz do marido dizendo que a deixou, passa um dia “em trânsito”, tentando entender o que aconteceu conversando com amigos em comum, se deslocando para o aeroporto diversas vezes. Ela não consegue parar em casa, deixa o filho adolescente sozinho com uma amiga sem dar muitas explicações. O desconforto é trabalhado com a hostilidade da metrópole em que circula e também deixa marcas no seu corpo: quase é atropelada quando está andando de bicicleta, em outro momento cai e acaba ralando o joelho. De noite vai para um motel, não-lugar de lazer onde não parece ficar confortável: anda pelo quarto, tenta abrir as janelas inutilmente (a garantia de privacidade parece um encarceramento). Sem conseguir pegar no sono, se dirige para uma boate onde dança sozinha e termina correndo pelas ruas, até entrar em um túnel, aparentemente sem perceber que está em perigo de atropelamento no asfalto e não na área para pedestres. Cada cena de dança serve a um propósito distinto, a movimentação dos corpos transmite decisão, alegria, incerteza, solidão.

Outra ação corriqueira que se repete é o banho. Donato toma uma chuveirada depois do trabalho enquanto conversa com outro bombeiro. Konrad, seu futuro namorado, está com calor e entra de roupa em um chuveiro externo para se refrescar (quando vão para Berlim é o salva-vidas quem sofre com o frio). João Francisco recebe um banho de opressão, com jato forte, nu contra o paredão da carceragem. Julieta se lava em um banheiro público e toma um banho no motel, reforçando a ideia de solidão, nos dois momentos cuida das feridas que adquiriu ao longo do dia. Curiosamente a última vez que vê o marido é através do boxe do chuveiro onde ele toma banho antes de deixá-la. Hermila também aparece tomando banho depois de fazer sexo com João, com quem tem um breve relacionamento, mas não é uma ação sensual, transparece mais a rotina (como em todas as cenas de banho dos filmes). Mas não há o clássico banho após o sexo com o rapaz que foi sorteado na rifa: a cena com os dois no motel mostra o desconforto de Hermila/Suely, que claramente quer terminar logo com aquilo para seguir adiante. Seria um clichê se ela entrasse no chuveiro na sequência chorando, mostrando que se sentia suja, como ocorre em tantos dramas. Só que este não é Aïnouz, que pretende reafirmar o poder que Hermila tem sobre o próprio corpo.

Desde o início do cinema, o cotidiano é a temática primordial (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 24-27), porém hoje em dia é bastante utilizado em narrativas com uma trama menos costurada, que oferecem diversas possibilidades de fechamento e

compreensão por parte do público. A ideia de que os espectadores devem tirar suas próprias conclusões faz com que não sejam dadas explicações psicológicas. Por que, de fato, Hermila decidiu sair de Iguatu? Fica claro que ela não se readaptou à cidade por diversos indícios. Mas são apenas pistas, cabe ao espectador imaginar o que a fez deixar para trás a avó e o filho pequeno. Da mesma forma, a saída de Donato permanece uma incógnita, não há conflitos internos sobre sua sexualidade, um dia ele simplesmente vai (atrás do amor? querendo viver uma aventura? com medo de se assumir para a família e os amigos?). Ao mesmo tempo em que ele tem direito de fazer o que quiser (por que não poderia mudar de país?) há o conflito com tudo o que deixou para trás, especialmente a relação com o irmão.

O cotidiano é usado para dar pistas: Donato e Konrad comendo ovos mexidos, dando a entender que o salva-vidas tem chances de ficar em Berlim; João Francisco lavando o rosto após uma apresentação travestido de Jamaci (pode estar pensando nas ofensas de um dos frequentadores do bar, que criticou sua maquiagem dizendo ter “mais merda na cara que prostitutas”; na sequência João mata o homem com 3 tiros pelas costas); Hermila e sua amiga usando a geladeira para se refrescar:

E outra cena que eu adoro é aquela cena da geladeira, que elas estão comendo gelo na geladeira. Que é uma cena que eu acho que é tão bonita, porque num plano você fala de tanta coisa, você fala do tédio, você fala do frio, você fala da cumplicidade entre essas duas meninas. Foi muito gostoso fazer aquilo. (AÏNOUZ, 2007)

A voz de um narrador onipresente ou diálogos esclarecedores não acontecem: na contemplação das cenas o espectador lê como está o ânimo dos personagens, entende como se relacionam, como ocupam os espaços, como estão se sentindo. Essa forma de lidar com o cotidiano não é exclusiva deste cineasta, mas é bastante importante para ele, a ponto de influenciar na escolha dos atores: “Porque não serve muito se a pessoa faz um teste incrível e depois eu não me interessar pelo jeito como a pessoa bebe água, por exemplo” (AÏNOUZ, 2006). Isso mostra como ele se insere no cinema contemporâneo mais engajado (com todas as ressalvas que este termo suscita), procurando o anônimo, as ações corriqueiras, para fazer filmes sem a montagem frenética pós-moderna, deixando lacunas, “tempos mortos”, e mais preocupado com as perguntas que com as respostas. Até porque, com o desenrolar dos projetos da modernidade que culminaram na ideologia do fim da história, qualquer certeza tem ares de tirania ou pretensão.

Nas filmagens o cineasta também deixa espaço para o imponderável. Costuma fazer um roteiro que considera “mapa de voo” (AÏNOUZ, 2013) mas depois vai mudando em função do que encontra no set, de improvisos dos atores. Em *O céu de Suely*, por exemplo,

experimentou filmar situações de Iguatu, como festas e feiras. Algumas das cenas são de Hermila contracenando com moradores. O material foi montado de uma forma, mas poderia ter sido de muitas outras, isso era pretendido desde o início. Porém não havia o intuito de fazer um “cinema verdade”:

Aquelas estratégias que eu usei para fazer o filme, em nenhum momento eram para fazer um filme que fosse perto da “verdade”, mas sim uma maneira de eu ter um material com o qual eu pudesse criar um discurso na montagem. Que é um discurso completamente construído, (...) artificial. O maior insulto para mim era quando diziam que o filme tinha “uma coisa documental”. (...) Eu sinto que a gente está criando um discurso em que as coisas se colapsam. (...) Porque quando se fala de uma nova vertente do cinema brasileiro, eu não acho que é documental, mas sim reportagem de televisão. É muito diferente do documental. A única diferença do documental para a ficção é que você não faz take dois. Mas há uma escolha, um recorte. Eu estou dizendo tudo isso porque eu tenho uma grande resistência ao cinema que se pretende “flagrar o real”, que pretende ser um não-olhar, ser um acidente. Eu até procuro o acidente quando estou encenando, acho que é importante porque ele tem algum frescor, mas você pega esse acidente e constrói um discurso a partir dele. (...) Acho muito perigoso esse discurso. Muito delicado enquanto postura política, porque parece ser uma postura neutra, mas na verdade ela não é. (2008b)

Essa postura é essencial na filmografia de Aïnouz pois mostra que não tem a pretensão política a partir de verdades. É consciente de estar realizando ficções, por mais que busque uma reflexão por parte dos espectadores. Porém “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58) e, assim, a ficção cinematográfica tem um papel importante, juntamente com os outros discursos sociais que geram ficções e configuram a partilha do sensível:

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra “diversão”. (...) O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

Um outro tópico que define a filmografia de Aïnouz e que ajuda a compor os personagens como inquietos, deslocados, é o uso de não-lugares nas tramas, que também não é algo exclusivo dele, mas mostra sua posição no cinema contemporâneo:

Talvez os artistas e os escritores de hoje estejam condenados a procurar a beleza dos “não-lugares”, a descobri-la resistindo às aparentes evidências da atualidade. Eles se empenham nisso encontrando o caráter enigmático dos objetos, das coisas desconectadas de qualquer exegese ou de qualquer manual, trazendo à cena e tomando por objeto as mídias que pretendiam se fazer passar por mediações, recusando o simulacro e a mimese. (AUGÉ, 2012, p. 52)

Em *O abismo prateado* a maior parte das cenas se dão em não-lugares, o que sublinha a sensação de não-pertencimento, de que a personagem está em um momento de crise, desconectada: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um



espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). A partir do momento em que Julieta descobre que foi abandonada por Djalma, começa um percurso errático, como se a protagonista tivesse descentrada, sem ancoradouro, como se dependesse do marido para viver e precisasse trazê-lo de volta.

Julieta passa parte do tempo em táxis, nas ruas, se deslocando para o aeroporto, tentando ir ao encontro de Djalma (na primeira tentativa não há mais voos), conversa com uma amiga em um canteiro de obras, dorme em um motel, dança em uma boate, usa um banheiro público da orla (onde conhece uma menina que está triste porque vai embora com o pai, deixando a mãe para trás), decide que não irá mais atrás do marido no saguão do aeroporto Santos Dumont, se libertando da relação para seguir adiante. Hermila circula por feiras, dança em uma festa num posto de gasolina (onde também trabalha, lavando carros), vai a um motel com João e com o rapaz que ganha a rifa. Uma das primeiras cenas do filme é a longa viagem de ônibus de São Paulo para Iguatu, a última cena se desenvolve no ônibus que sai de Iguatu para Porto Alegre.

Estes lugares mostram que os filmes fazem um recorte na vida dos personagens, focando na transição que culmina no ponto da virada. Para Augé, “o não-lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica” (1994, p. 102). Assim, a ênfase no não-lugar serve tanto para mostrar o desajuste quanto como preparação para o que vem a seguir, para o futuro de cada personagem depois dos acontecimentos narrados. Mas ao mesmo tempo não há um final feliz com promessa de solução para todos os problemas. Talvez continuem circulando por não-lugares, sem chegar a um equilíbrio, com dúvidas e incertezas. Sobre os finais abertos, explica:

tem a ver com certo desejo de anarquia, no final das contas. Primeiro, porque acho muito importante deixar os personagens, no fim de cada filme, num pequeno abismo. Acho que tem que haver um “a seguir”, embora eu não me interesse sobre o que é esse “a seguir”. (2008b)

#### **4. Conclusão**

Dando um passo atrás e comparando o cinema contemporâneo, em especial o de Karim Aïnouz, com o cinema moderno e seus planos de emancipação da humanidade, parece muito pouco a utopia do corpo, o futuro incerto, a realização individual que fica em suspenso. Mas ao mesmo tempo se tantas mulheres não têm autonomia, se negros são discriminados, se homossexuais não possuem todos os direitos e sofrem violência, os filmes que passam por estas questões possuem valor. A escolha pelos personagens é de

certa forma uma resistência ao cinema hegemônico do culto ao asséptico, dos finais felizes, do “mundo a ser consumido, mas não a ser pensado” (AUGÈ, 2012, p. 28). Além disso, certos filmes de vanguarda, ao retrabalharem a estética e a linguagem cinematográfica, tinham o problema de serem inacessíveis ao grande público. Aïnouz acredita no potencial transformador do cinema no âmbito pessoal:

Parece até um clichê falar isso, mas tem um desejo dos personagens (...) que é uma teimosia em ser feliz. Eu acho que a vida é tão curta (...) e que tem determinadas situações na vida da gente que nos fazem esmorecer. Então eu tinha o desejo de falar dessas situações adversas como catalisadores de transformação. No caso desse filme é o abandono, o abandono de fato é uma sensação que pode ser paralisante. (...) No caso do *Madame Satã* é um desajuste em todos os sentidos. É uma falta de sincronia, o cara era negro em um momento em que ser negro era ser totalmente excluído, tudo ali é um pouco errado e ele toma partido disso para reinventar a vida dele e para ter uma vida mais feliz. Isso é um pouco o oposto da tragédia, para falarmos de uma maneira um pouco mais metafísica. O drama, como o oposto da tragédia e uma possibilidade de transformação e em última instância o cinema como uma possibilidade de transformação e de reinvenção. A experiência cinematográfica é uma experiência transformadora. Eu tenho uma fé no cinema como eu tenho na vida. (AÏNOUZ, s.d.)

Mesmo assim, fica em consonância com a ideia que é resumida por Rancière:

Uma mesma afirmação corre por todos os lugares hoje: rompemos definitivamente, diz-se com a utopia estética, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte e de sua capacidade de operar uma transformação absoluta nas condições da existência coletiva. (2010, p. 17)

A fé no cinema apresentada por Aïnouz tem possibilidades de realização no escopo da partilha do sensível: considerando sua potência na configuração dos lugares sociais, trabalhando o que é dito e pensado. Mostra que há um inconformismo com os poderes hegemônicos e uma resistência a aceitar o estado das coisas com suas desigualdades. Porém, sem a radicalidade de uma mudança estrutural e universal. Talvez compartilhe a questão formulada por Erik Rocha: “como o artista, hoje, pode se engajar nos processos políticos cotidianos de seu povo?” (2016) e procure, com seus filmes, um caminho para dar uma resposta possível a esta inquietação.

## Referências

- AÏNOUZ, Karim. **Omelete entrevista: Karim Aïnouz, diretor de O céu de Suely – Parte 2**, 16/11/2006. Entrevista concedida a Marcelo Hessel. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/filmes/entrevista/omelete-entrevista-karim-ainouz-diretor-de-o-ceu-de-suely-parte-2/>>. Acesso em: 18/06/2015.
- \_\_\_\_\_. **Karim Aïnouz, diretor de ‘O Céu de Suely’**, 13/10/07. Entrevista concedida a Renato Silveira. Disponível em: <<http://arquivo.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=704&cdcategoria=7>>. Acesso em: 19/06/2015.
- \_\_\_\_\_. Karim Aïnouz. **BOMB Magazine** n. 102, 2008a. Entrevista concedida a Tânia Cypriano. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/3046/karim-a-nouz>>. Acesso em: 19/08/2016.
- \_\_\_\_\_. A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz.



- Revista Cinética**, 02/2008b. Entrevista concedida a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin\\_ainouz.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm)>. Acesso em: 20/06/2016.
- \_\_\_\_\_. Blog do Jean-Claude Bernadet, 06/05/2010. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernadet Disponível em: <[http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02\\_2010-05-08.html](http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html)>. Acesso em: 18/06/2015.
- \_\_\_\_\_. Roteiro, um mapa de voo – Uma conversa com Karim Aïnouz. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 32-61.
- \_\_\_\_\_. Por que um dos maiores nomes do cinema nacional foi viver em Berlim?. **Revista Trip** n. 230, 17/03/2014a. Entrevista concedida a Nina Lemos. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/karim-ainouz>>. Acesso em: 19/08/2016.
- \_\_\_\_\_. Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz. **Revista de cinema**, 15/05/2014b. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>>. Acesso em: 27/09/2014.
- \_\_\_\_\_. **Por um cinema sensorial**, s.d.. Entrevista concedida a Estevão Garcia. Disponível em: <<http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>>. Acesso em: 20/06/2016.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Para onde foi o futuro?** Campinas: Papirus, 2012.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Ficção e resistência na cultura de arquivo**. In: Anais do XXVI COMPÓS. São Paulo, 2017. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_CVTGQL0IEI9XWBZ7GK4Q\\_26\\_5174\\_04\\_02\\_2017\\_14\\_16\\_27.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_CVTGQL0IEI9XWBZ7GK4Q_26_5174_04_02_2017_14_16_27.pdf)>. Acesso em: 30/04/2017
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. A estética como política. **Revista Devires: Cinema e humanidades**. Belo Horizonte: v. 7, nº 2, jul-dez/2010, p. 14-36. Disponível em: <[http://issuu.com/revistadevires/docs/devires\\_v7n2](http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2)>. Acesso em: 8/01/2015.
- \_\_\_\_\_. The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (eds.). **Reading Rancière**. Londres: Continuum, 2011, p. 1-17.
- \_\_\_\_\_. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. Em que tempo vivemos?. **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: IMS n. 16, março/2014a, p. 203-222.
- \_\_\_\_\_. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014b.
- ROCHA, Erik. **A imaginação no poder**. Carta Capital, Ano XXII, nº 925, 02/11/2016. Entrevista concedida a Rosane Pavan.

## **A imagem em labirinto: A dupla materialidade em processos de hibridação**

Camila Damico Medina\*\*

Mestrado em andamento pelo programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integrada ao Núcleo de Tecnologias da Imagem, pesquisa as diferentes materialidades da presença do público frente às experimentações contemporâneas entre arte e tecnologias, promovendo métodos curatoriais alternativos. Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, tendo complementado sua formação em Filosofia da Arte (Philosophie) na Université Paris-VIII, França. Recentemente concluiu projeto sobre transformações em convenções artísticas, especialmente quanto à percepção sobre autenticidade e autoria em obras de arte reproduzíveis, disputadas por coletivos artísticos em seus projetos frente à viabilidade e sustentabilidade financeira de suas ações.

### **Resumo**

A imagem dispõe da configuração de materialidades, entre visibilidades e viabilidades da linguagem. A partir de uma análise que gravita acerca da ideia de labirinto – como relações entre díspares modos de produção da imagem – o trabalho se ocupa em explorar processos de hibridação na arte contemporânea. A pesquisa é norteada pela indagação sobre como estes processos poderiam fornecer particular dimensão sobre os diferentes “modos de ser” da imagem. Da mesma forma, este artigo tateia considerações sobre como estas experimentações articulariam recursos e reordenações de sensibilidades e subjetividades, dado o embaralhamento de gêneros da expressão.

**Palavras-chave:** Fotografia contemporânea; Labirinto; Hibridação; Arte virtual; Partilha do Sensível.

### **A aquecer**

A imagem concatena usos e desenvolvimentos de técnicas do olhar. Ela sintetiza uma estrutura sistêmica construída através da relação histórica entre meios de viabilidade e de visibilidade da linguagem. Este sistema, então, se configura dentro de uma disputa do olhar, do ver, do “se dar a ver” da linguagem visual da imagem que, enfim, conforma a sua materialidade e disposições.

A partir de uma análise que gravita em torno de algumas considerações sobre a ideia de labirinto na arte (e sobre este percurso labiríntico como relação tensa entre modos de produção da linguagem visual), este trabalho explora processos de hibridização da imagem. Para isso, mapeio algumas indagações norteadoras: como evidenciar estes processos nos fornece particular observação sobre os diferentes “modos de ser” da imagem e da linguagem visual, e como este olhar transforma o entendimento sobre a influência das novas mídias no curso da arte e da visualidade da cultura contemporânea. Dentro deste desenrolar, será possível perceber para as ponderações finais que, se antes era preciso delimitar cada expressão em sua especificidade, a heterogeneidade destes domínios se constituem em seus transbordamentos, interseções e contaminações. Assim, as técnicas e mídias são desenvolvidas explorando “encruzilhadas” em seus suportes, configurando uma inerente qualidade fractal – e, então, labiríntica. Esta consideração procura, sobretudo, esgarçar um tanto a necessidade do “paradigma do instantâneo” tão logo inovações tecnológicas aparecem.

Com isso, a pesquisa parte do argumento de que o “modo de ser” da imagem perpassa por diferentes processos entre o que se dá a ver e o que é visto, articulando sensibilidades e subjetividades atreladas a um modo de percepção partilhado - ou a um regime comum do sensível, como pontuaria Rancière (2009) -, em jogo na cultura contemporânea. Desse modo, a linguagem visual recente está permeada por processos de hibridação, onde diferentes sistemas de signos se atravessam e se contaminam em torno da formação de uma sintaxe integrada (SANTAELLA *apud* ARANTES, 2005, p. 49). Muitas experimentações com a fotografia, o cinema e com instalações despertam para este jogo que não nos permite hierarquizar gêneros de expressão, muito menos determinar os limites de cada um.

### **A caminhar**

O ensaio a seguir propõe a utilização da obra *Caminhando*, de Lygia Clark (1964)<sup>i</sup>, como recurso para se debruçar sobre as hibridizações na arte contemporânea. Em um gestual circular, a pessoa, ao entrar em contato com a proposta, sai em busca de novos meios de cortar a fita, redefinindo seu caminho, reelaborando soluções a fim de dar mais uma volta. O prazer da experiência reside, fundamentalmente, em continuar caminhando, sem início nem fim. A primeira volta é como a última, o gesto se mantém o mesmo por todo o período em que a pessoa for continuar a persistir em caminhar. A

arquitetura se complexifica ao passo que mais caminhos são percorridos, mais uma volta é dada. Enigma estrutural que não se propõe a ser resolvido.

Minha abordagem sobre estes processos se dá a partir do olhar sobre a configuração de um labirinto, fazendo aqui uma alusão aos escritos de Machado (1997). É o próprio trajeto, em suas passagens e intersecções, que reformula constantemente as expectativas sobre os limites das expressões da linguagem visual e que, então, apresenta novos potenciais da obra. O labirinto, assim como o híbrido, se articula enquanto jogo lúdico – o que promove novas ficções e relações entre sensibilidades e subjetividades. Nele é percebida a permuta incessante de papéis. O labirinto se apresenta como um sistema relativamente hermético ao seu jogador, a lhe responder constantemente, reestruturando seus caminhos e lhe propondo novos desafios. A experiência da obra se torna uma fita de Moebius, o prazer de explorar o território textual, as possibilidades de cortar, moldurar, montar, colar, até atingir o esgotamento.

A partir desta referência mental, é pertinente traçar alguns paralelos a fim de aprofundar o argumento. A experiência do labirinto está pautada, a meu ver, em uma dupla hélice (BELLOUR, 1993). De um lado, a “presença” do espectador absorto na resolução de uma proposta que, ao “comprar” as regras próprias àquele universo e sua cosmologia, se vê como agente em uma narrativa. De outro lado, a “presença” do espectador que desafia, decifra, modula, e, enfim, procura “quebrar” o sistema labiríntico. Esta resistência aos dados fornecidos pelo labirinto convoca o jogador a percorrer novas ficções, novas invenções a fim de explorar (ou esgarçar) todas suas possibilidades.

Esse jogar entre a disposição de uma sensação de continuidade, de “espontaneidade”, de “transparência” da experiência do olhar com uma sensação de heterogeneidade, de fractalidade, de *bricolage*, da singularidade da interação entre observador e meio (suporte) não trata de obras de arte completamente diferentes. É possível traçar aqui uma compreensão sobre os processos de hibridização e os híbridos, particularmente ao comentar experimentações entre instalação e imagem que projetam dispositivos e “presenças”. O estudo sobre o conceito de “remediação”, trabalhado por Bolter e Grusin (2000) é capaz de fornecer esclarecimento ao tópico<sup>ii</sup>. Os autores constroem este termo a partir da comparação de diversos meios de produção de conteúdo interativo. Quando, por um lado, existe a preocupação em simular em diversos aspectos a experiência subjetiva do observador – tanto pelos detalhes

verossimilhantes, como pela sensação de descoberta do espaço em um tempo próprio, subjetivo ao ator; de outro, são observados ambientes decupados absolutamente em *hyperlinks*, que estão sempre remetendo o observador a um outro lugar - onde tem uma sensação de que a experiência do conteúdo pode ser ampliada e expandida.

Esta dupla disposição advém das ideias (norteadoras) de “imedição” e “hypermediação”<sup>iii</sup> (tradução livre). O primeiro aspecto a ser tratado sobre a “imedição” seria a imersão, e todas as técnicas disponíveis a sua aplicabilidade. Neste ponto, o espectador deveria permitir a “realidade” proposta, sua cosmologia e convenções próprias àquele sistema sintático relativamente hermético, e “viver” através dos códigos que pautam sua estética. Esta estrutura é formulada a partir de princípios como a “invisibilidade”, a “continuidade”, a fim de que se estabeleça uma sensação de “naturalidade” aliada a uma “espontaneidade” sistêmica. A interface, como apresentam os autores, deve proporcionar um “efeito de realidade”<sup>iv</sup>. Esta consideração infere a, *grosso modo*, convenções da representação visual e das disposições e técnicas do olhar e da apreciação.

A “hypermediação” é demarcada pela fluidez de posições e disposições dentro de uma mesma proposta. Este aspecto envolve inexorável prazer da diversidade, os autores de *Remediation* afirmam, da fractualidade, da heterogeneidade, da *bricolage*. Desse modo, a experiência da “hypermediação” está no jogo de analogias, do olhar através da sobreposição e da mistura de diversos recursos tidos como signos e visualidades e, então, de se apropriar, colar, montar entre posições do olho e do corpo. A experiência do reconhecimento do processo e da participação lúdica de um jogo, redefinindo relações de diferentes espaços e mídias.

Estes dois aspectos se entrelaçam por toda nossa cultura técnica, ressaltam. Toda interface é mantida através de uma “dupla hélice”, e a constituição de cada mediação é através de outra. Como comentam a partir de Simon Penny (1995 *apud* BOLTER & GRUSIN, 2000), um software elaborado, por exemplo, se torna intuitivo no momento em que é capaz de realizar analogias a partir de um histórico de conhecimentos de seu usuário e de sua história social (como do uso de objetos familiares culturalmente). A sensação de “transparência” está baseada na coação com determinado *background* da cultura e da mídia, trabalhando em cima de referências. Ao invés de ser um espaço interativo contínuo, relacionando técnicas de um complexo sistema de signos, a interface se apresenta como múltipla e multifacetada.

As hibridizações, assim como o processo de “remediação”, não simplesmente preponderam um aspecto da constituição da visualidade em detrimento de outras características: não se trata da negação de uma narrativa íntima e imersiva, de um ambiente contínuo e realista, tido como espaço de ilusão, em prol de uma cornucópia de analogias e signos que não cessam de se inscrever a fim de uma “tomada de posição” do observador e sua transformação da passividade à atividade. As videoinstalações a seguir, construídas enquanto dispositivos, se apresentam como espaço privilegiado para tratar de outras presenças por sua estrutura labiríntica.

### **A expandir**

Como diagnostica Fatorelli (2013), a história das fotografias é pautada por um domínio do paradigma do instantâneo e do estatuto da imagem direta (e estática). Enquanto isso, como assinala Parente (*apud* FATORELLI, 2013), a história do cinema - cunhada pela exclusão de manifestações do cinema como instalação para curiosidades, como o “cinema de exposições” -, é determinada por suas expressões enquanto narrativa linear e homogênea.

Para além disso, estes domínios constituídos polarizam suas manifestações e estética e conformam “modos de olhar”, posições, disposições, disponibilidades do ver e do viver a imagem. Pela particular articulação de relações sistêmicas entre tempo e espaço, é criada uma cisão de regimes de “presenças” possíveis para o observador diante da fotografia e do cinema:

O que particulariza o tempo de observação das imagens estáticas é essa oportunidade de controle por parte do observador, que pode contraí-lo ou distendê-lo, dependendo de sua disposição. Tal liberdade está interdita ao observador das imagens em movimento, irremediavelmente aprisionado ao movimento contínuo e irreversível da projeção. (FATORELLI, 2013: 20)

As obras de arte a seguir apresentadas escapam ao entendimento usualmente atribuído aos domínios aos quais se referem (seja fotografia, cinema ou instalação) graças a suas experimentações em torno de sobreposições e intersecções. Estas contaminações, contudo, não apenas evidenciam histórias das imagens que antes estavam ofuscadas, como também pensam a impossibilidade do estabelecimento de um domínio. Estas histórias que transparecem exaltam o quanto há de pluralidade de regimes de imagem, de pontos de vista acumulados. São “modos de ser” pertinentes a contextos culturais e a relações estruturais históricas que alicerçam sistemas de produção distintos. De modo algum, entretanto, esta diversidade procura dizimar



dissidências e alteridades. Ela fomenta possibilidades virtuais de imagem, uma cornucópia, uma exuberância de modos de ser. Labirintos são evidenciados ao isolar e estender pelo espaço os constituintes elementares da representação que, em seguida, são reorganizados em novas configurações. O híbrido enquanto dispositivo realiza dissociações, cenas do dissenso, entre o ponto de vista e o ponto de fuga. Ele “(...) os desdobra, os desloca, produz desvios específicos. Assim, por meio da imagem, recupera a cena em uma dimensão perdida, a restabelece em sua tridimensionalidade, criando um espaço penetrável e praticável em que se podem encenar novas relações.” (Duguet, 2009)

É com esta perspectiva que Bellour afirma:

É entre as imagens que se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas, por vezes difíceis de serem circunscritas e, sobretudo, de serem nomeadas. (BELLOUR, 1993: 214)

O enfoque sobre estas obras se dá, portanto, por estas configurarem diferentes materialidades da imagem. Falar de materialidade é tratar, mais especificamente, dos meios de viabilidade e visibilidade das expressões e dos potenciais de determinado suporte material (LAURENTIZ, 2004). A transversalidade destas linguagens imagéticas implica para novas percepções do tempo (temporalidade) e do espaço (espacialidade). Isto ocorre por seus dispositivos se constituírem enquanto labirinto, onde ocorre a troca constante de papéis – provocando novas ficções, novas posições, novos olhares.

O que interessa a este texto abordar sobre a instalação de Miguel Rio Branco chamada “Entre os olhos, o deserto”<sup>v</sup> é a concatenação de elementos contrastantes que proporcionam um suporte de projeção absolutamente heterogêneo. A instabilidade das plataformas perceptivas brinca com diferentes materialidades da imagem, evidenciando uma dimensão fractal à experiência do olhar. Estas sobreposições agenciam um corpo observador intermitente, expandido espacialmente pelas tensões e distensões entre sons, ruídos, musicalidades e o ritmo de encontro entre as imagens e os objetos dispostos, que deformam, remodelam e respondem à projeção com outra imagem.



**Figura 1:** Instalação "Entre os olhos, o deserto" (Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014).  
**Fonte:** "Miguel Rio Branco", Galeria Millan. Acesso em 4 jul. 2017

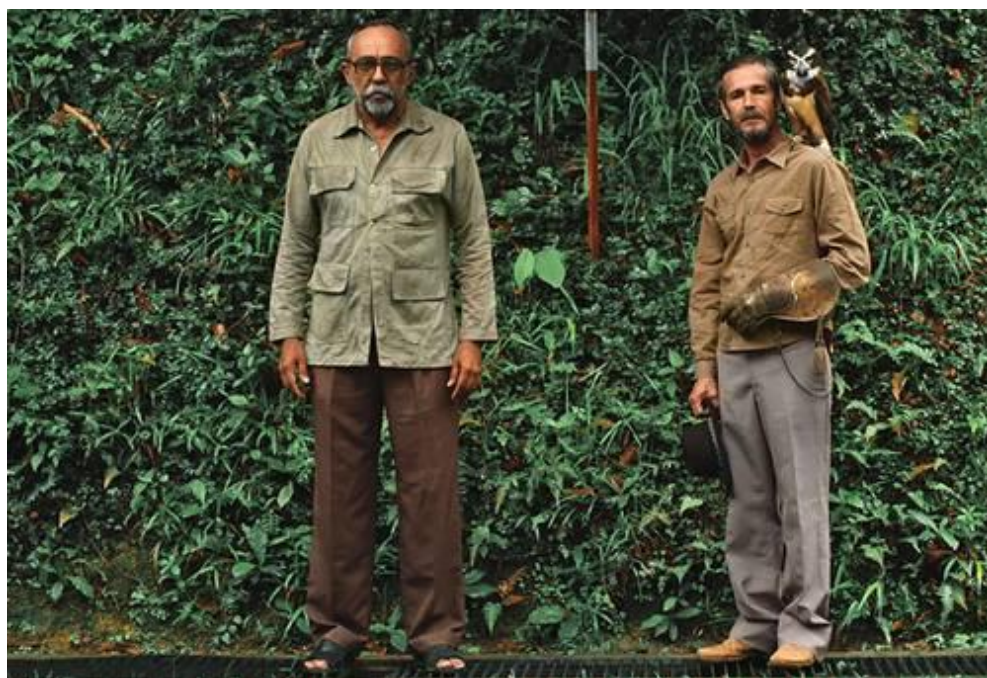
O trabalho de Miguel Rio Branco encontra a questão da materialidade do espaço, expandida pela disritmia entre imagens, suportes e sons. Convidado a se acomodar de modo confortável em uma sala escura, onde a projeção toma toda a sua atenção, o espectador se vê diante de ficcionalidades intangíveis, que seduzem, mas não se deixam acessar através de uma narrativa. O artista nunca assume nesta instalação a possibilidade de uma subjetividade, sendo um fantasma sobreposto a outro incessantemente.

Frederico Benevides convoca a outra disposição e outras posições em seu "Viventes"<sup>vi</sup>, contudo, enfatizando as temporalidades da imagem. Suas narrativas multitemporais (FATORELLI, 2013) realizam um choque da imagem, mesmo que os efeitos sonoros e os recursos visuais tenham uma relação convencional. A suspensão do movimento até o fim do fôlego provoca o espectador a ele mesmo realizar sua montagem e sua edição a fim de apreender sua ficção e relação entre estes personagens que lhe convocam com o olhar fixo.

Esta videoinstalação posiciona o observador num espaço inaudito, entre imagens, como bem apresentaria a definição de Bellour (1997), em que não é mais possível definir entre a imagem estática e a imagem em movimento. Ao mesmo tempo em que o espectador tem à disposição seu próprio percurso e tempo à imagem, realizando determinado controle sobre seu destino, ele se vê diante de um enigma,



afinal, o inevitável fluxo lhe provoca uma suspensão, uma espera, ficando um tanto que aprisionado ao movimento, tardio e demorado.



**Figura 2:** Frame da vídeoinstalação "Viventes" (2014).

**Fonte:** "Frederico Benevides", Arsenal Institut für Film und Videokunst. Acesso em 5 jul. 2017.

Sem abrir mão da fotografia, do cinema, muito menos da história das instalações nas artes plásticas, o engajamento de novas convenções sobre os “modos de ser” e dos “modos de se dar a ver” impele a novos afetos e disposições, promovendo outras ficções e desmantelando hierarquias na experimentação da linguagem visual. Os processos híbridos de produção artística evidenciam notadamente a impossibilidade da manutenção de barreiras entre as expressões. É percebida uma determinada manifestação em diluir os aspectos sólidos destes domínios (BELLOUR, 2006), convidando a todo o momento o espectador ao jogo. Esta animação se dá graças ao diálogo de variações inusitadas, conciliando convenções de apreciação com rupturas de expectativas do olhar e paradoxos da imagem, da luz, da cor, do som – da ficção.

### **A transbordar**

Apesar de constatar em Bolter e Grusin (2000) que este duplo devir da formulação de técnicas da comunicação está permeado por todo o desenvolvimento da cultura da linguagem visual ocidental, vale comentar que Lucia Santaella (*apud* ARANTES, 2005) assinala que é somente na arte contemporânea que o atrelamento de diferentes mídias se torna meio para subversão de expectativas na experiência do

público. Ao contrário de dispositivos óticos difundidos na cultura ocidental que seguem até o século XVII, como a lanterna mágica (GRAU, 2009), que procuravam conversão entre aparato e imagem ao realizar estas remediações. O processo antropofágico das hibridações dá indícios de problemáticas como a “presença”, precisando dispositivos que estranhem o lugar do sujeito na apreciação artística.

Se, então, a contaminação entre mídias visava incrementar sua capacidade em transformar a experiência visual do espectador mais “real” ou mais “espontânea”, com o despontar da arte moderna, a sobreposição, o relevo entre suportes e mídias, visava à evidenciação da maquinaria, estimulando o espectador a uma imersão mais lúdica – ou seja, a um jogo – onde ele próprio realizaria as analogias a partir de um sistema sintático particular desenvolvido para e na obra de arte.

Com este brevíssimo panorama, é possível pontuar algumas experimentações que, tanto como no tópico anterior, embaralham gêneros e hierarquias da expressão através da subversão de expectativas em torno da “temporalidade” e da “espacialidade” da “presença” e da relação com a imagem, promovendo diferentes materialidades. O trabalho de Alberto Pucheu, *Paisagens urbanas quase sem paisagens*<sup>vii</sup>, propõe arejada perspectiva. Sua busca por enquadramentos inusitados da cidade, propondo paredes em suas diversas modalidades, muro, porta, ponte, viaduto, túnel, como suporte para a poesia quebra a forma do fazer poético, vislumbrando pixações não apenas como inspiração para o próximo verso, mas como formulação de uma poesia visual. Esta visualidade está imbricada com as visibilidades de seus suportes e plataformas, convocando o observador a dialogar diferentes esferas: a localização sócio-geográfica, as cores dispostas entre cidade e artista, e as letras em toda sua concretude. São imagens, antes de tudo, que convidam a criar novas imagens, que se evidenciam enquanto *frame* e estimulam novas montagens e edições.

A própria produção e configuração destes poemas visuais interpela a novas espacialidades, atravessadas por trajetos que recortam toda a cidade do Rio de Janeiro, como um labirinto. Este tempo outro, que estimula um deslocamento, também é experimentado nos holopoemas de Eduardo Kac, que ele desenvolveu por toda a década de 1980. Longe de procurar estabelecer ícones visuais, ideográficos, o holopoema, como esclarece o próprio autor (2007), utiliza a dimensionalidade fractal do espaço para que o observador componha com as letras holográficas diferentes possibilidades poéticas. Atravessando e sendo transversalizado entre projeções de letras, apresentadas em toda sua matéria-luz, está em aberto a poética, constituída a

partir da disposição e das posições exercidas pelo visitante. Portanto, “ao ler o poema no espaço, ou seja, ao caminhar ao redor do holograma, o observador modifica constantemente a estrutura do texto” (KAC, 2007, p. 09). Reverberando possibilidades entre cor, luz, espaço e tempo experimentadas pelo Hélio Oiticica em seus penetráveis, a experiência visual destes trabalhos expostos é heterogênea, parcial, quase que fugaz, constituída nas passagens, nas “encruzilhadas” – sempre um enigma visual, potente em seu jogo de analogias, de composições, de *assemblages*.

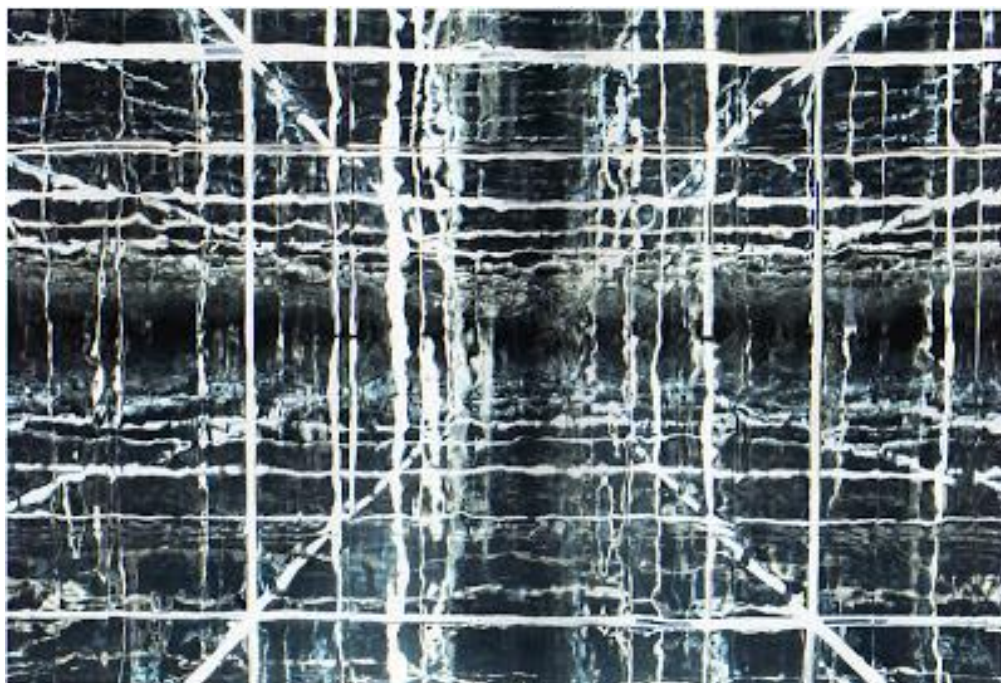


**Figura 3:** Fotografias de "Paisagens urbanas quase sem paisagem".  
Fonte: Portal Alberto Pucheu. Acesso em 7 jul. 2017.



### A ponderar

Uma máquina óptica que desdobra infinitas imagens, formuladas às variações de luz e às posições do observador: eis que *Infinito ao Cubo* poderia ser uma máxima para o pensamento sobre a diversidade de regimes de sensíveis da imagem, promovendo singular experiência entre “imediação” e “hypermediação”. A instalação de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti (2007) não usa como suporte o vídeo, a fotografia ou o cinema, mas certamente interpela diretamente à questão da produção da imagem, expandindo combinações, sobreposição e intersecções entre seus “modos de ser”<sup>viii</sup>. Através de um mecanismo que se expõe e se dá a ver pelo público, um cubo, de três metros por aresta é formado por noventa e dois frames de alumínio espelhado, suspenso do chão por quatro molas, é desestabilizado a todo o momento pelo deslocamento do observador ao adentrá-lo.



**Figura 4: Infinito ao Cubo (2007).**

Fonte: “‘Infinito ao Cubo’ de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti”, Portal Conectando Espaços Urbanos. Acessado em 19 jul. 2017.

A evidenciação de seus processos mecânicos permite que o observador vá desvendando novas possibilidades, novas ficções da imagem, que se multiplica a cada olhar. Esta instabilidade do lugar do observador lhe estimula a um jogo lúdico, ao passo que é envolvido pelas infinitas reflexões e refrações que constroem imagens labirínticas, como um novo caleidoscópio. Este dispositivo tem como fio condutor em

sua negociação entre viabilidades e visibilidades as oposições, como entre o espaço pequeno, fechado, e a imagem que sobra, que expõe (enigma de um labirinto que se reformula a cada movimento), entre as variações externas e internas de luz e cor.

Esta instalação permite ponderar como novas materialidades da imagem estão sendo exploradas pelos processos híbridos na arte, como através do brincar entre fronteiras, entre instabilidades, entre passagens que vislumbra uma imagem dupla, labiríntica: imersiva e hipermidiática. Este duplo movimento da imagem instiga novas subjetividades e sensibilidades, novas relações com a percepção.

### Referências

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: SENAC, 2005.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). **A imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BELLOUR, Raymond. Cineinstalações. In: MACIEL, Kátia (org.). **Cinema Sim: narrativas e projeções**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

BELLOUR, Raymond. De um outro cinema. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

BENEVIDES, Frederico. **Viventes**. (online) Portal Vímeo. Disponível em: < <https://vimeo.com/119301621> >. Acesso em cinco de julho de 2017.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

CANTONI, Rejane; CRESCENTI, Leonardo. **Infinite Cube**. (online) Portal Vimeo. Disponível em: < <https://vimeo.com/24852427> >. Acesso em dezenove de julho de 2017.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: UNESP; SENAC São Paulo, 2007.

LAURENTIZ, Sílvia. Imagem e (I)materialidade. **XIII Encontro Anual COMPÓS** – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Anais eletrônicos... (CD-ROM). São Bernardo do Campo, São Paulo: 2004.

KAC, Eduardo. Holopoesia – de “Holo/Olho” a “Quando?”. **Diálogos** – Revista do Genes (Grupo de Estudos do Neo-estruturalismo Semiótico), 2007.

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

Portal Alberto Pucheu. Disponível em: < <http://www.albertopucheu.com.br/highslide-4.1.13/examples/paisagensurbanas.html> >. Acesso em sete de julho de 2017.

Portal Arsenal Berlim: Institut für Film und Videokunst. **Frederico Benevides**. Disponível em: < <http://www.arsenal-berlin.de/en/berlinale-forum/archive/program->

[archive/2015/artists-expanded/frederico-benvenides.html](http://archive/2015/artists-expanded/frederico-benvenides.html) >. Acesso em cinco de julho de 2017.

Portal Conectando Espaços Urbanos. **‘Infinito ao Cubo’ de Rejani Cantoni e Leonardo Crescenti.** Disponível em: <  
<http://connectingurbanspaces.blogspot.com.br/2007/07/infinito-ao-cubo-rejane-cantoni-e.html> >. Acesso em dezenove de julho de 2017.

Portal Galeria Millan. **Miguel Rio Branco.** Disponível em: <  
<http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/ver-obra/entre-os-olhos-o-deserto> >. Acesso em quatro de julho de 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

<sup>\*\*</sup> Mestranda no programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura (linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas) da ECO-UFRJ. Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, tendo complementado graduação na Université Paris-VIII, onde estudou Filosofia.

<sup>i</sup> Para ver a obra *Caminhando*, de Lygia Clark, em ação, veja o vídeo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM>

<sup>ii</sup> Antes de tudo, é preciso denotar que estes conceitos não propõem verdades da estética. Ao analisar processos que se referenciam a estes conceitos ao longo da história da visualidade ocidental, os autores argumentam em torno de certa genealogia destes processos. Com isso, prosseguem não com a busca pela origem nuclear destes processos, mas atravessam contextos históricos, práticas culturais com traços destes conceitos tão pertinentes na sociedade ocidental.

<sup>iii</sup> Da versão original (2000), *immediacy* e *hypermediacy*, respectivamente.

<sup>iv</sup> Com isso, é permitida uma comparação com a ideia de “imersão” de Oliver Grau (2007) que, inexoravelmente, está associada à história da “ilusão”. Enquanto “imersão” para Bolter e Grusin (2000) tem sua compreensão expandida a partir da ideia de “presença” e, assim, ciência e sensibilidade da constituição (mesmo que momentânea) de novas subjetividades e novas ficções (evocando o ensaio da multiplicidade dos “modos de ser” e dos “modos de fazer”), “imersão” para Grau é trabalhado exaustivamente como método de análise dos espaços de ilusão. Com isso, a “imersão” é suspensão dos sentidos e, associada à ilusão, que se funda na definição de ser uma confusão dos sentidos que provoca uma distorção dos sentidos. Contudo, não se pode esquecer que o termo “lúdico” é derivado da mesma origem (ILUSÃO, 2017). ILUSÃO. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilus%C3%A3o> >. Acesso em quatro de julho de 2017.

<sup>v</sup> Trecho de versão da obra instalada no Instituto Inhotim, Minas Gerais, Brasil, disponível no vídeo a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbCcePt4XhY>

<sup>vi</sup> Para ver vídeo da instalação, favor seguir este link: <https://vimeo.com/119301621>

<sup>vii</sup> Para acompanhar vídeo que ensaia sobre sua exposição “Palavras” (2011), na Oi Futuro Ipanema, onde é possível ver outras obras, favor clicar aqui:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qvwWFHxJMUI>

<sup>viii</sup> Para ver instalação em exposição, favor seguir este link: <https://vimeo.com/24852427>

## **Macbeth à brasileira**

o processo de adaptação literária da peça de Shakespeare para o filme *A floresta que se move*, de Vinicius Coimbra. \*

Francisco Carlos Malta \*\*

Roteirista de Cinema e TV. Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Professor na Universidade Estácio de Sá e Ibmecc/RJ. Autor do livro: Da palavra à imagem: o processo de adaptação literária para o audiovisual. Diretor do documentário: Educação como transformação.

**Resumo:** a proposta deste artigo é discutir os elementos que constituem o processo de adaptação literária de uma peça teatral para o cinema. Como corpus foi utilizado a obra de William Shakespeare, *Macbeth*, que na visão do diretor, Vinicius Coimbra, e da roteirista, Manuela Dias, se transformou em *A floresta que se move*. Alguns questionamentos serão elencados, entre eles o processo de transcodificação de um código para o outro. Para tal estudo os autores escolhidos foram Robert Stam, Ismail Xavier e Linda Hutcheon.

**Palavras-Chave** - Roteiro, Adaptação, *Macbeth*

### **Abstrat**

The purpose of this article is to discuss the elements that constitute the literary adaptation process to cinema of a theatrical play. The work of William Shakespeare *Macbeth*, was used as a corpus, which in the vision of director Vinicius Coimbra and screenwriter Manuela Dias, turned into the forest that moves. Some questions will be listed, among them the transcoding process from one code to the other. For this study the authors chosen were Robert Stam, Ismail Xavier and Linda Hutcheon.

**Keywords-** Script, Adaptation, *Macbeth*

## **1. Introdução**

As tramas do universo shakespeariano oferecem ao leitor um emaranhado de análises da alma humana. Não por acaso, o autor inglês é um dos mais adaptados no mundo. É lugar comum falar de sua maestria no domínio das palavras e sua forma de conduzi-las para chegar ao grande público. O bardo inglês, séculos após séculos, continua a intrigar com suas narrativas onde o mesmo expõe as mazelas mais escondidas, não somente da sociedade, como do indivíduo em si.

Algumas de suas obras mais famosas, como *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*, *A megera domada* e *Othelo*, já ganharam diferentes adaptações para o palco, telas e TV. Cada seguimento mencionado exige um processo de linguagem, pois é essa gramática particular que irá se conectar com o público esperado. Na visão de Robert Stam (2000), quando pensamos em uma obra para o teatro, o cuidado está em torno da palavra e de sua encenação. Assim como a televisão, o teatro prioriza o diálogo, mas em uma proposta para o cinema, o cuidado maior passa a focar-se nas imagens.

Com tantas obras sugestivas, o objeto escolhido para discutir o processo de adaptação literária para o audiovisual foi a peça *Macbeth*, escrita em 1606 e que já ganhou premiadas adaptações para o cinema. A mais recente e brasileira é o filme *A floresta que se move*, com roteiro de Manuela Dias e Vinicius Coimbra, e direção de Vinicius Coimbra. A narrativa é baseada na obra de Shakespeare e foi estrelada por Ana Paula Arósio e Gabriel Braga Nunes.

Os elementos que permeiam a trama proposta pelo conceituado dramaturgo oferecem muitas possibilidades em seus direcionamentos e por isso provocam nos roteiristas e diretores um cunho de liberdade autoral ao transitar de um universo ao outro, sem deixar a essência no que tange o princípio do texto fonte. O contexto shakespeariano constrói uma rede de intrigas que vai se costurando ao longo dos atos e formando um novelo onde o desenrolar já aponta para a tragédia. Com personagens construídos com bastante densidade, a obra tem atravessado séculos com seus temas atuais, como poder e ambição. Poderíamos avaliar *Macbeth* dentro da estrutura política do estado Rio de Janeiro, por exemplo. Este olhar particular sobre o lado sombrio humano continua a despertar novas adaptações. Afinal, o homem tem evoluído no que tange à ciência e à tecnologia, mas continua com instinto primitivo, onde os sentimentos humanos são os mesmos. Estas camadas que são expostas nas palavras de Shakespeare em *Macbeth* continuam a nos intrigar e oferecer novas perguntas, tais como: até onde podemos nos deter nas fronteiras da escrita cinematográfica versus o registro literário?

## 2. O autor

William Shakespeare foi um dramaturgo e poeta inglês responsável por obras clássicas do teatro universal, como as tragédias: *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Othelo* e *Titus Andronicus*; Célebre autor teatral, suas tramas prezam por discutir elementos do caráter humano, onde percorrem trilhas não muito convencionais. O



mérito de sua escrita vem também pelo fato de contextualizar sua narrativa. Para a construção de uma cena, em absolutamente nada soam gratuitos os diálogos dos personagens. Tudo em Shakespeare é métrico em sua feitura narrativa. A maestria na concepção de suas tragédias transparece nos fatos que vão se costurando para contar a história. Segundo Aristóteles (2005), “É justo dizer que uma tragédia é semelhante a outra ou diferente dela, não só no argumento, mas também no nó e no desenlace. Muitos tecem bem a intriga, mas saem-se mal no desenlace, no entanto, para ser aplaudido, é mister conjugar os dois méritos.” (ARISTÓTELES: 2005: 67). Essa assertiva corrobora o que há de coerente na transposição de suas tragédias para os palcos e o porquê de ainda nos despertar interesse após tantos anos.

*Macbeth* (1606) será o objeto de discussão para o tecido comparativo. Esta é uma tragédia tendo a busca do poder como tema principal e a Escócia como cenário. *Macbeth*, um general escocês é reconhecido como herói dentro da corte, onde encontra três feiticeiras que profetizam seu título de rei. A profecia do oráculo é o ponto de partida para a rede de intrigas que virá em seguida. Em diálogo com a tragédia grega, as feiticeiras ocupam o lugar do oráculo. Theo Fellows destaca que “em relação ao coro, poderíamos empregar a leitura de Schiller na tragédia: sua função é reforçar a intensidade poética, elevando-a a um tom em que a superficialidade do drama simplório não possa mais alcançá-la.” (FELLOWS: 2012: 75). Na linha dessa construção narrativa trágica, Fellows ainda pontua que:

Tal como Édipo no início da tragédia de Sófocles, Macbeth é, no primeiro ato da tragédia de Shakespeare, aclamado como um herói. Seus feitos em batalha ecoam pela Escócia, cobrindo-o de honrarias como o título de Barão de Glamis, recebido pouco antes da visita das bruxas. A profecia, no entanto, desconcerta-o: a possibilidade de possuir a coroa apresenta-se como um degrau ao qual Macbeth, em sua atual condição, jamais almejaria ascender. (FELLOWS: 2012: 79).

O grau de tragicidade vai se fazendo no encadear dos acontecimentos e, principalmente, na figura de Lady Macbeth, que manipula o marido e o incentiva a torna-se rei, nem que para isso seja preciso eliminar quem está em seu caminho.

### **3. Tipos de adaptação**

O processo de adaptação literária, seja de um romance ou peça teatral, traz uma gama de possibilidades para o roteirista transpor de um código ao outro. Alguns

caminhos são possíveis de serem estabelecidos tão logo se tenha a certeza do objeto escolhido. O recorte pode ser parcial ou total, o ponto de vista de um personagem, uma época ou mesmo cenas escolhidas recontadas em um roteiro original. Para nortear a peça de Shakespeare vamos trabalhar com as considerações de Henri Mitterand, Robert Stam, Ismail Xavier, Jorge Furtado e Linda Hutcheon.

Falar em adaptação para Mitterand é expor um conceito com diferentes graus de interpretação e equívocos. Segundo Mitterand, “adaptação é uma palavra desgastada, tanto na escala das avaliações quanto nos dois tipos. Ela é usada toda vez que um filme deve alguma coisa, o que quer que seja-tema, esquema, conteúdo ou estilo.” (MITTERAND: 2014:15). O entendimento ao qual se refere o pesquisador trata-se de adaptação reconstitutiva e adaptação deslocada. Nas definições de Mitterand, adaptação reconstitutiva é “fiel pelo menos na medida em que conserva a sociedade, o lugar e a época do romance, tentando reproduzir suas características materiais e seus códigos de comunicação, da maneira mais documentada possível.” (MITTERAND: 2014:17). Enquanto a adaptação deslocada é “modernizada, transposta para o tempo presente do filme, em que os automóveis tomaram o lugar das carruagens e a minissaia, da crinolina.” (MITTERAND: 2014:17). A lógica narrativa obedece ao modelo aristotélico. Tanto no teatro, no romance, quanto no cinema, o direcionamento de uma história irá se desdobrar em suas divisões de atos. Algumas pontuações, como as divisões de atos, são de fato clássicas e imutáveis, pois são ferramentas que projetam e norteiam as grandes sagas. O lapidar do texto original para uma transposição requer do roteirista algo além da sensibilidade. É preciso um conhecimento de técnicas, além do domínio da obra matriz, pois somente assim a escrita poderá fluir e oferecer ao telespectador uma trama em novo contexto. No objeto em questão Coimbra e Dias optaram por uma adaptação deslocada, onde respeitaram a trama principal, mas transferindo os personagens e seus dilemas para outro contexto sem perder a discussão proposta por Shakespeare. Na leitura de Linda Hutcheon (2011), a maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, “que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento.” (HUTCHEON: 2011: 32). Ou seja, contar, mostrar ou interagir.

Ainda na proposta da transcrição de um código para outro, autores e estudiosos apresentam colocações pertinentes ao assunto que nos suscitam algumas reflexões. Para Robert Stam:

Infidelidade ressoa com tons de puritanismo vitoriano, traição evoca a perfídia ética, deformação implica aversão estética, violação lembra violência sexual, vulgarização invoca a degradação de classe e dessacralização íntima, um tipo de sacrilégio religioso em relação à palavra sagrada. (STAM: 2000: 54).

As pontuações colocadas por Stam vêm ao encontro de um público conservador que sempre espera do romance ou peça teatral uma fidelidade da história passo a passo, ignorando o fato de que são linguagens diferentes e que também atendem a diferentes interesses. Stam acrescenta:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação). Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação, enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM: 2006: 27).

As considerações de Stam nos ensinam que os temas talvez sejam os elementos da história mais prontamente identificados como adaptáveis entre as mídias. As diferentes nomenclaturas que vão surgindo estão sempre trazendo reconfigurações de uma mesma temática. Hutcheon sintetiza este processo na estrutura de três atos: “um começo que estabelece o conflito, um meio que explora as implicações do conflito, um filme que resolve o conflito.” (HUTCHEON: 2011: 36). Então, pode-se dizer que a adaptação de filme em narrativa linear segue a estrutura clássica e a novidade vem pelos recursos audiovisuais, estes cada vez mais sofisticados na elaboração fílmica.

#### **4. Estudo de caso: A floresta que se move.**

A versão moderna brasileira de *Macbeth* foi escrita a quatro mãos pelo próprio diretor Vinicius Coimbra e por Manuela Dias. Ela, uma roteirista experiente da TV brasileira, com passagens por obras de grande relevância na TV Globo, como a telenovela *Cordel Encantado* (2005). Também foi aluna de Gabriel Garcia Marques na Escola de Santo Antônio de Los Banos, Cuba. Ainda assinou a adaptação da minissérie *Ligações perigosas* do romance de Choderlos de Laclos (2015), e em 2016 o seriado *Justiça*. Para o cinema, Manuela Dias já havia roteirizado também com Vinicius

Coimbra *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2011), *Transeunte* (2010), de Erick Rocha, *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, e *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. Neste ano Manuela Dias estreou na direção com *Love Film Festival* (2017).

Já Vinícius Coimbra tem formação em cinema pela UFF e trabalha na TV Globo, sendo diretor de telenovelas importantes, tais como: *Celebridade*, *Liberdade Liberdade* e *Lado a Lado*, essa última tendo recebido o Emmy Internacional em 2013. Também foi assistente de direção em *Central do Brasil*, de Walter Salles, filme indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998. Em 2017 assinou a direção da telenovela *Novo Mundo*, de Tereza Falcão e Alessandro Marson .

Jorge Furtado (2003) destaca algumas perguntas essenciais que um roteirista deve fazer diante de um texto literário para um processo de adaptação. O escritor gaúcho utiliza como exemplo a obra *A metamorfose*, de Kafka, que começa com a seguinte frase: “ao despertar, após uma noite de sonhos agitados, Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado em um gigantesco inseto.” (KAFKA, apud, FURTADO, p.1). Segundo Furtado, os roteiristas precisam fazer as seguintes perguntas:

Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? (FURTADO: 2003:1).

Furtado é um escritor e roteirista atuante, tanto no universo do cinema como na TV. Este discernimento na elaboração e conceituação de um produto audiovisual é extremamente importante para o resultado final. O mesmo aconteceu como a equipe do filme de Coimbra. Tanto Coimbra como Dias exercem o ofício também na TV, o que possibilita o constante exercício do fazer audiovisual.

Para Linda Hutcheon “as histórias não são imutáveis, ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, as histórias viajam para diferentes culturas e mídias.” (HUTCHEON: 2011:58). Em *A Floresta Que Se Move*, a trama a ser contada é protagonizada por Elias, que é gerente de um banco e encontra-se em uma viagem de negócios ao lado de César. Juntos, eles encontram uma bordadeira na entrada do jardim do prédio, onde supostamente ocorrerá uma reunião. A mulher tem em mãos um pano onde está escrito o nome de Elias e em seguida ela o parabeniza pelo cargo de vice-presidente do banco e reforça dizendo que se fosse no dia seguinte, ela deveria parabenizá-lo pelo cargo de presidente do banco. A profecia se

cumprir em poucas horas e, tão logo Elias retorna para o banco comemorando um acordo, Heitor (o dono) o promove para vice-presidente. Seu amigo César assumirá o cargo que antes era ocupado por Elias. É o suficiente para a gananciosa sucessão ao cargo da corporação financeira. Influenciado por Clara, sua esposa, Elias vai se deixando levar pelas ludibriações e o desejo da mulher em construir um império. A narrativa vai em um crescente até o momento em que Elias e Clara convidam Heitor (dono do banco) para um jantar, durante o qual planejam assassiná-lo, pois assim Elias se tornará o presidente do banco, como profetizou a bordadeira.

Nas palavras de Hutcheon (2011): “uma adaptação deve levar em consideração não apenas as variações temporais na história, mas também aspectos técnicos como, por exemplo, o tempo necessário para mudança de cenas.” (HUTCHEON: 2011: 102). Na adaptação de Coimbra e Manuela Dias a opção é por uma adaptação inspirada na obra de Shakespeare. A essência da tragédia encontra-se na narrativa assim como na peça *Macbeth*. Na trama, o banco é apresentado como brasileiro, embora não tenhamos nenhum tipo de informação, nem mesmo qual o nome do banco, o que deixa claro também a proposta do diretor e da roteirista, que o que interessa discutir não é o universo de uma corporação financeira e sim o dilema de um homem comum. A esse respeito é curioso analisarmos que existem alguns estudos sobre psicopatia dentro das grandes empresas. Segundo Ana Beatriz Barbosa Silva, “neste cenário as intrigas, as falcatrias dos psicopatas podem ser dissimuladas por muito tempo. São as políticas de crescimento baseadas na política de que os fins justificam os meios.” (SILVA, 2008, p.99). Neste direcionamento, a escolha da ambientação foi um acerto do roteiro. Robert Hare acrescenta que o número de psicopatas burocratas ou de colarinho branco é significativo em cargos de lideranças e chefias. “Por serem de difícil reconhecimento inicial, eles costumam tyrannizar seus colegas de trabalho e alguns chegam até a causar grandes prejuízos financeiros para as empresas em que trabalham.” (HARE apud Silva: 2008: 97). Essa linha de investigação e acréscimo de característica no personagem Macbeth é um aspecto de modernização oferecida pelos roteiristas e Hutcheon procura o entendimento do adaptador “o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento.” (HUTCHEON: 2011:43). Neste sentido os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores.

A construção de um personagem é o motor de uma boa história. Se *Macbeth* ainda nos instiga é porque possui camadas a serem descobertas. Para Robert McKee,

“nosso apetite por histórias é um reflexo da necessidade aprofundada do ser humano em compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual, mas como uma experiência pessoal e emocional” (MCKEE: 2006:25). Em meio a tantas perguntas, é possível certificar que a peça traz elementos fundamentais, os quais não se pode abrir mão. Em acordo com Theo Fellows (2012), o personagem Elias:

Tal como o herói grego, o sujeito Macbeth é a sede de inúmeras forças e motivações que o atravessam. Neste panorama, o seu desejo criminoso pela coroa é apenas mais um componente de uma subjetividade mais complexa, que é a subjetividade do homem moderno. (FELLOWS: 2012:79).

Antes de começar apresentação do filme, o diretor nos oferece uma frase de Shakespeare que ajuda o telespectador a direcionar o olhar. O lettering diz que “Não Há arte que nos ensine a ver, no rosto de um homem, as faces da alma.” (SHAKEASPRE, apud Raffaelli: 2008: 20). A frase faz parte da cena IV do primeiro ato na fala do personagem Duncan. A respeito da contextualização de *Macbeth*, o pesquisador Theo Fellows explica:

Apesar de Macbeth não ser considerada uma peça histórica, seu protagonista foi de fato uma figura da história escocesa que reinou por 17 anos, de 1040 a 1057. Para montar o enredo de sua peça, Shakespeare apoiou-se principalmente nas Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda (1577, 1587), compiladas por Raphael Holinshed e outros, mas também nas obras anteriores de Hector Boece, *Scotorum historiae* (1526, 1575) e de George Buchanan, *Rerum Scoticarum história* (1582); além dessas, outras obras contribuíram para o texto da peça, tais como as tragédias latinas de Sêneca, os escritos gnósticos e, em particular, a Bíblia, da qual são retiradas duas citações muito relevantes para o desenrolar da trama: “Ninguém nascido de mulher” e “A vida não é mais que uma sombra errante. (FELLOWS: 2012:77).

A assertiva descrita por Shakespeare oferece ao adaptador um ponto de partida. Nas palavras de Hutcheon “em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação correta. Isso também é uma forma de transculturação.” (HUTCHEON: 2011:197). O contexto de recepção determina as mudanças na ambientação e estilo, as culturas também mudam com o tempo.

Em um processo de adaptação literária, na visão de Ismail Xavier, “o filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens.” (XAVIER: 2003: 64). A narrativa de Coimbra é apresentada em planos abertos com castelos, que nos remetem à obra de Shakespeare e seu lado sombrio, outro aspecto relevante vem com o trabalho da fotografia assinada por Alexandre Fructuoso.



Em *A floresta que se move*, os aspectos da natureza estão presentes o tempo todo. São nuvens que se fazem e desfazem, ora um ambiente nebuloso, assim como a alma humana que não se define exatamente em um único aspecto.

Contar não é o mesmo que mostrar, ensina Hutcheon (2012). O entendimento da obra de Coimbra dialoga com as considerações do fazer fílmico em relação a uma adaptação literária, como atesta a pesquisadora canadense. Segundo Hutcheon:

Esse uso de técnicas cinematográficas aponta para uma das maiores vantagens que os filmes têm sobre as adaptações de romances para o palco: o uso de uma mídia variada que, com a ajuda da mediação da câmera, pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção. (HUTCHEON: 2011:73).

Vamos fazer uma comparação dos dois textos. O teatral e o roteiro para cinema. Abaixo a cena do original de Macbeth:

CENA 3

**MACBETH:** Falem, se puderem: quem são vocês?

**PRIMEIRA BRUXA:** Salve, Macbeth! Salve Chefe de Glamis!

**SEGUNDA BRUXA:** Salve, Macbeth! Salve, Chefe de Cawdor!

**TERCEIRA BRUXA:** Salve, Macbeth, que ainda há de ser rei! (SHAKEAPEARE, apud RAFFAELLI: 2008:15)

**JARDIM.EX.DIA**<sup>viii</sup>

Elias e César saltam do táxi e entram em direção ao prédio. Uma música chama atenção de Elias e ele vê uma bordadeira. Caminha até ela e se depara com seu nome bordado em um pano.

**BORDADEIRA-** Salve Elias!

**ELIAS-** A senhora me conhece?

**BORDADEIRA-** Você é Elias, o novo vice-presidente do banco.

**ELIAS-** O quê?

**BORDADEIRA-** Eu disse vice-presidente, porque é hoje. Se fosse amanhã, eu diria: salve Elias! O novo presidente do banco.

A bordadeira no filme de Coimbra substitui o oráculo formado pelas bruxas que fazem a profecia para *Macbeth* e a personagem Clara é inspirada em Lady Macbeth. No texto shakespeariano é Lady Macbeth quem articula e direciona os atos a serem executados. A seguir um fragmento do texto de Shakespeare:

**MACBETH:** E se falharmos?

**LADY MACBETH:** Nós, falharmos?! Ponha sua coragem no limite E não falharemos! Quando Duncan estiver dormindo, tão logo o cansaço da dura jornada o deixe prostrado, seus dois camareiros com vinho e licores convencerei. Que a memória, guardiã do cérebro, seja qual um vapor e o receptáculo da razão, um mero alambique. Quando no sono porcino mergulharem como na morte, o que não poderemos, você e eu, perpetrar contra o indefeso Duncan? Por que não creditar o débito aos esponjas, que assim serão inculcados de nosso crime?

(SHAKEASPEARE, apud RAFFAELLI: 2008: 30)

No fragmento acima é notável como Lady Macbeth instiga seu marido. Ismail Xavier pontua que “em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal

como ele me é dado.” (XAVIER: 2003: 66). Em acordo com Xavier, essa observação vai ao encontro do que se propõe em *A floresta que se move*, pois a essência do que a trama shakespeariana provoca está mantida no filme. Ainda nesta vertente, Hutcheon elenca as dificuldades de dramatizar elementos verbais, e enfatiza como “ironia, ambiguidade, metáfora ou simbolismo são mínimas se comparadas aos problemas enfrentados pelo adaptador, que deve dramatizar o que não está presente.” (HUTCHEON: 2011:110). Ausências e silêncios nas narrativas em prosa são invariavelmente transformados em presença nas mídias performativas, afinal, os códigos são outros, assim como as expectativas.

No que tange o processo de realização do mesmo, muitos outros elementos contribuíram para tornar o filme instigante. Além da qualidade do roteiro e direção, a escalação do elenco fortaleceu a história. Ana Paula Arósio aceitou viver essa personagem, mesmo após anos de afastamento do set de filmagem.

Intérprete de Elias, o ator Gabriel Braga Nunes declarou:<sup>viii</sup>

Ana e eu trabalhamos no sentido de encontrar onde é que os dois se apoiam, divergem, onde é que eles insuflam a ambição um do outro, onde eles fraquejam e, principalmente, onde o excesso de força e de poder acaba embaçando a sua visão.

Dentro da investigação da linguagem cinematográfica, Linda Hutcheon declara que “a câmera pode isolar alguns elementos de uma cena para conferir-lhes não somente significado, mas também importância simbólica por seu ato de contextualização.” (HUTCHEON: 2011: 109). O filme de Coimbra oferece cenas memoráveis ofertando ao telespectador surpresas narrativas e visuais. É preciso destacar a chuva de sangue que vem escorrendo pelo teto do quarto até inundar a cama e o casal. Todo processo de loucura vai se formando a partir dessa visão. A própria personagem Clara carrega a culpa pela morte de Heitor e vive a repetir: “Quem podia imaginar que o velho tinha tanto sangue?”<sup>viii</sup> Assim como sua tentativa de esfregar sofregamente as mãos para tirar as manchas de sangue.

Outros elementos simbólicos também estão presentes na narrativa, como a tiara de ouro que Heitor oferta de presente para Clara e em seguida o mesmo lhe diz que ela está parecendo uma rainha. Em leitura de Lucia Santaella e Charles Peirce, os signos em uma narrativa nos ajudam a entender os subtextos. Para Pierce, “O valor significativo de um símbolo consiste em uma regularidade associativa, de modo que a identidade do símbolo repousa nessa regularidade” (Peirce, in Santaella: 2001: 264). Ao traçar as inter-relações entre o signo e a cena exibida, o diretor Vinicius Coimbra mostra ao público que as imagens falam por si só.



Assim como na peça teatral, após assassinar Heitor, o protagonista Elias começa sua alucinação, o que fará com que planeje a morte de seu amigo César. Uma vez realizado o crime, a culpa vai caindo sobre ele até que o mesmo tem um rompante durante um jantar com visões do amigo morto. A derrocada prossegue a partir dessa cena. Na sala do escritório, as formigas estão por todos os lados e temos a impressão, pelo vidro, de que a floresta está se movendo. As peças estão todas embaralhadas, tanto naquele local, como na vida de Elias.

O desfecho também apresenta semelhança com o texto matriz. Em outra profecia, as bruxas dizem a Macbeth que nenhum homem nascido de mulher poderia matá-lo. Fellows reforça que as ambiguidades presentes em *Macbeth* jogam a todo momento com substituições entre natureza e humanidade. “No primeiro encontro com as bruxas, como vimos, o desejo humano de Macbeth e a profecia sobre-humana já se confundem na saudação das bruxas. Não será diferente no segundo encontro do protagonista com as feiticeiras. (FELLOWS: 2012: 81). Para Lucia Santaella:

uma narrativa é feita de ações de personagens, sem as quais a própria personagem não poderia se definir, quer dizer, personagens não são pessoas, no sentido de depositárias de atributos psíquicos independentes das sequências e esferas de ações de que participam em um universo narrativo mais amplo do que a personagem, universo que ela própria faz andar. (SANTAELLA: 2001: 323).

A narrativa cinematográfica vai organizar a composição entre ação, movimento, intensidade e drama. Essa síntese vem pelas mãos do diretor, na sua marcação de cenas, da direção de atores e escolhas de planos de filmagem. Ou, como define Hutcheon, “a análise das diferenças entre os modos de contar e mostrar, contudo, sugere justamente o contrário: cada modo, assim como cada mídia, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência.” (HUTCHEON: 2011:49). Nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra, cada qual tem a seu dispor diferentes meios de expressão.

## **5. Considerações finais**

Em relação ao processo de transpor uma peça teatral para uma narrativa audiovisual, é bastante evidente que se tratam de códigos diferentes. E, por cada um desses veículos ter linguagens específicas, as propostas também serão diferentes, uma vez que, dentro da linguagem escolhida, o olhar e os recursos são igualmente diversos.

O fazer literário oferece ao leitor a possibilidade de criar o seu universo particular da história, ao passo que o fazer audiovisual propõe outras percepções que estão ligadas a cenários desconhecidos, uma trilha sonora, e outras proposições.

Ainda em 2015, também foi apresentado ao público *Macbeth: Ambição e Guerra*, uma versão realizada por produtores australianos, dirigida por Justin Kurzel e estrelada por Michael Fassbender e Marion Cotillard. Isso atesta a força da obra de Shakespeare, com que diferentes culturas procuram o viés da adaptação para dialogar. Com proposta de manter o contexto na Escócia, a obra de Kurzel se aproxima do filme de Coimbra no quesito essencial da narrativa shakespeariana, afinal, as sombras e as mazelas da alma humana estão presentes.

A linguagem cinematográfica, em seu discurso híbrido, traz uma liberdade na qual permite tecer um emaranhado de ideias e em múltiplas composições, visto que o cinema é uma arte de equipe. Este trabalho resulta na soma de cada departamento, onde podemos acompanhar o melhor dentro da história. Cada setor traz uma contribuição para o encadeamento narrativo e, desta junção de peças, resulta um novo resultado, que é típico do trabalho da criação em suas infinitas possibilidades.

## 6. Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (coleção Os Pensadores).

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FELLOWS, T. **Eu cometi o ato: sobre o trágico no Macbeth de Shakespeare**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, V, n. 10 (2012), p. 70-84.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Palestra na Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo-Rs, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MCKEE, Robert. **Story**. Ed. Arte e letra. Curitiba, 2007.

MITTERAND, Henri. **100 filmes da literatura para o cinema**. Ed. Best seller, Rio de Janeiro, 2004.

SANTAELLA, L. 2001. **Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal**. São Paulo, Editora Iluminuras, 431 p.

SHAKEASPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli, Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado**. Rio de Janeiro, Ed. Fontanar, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo, Editora Ática, 2000.

----- **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade**. Revista Ilha do desterro. Florianópolis, 2006. p.19-53.

----- **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

## 7. Referências audiovisuais

*A floresta que se move*. COIMBRA, Vinícius. Roteiro de Manuela Dias e Vinícius Coimbra. Brasil: 2015. 100 minutos.

*Macbeth: Ambição e Guerra*. Kurzelt, Justin. Roteiro de Koskoff, Jacob, Lesslie, Michael e Louiso, Todd. E.U.A: 2015. 148 minutos.

## **RECONFIGURANDO O HORÁRIO NOBRE<sup>viii\*</sup>**

A televisão fora da grade de programação,  
uma nova relação com a audiência

Gerson Doval Raugust<sup>viii\*\*</sup>

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, linha de pesquisa Práticas Profissionais e Processos Sociopolíticos nas Mídias e na Comunicação das Organizações. Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social – FAMECOS/PUCRS

### **Resumo**

A televisão permaneceu por muito tempo como a grande mídia de massa. Com o processo de digitalização, o perfil da audiência se modificou e deixou de ter um posicionamento unicamente passivo. Esse quadro altera a relação entre público e conteúdo existente até então, fazendo com que a ideia de consumo de informação por meio do fluxo imposto pela grade de programação perde força. Este trabalho propõe uma revisão bibliográfica crítica com o objetivo de debater esse novo desafio por meio da ótica da Ecologia das Mídias, propondo a discussão de um novo pensar para a produção de material televisivo. Um cenário onde é preciso considerar esse espectador contemporâneo.

**Palavras-chave:** Comunicação; ecologia das mídias; televisão; cultura da convergência.

### **1. Introdução**

Por cinco décadas, a televisão manteve o posto de principal meio de comunicação de massa. Essa posição passou a ser ameaçada com o início do processo de digitalização e o desenvolvimento de novas mídias. O atual momento não significa o prenúncio do seu fim, mas de uma necessidade de adaptação a uma nova realidade. A proposta deste trabalho é discutir, por meio de uma revisão crítica bibliográfica, esse novo cenário onde o conteúdo televisivo deixa de circular exclusivamente nos tradicionais aparelhos receptores e começa também a ser disponibilizado em outras plataformas.

Atualmente, a substituição dos pulsos elétricos pelos bits digitais parece estimular as visões de instantâneas mudanças nos meios de comunicação. Como se o ontem não servisse mais e o hoje surgisse de forma súbita para alavancar o amanhã.

Mas, renegar o passado é acreditar no advento. É alimentar a ideia da iluminação milagrosa que gera a transformação imediata. É não ver em um computador a herança do ábaco. Mas, como será apresentado adiante, o processo não acontece de modo tão dinâmico.

Para isso, a pesquisa se alicerça na teoria da Ecologia das Mídias, que tem como base a ideia de que o surgimento de um novo meio de comunicação não resulta no fim de outro. Isso não significa sua eternidade, mas que as transformações não acontecem de forma rápida. É necessário considerar a capacidade de adaptação das mídias diante das mudanças tecnológicas. Até mesmo aquelas mídias que já desapareceram acabam por influenciar as demais, como explica Fidler:

Com o tempo, cada nova forma de comunicação evoluiu desde suas origens como uma extensão reconhecível de uma forma anterior em uma forma distinta, toda sua. Esse contínuo de transformações e adaptações, como veremos, é na verdade um processo complexo, comparável em muitos aspectos à evolução das espécies. Formas bem-sucedidas de novas mídias, assim como novas espécies, não surgem espontaneamente do nada. Eles têm todas as ligações necessárias com o passado (1997, p. 16 e 17).<sup>viii</sup>

Muito dessas adaptações e da longevidade das mídias vem da forma como estão inseridas na vida das pessoas. Foi McLuhan (2007) quem primeiramente apontou para o fato de que, por mais que se projete e incentive, o verdadeiro uso de um meio é determinado pelo público. O autor também destaca que não apenas os conteúdos transmitidos pelos meios são mensagens, como também as próprias mídias por meio da utilização que se dá a elas.

Este fato apenas serve para destacar o ponto de que “o meio é a mensagem”, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. O conteúdo ou usos desses meios são tão diversos quão ineficazes na estruturação da forma das associações humanas. Na verdade não deixa de ser bastante típico que o “conteúdo” de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio. (MCLUHAN, 2007, p. 22).

Assim, mesmo com a ampliação das possibilidades de acesso a conteúdos, a televisão ainda se mantém como o meio de maior penetração no Brasil. Conforme levantamento de 2016, feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 97,1% dos domicílios brasileiros possui pelo menos um aparelho televisor. O resultado aponta um aumento de 2,9% na comparação com o estudo de 2013. Desse modo, é possível perceber a influência que essa mídia possui. O desafio que se põe agora é o de descobrir e entender qual sua participação nesse cenário midiático que se transforma.

## **2. Mídias: Um ambiente vivo**

O conceito de Ecologia das Mídias foi apresentado pela primeira vez pelo educador humanista Neil Postman, em uma conferência em 1968, que também foi responsável pelo primeiro programa de estudos da área. Mas, os professores canadenses Harold Innis e Marshall McLuhan, e o padre jesuíta, Walter Ong, são considerados os fundadores do paradigma por terem apresentado em suas obras a metáfora pela primeira vez (CARVALHO e BARRICHELLO, 2013).

Postman afirma que “uma tecnologia nova não acrescenta nem subtrai coisa alguma. Ela muda tudo” (1997, p. 27), ou seja, uma “mudança tecnológica não é nem aditiva nem subtrativa. É ecológica. Refiro-me à ‘ecológica’ no mesmo sentido em que a palavra é usada pelos cientistas do meio ambiente. Uma mudança significativa gera uma mudança total” (POSTMAN, 1997, p. 27).

Carvalho e Barrichello (2013) lembram que o conceito de que o meio é a mensagem de McLuhan serviu de base para a perspectiva da Ecologia das Mídias. “A ideia de ecossistema aplicada à mídia vem desta formulação, pela qual as modificações em cada meio ou no ambiente interferem no conjunto e impactam também as partes que o constituem” (CARVALHO e BARRICHELLO, 2013, p. 61).

É preciso salientar, como defende Scolari (2010), que não se trata apenas da utilização de uma metáfora da biologia aplicada aos estudos da mídia, mas a proposta de um quadro teórico-epistemológico inovador que permite uma construção contínua a partir das transformações do sistema midiático. O conceito está inserido em duas ideias base que são: os meios de comunicação formam um ambiente diretamente responsável pelas modificações das percepções e cognições; eles vivem em um ecossistema como espécies, estabelecendo relações entre si e os sujeitos que nele atuam.

Da mesma forma como na natureza, um ecossistema é formado por organismos que coabitam em um ambiente, o ecossistema midiático é formado pelos meios de comunicação e as relações que eles estabelecem entre si e com a sociedade. Destacando-se, na perspectiva adotada neste trabalho, a que se refere ao lugar ocupado pelas organizações midiáticas (meios e seus entornos culturais, institucionais). Cada mudança no ambiente afeta os meios, assim como cada novo meio que ingressa no ecossistema afeta sua totalidade. (CARVALHO e BARRICHELLO, 2013, p. 62).

Assim, um novo meio de comunicação não transforma apenas as demais mídias, mas também tem grande poder de influência nas relações e estruturas sociais, como aponta Postman:



As novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas *sobre* as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas *com* que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem. (1997, p. 29).

Ao considerar as estruturas comunicacionais como ecossistemas, assumimos que estamos tratando de sistemas complexos em um contínuo processo evolutivo. Ao longo da história, alguns acontecimentos funcionam como acelerados dessas transformações, mas elas não se restringiram a um único meio, como indica Fidler (1997).

Antes que possamos começar a fazer julgamentos razoáveis sobre as tecnologias emergentes e o futuro da grande mídia, precisamos adquirir um conhecimento amplo e integrado das comunicações humanas e dos padrões históricos de mudança dentro do sistema global. Esse conhecimento é central para a compreensão do processo midiamórfico, que definimos como: A transformação dos meios de comunicação, geralmente provocada pela complexa interação das necessidades percebidas, pressões competitivas e políticas e inovações sociais e tecnológicas (FIDLER, 1997, p. 22 e 23).<sup>viii</sup>

A ideia apresentada por Fidler (1997) reconhece que cada forma de comunicação passa por um processo de auto-organização espontânea quando acontecem pressões externas e inovações são introduzidas. O surgimento de uma nova forma de comunicação irá influenciar, em graus variados, o desenvolvimento das formas já existentes ao longo do tempo. No lugar de evolução e substituição, temos a coevolução e coexistência em um sistema adaptativo, complexo e em permanente expansão. Isso porque não existe o surgimento de um meio espontaneamente, mas por intermédio de um processo metamórfico.

Ele destaca que cada nova forma de comunicação carrega vínculos com as anteriores ou existentes. O surgimento da prensa e do tipo móvel não foi responsável por qualquer tipo de ruptura imediata. No início, os impressos eram tidos como escritas artificiais e usados para reproduzir documentos confeccionados manualmente. O comum era a reprodução de cartas tradicionais e demais documentos. Era um meio que tinha baixo custo para atender a demanda de bíblias, indulgências papais e outros materiais religiosos.

Nas formas de comunicação que surgiram posteriormente, essa característica também pode ser percebida. A aceitação da fotografia vem da familiaridade dos modos de ver e representar a visão. Em seu início, as imagens fotográficas eram percebidas como um meio mais eficiente e confiável de se reproduzir retratos e paisagens.

Somente após esse período de familiaridade com o meio é que a criatividade encontrou espaço para se desenvolver dentro da fotografia (FIDLER, 1997).

Assim, todo novo meio de comunicação passa necessariamente por um período de aceitação e familiaridade. É durante essa fase que as características vinculadas a outros formas acabam por colaborar para esse processo. Mas, da mesma forma que ocorre com as espécies na natureza, as mídias, com o tempo, podem deixar de existir. Porém, as características definidoras de uma mídia permanecem dentro do sistema comunicacional, como se fossem uma herança genética. Elas são incorporadas por outros meios e propagadas de uma geração a outra. Os responsáveis por esse processo são os códigos comunicacionais (FIDLER, 1997).

Desse modo, com a televisão não poderia ser diferente. Num momento onde o mundo está cada vez mais convergente e expressões como mobilidade e ubiquidade ganham cada vez mais força, o que se impõe é uma nova relação da televisão com o público e com as demais mídias.

### **3. Sua majestade, a televisão**

Foi durante a Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939, que o mundo conheceu a televisão por meio da empresa RCA. Mas a transmissão ao vivo de eventos com imagens em movimento combinado com som não era uma ideia nova. O processo de desenvolvimento da televisão foi longo, ele remonta às invenções quase simultâneas da fotografia e telégrafo elétrico, na década de 1830. Cada uma delas evolui por caminhos diferentes, como lembra Fidler (1997), mas que eram gradualmente convergentes.

A televisão ocupou um espaço que até então não existia, não exercendo a substituição de um meio já inserido na sociedade. McLuhan (2007) destaca que a imagem da televisão não tem nada em comum com o filme ou a fotografia. “Com a TV, o espectador é a tela” (MCLUHAN, 2007, p. 351).

Rapidamente a televisão assume a posição de destaque, passando a ser a principal mídia de grande alcance. Esse período coincide com os chamados *baby boomers*. Se para quem viu seu surgimento, ela era uma nova e surpreendente tecnologia, para eles passou a assumir o papel de babá, chupeta, professor e companheiro. Se a rádio transmitia os sons do mundo, a TV trouxe imagens homogeneizadoras, definindo o sentido de realidade (FIDLER, 1997).

Para Carvalho e Barrichello (2013, p. 67) no ecossistema da comunicação massiva, a televisão desempenha “um papel de metáfora do sistema, sendo sua matriz dominante, hegemônica”. Isso faz com que ela acabe alvo de elogios e críticas acerca de seu conteúdo. Seu poder de influenciar expectativas, sociedade e cultura é reconhecido não só na academia, mas também no meio político e até mesmo teológico. Se por um lado ela tenha, presumivelmente, a capacidade de educar e informar, estimular a economia e unificar uma nação, por outro há quem veja nela o poder de espalhar propaganda inimiga nas salas das casas ou de ser usada por governos contra a liberdade e privacidade (FIDLER, 1997)

Mas não se pode negar o importante papel da televisão para a coletividade. Mafessoli (1998) vê a sociedade como formada por tribos que tem na afetividade, o viver junto, como principais fatores dessa forma de organização. O que existe é um processo de aglutinação das tribos para a formação das massas e na distensão das massas em tribos. Nesse movimento está uma emoção vivida em comum. “O ideal comunitário de bairro ou aldeia age mais por contaminação do imaginário coletivo do que por persuasão de uma razão social” (MAFESSOLI, 1998, p.27). E nessa fluidez da rotina de aproximações pontuais e dispersão que acontece “o espetáculo da rua nas megalópoles modernas” (MAFESSOLI, 1998, p.107).

Wolton (2006) defende a televisão como um dos principais agentes da construção de relações que ele denomina laço social. O autor considera o meio de fundamental importância para a manutenção das afinidades, pautando diálogos cotidianos que ajudam na solidificação das relações. As conversas nos locais de trabalho, escolas, bares e demais espaços públicos passam, com leveza ou não, pela programação televisiva do dia anterior.

Ele vê a televisão constituindo um laço social no momento em que ao assisti-la, o telespectador acaba inserido a um “público potencialmente imenso e anônimo que a assiste simultaneamente, estabelecendo assim, como ele, uma espécie de laço invisível” (WOLTON, 2006, p.124). Mesmo que sozinho, ele sabe que outros tantos solitários estão vivendo essa mesma experiência.

Wolton (2006) também considera um outro sentido ao ato de assistir televisão. A expressão espelho da sociedade a ela cunhada “significa que a sociedade se vê — no sentido mais forte do pronome reflexivo — através da televisão, que esta lhe oferece uma representação de si mesma” (WOLTON, 2006, p.124). Assim, ela não apenas transmite uma imagem e cria uma representação, mas envolve todo o público em “um

laço social tênue, menos forte e menos limitador do que as situações institucionais ou as interações sociais” (WOLTON, 2006, p.124).

A característica de ser, simultaneamente, livre e lúdica, com um caráter ligeiramente restritivo e com forte exploração do espetáculo, conforme Wolton (2006), é onde reside a força da televisão que busca ao mesmo tempo uma união social mantendo a liberdade individual. Isso colabora para o

“...desenvolvimento de mecanismos de solidariedade e de laços sociais numa sociedade cujo problema principal, a nosso ver, é o da afirmação e do aprofundamento das diferenças: trata-se de favorecer novas solidariedades, essencialmente de tipos comunitários, "tribais" como dizem alguns, para neutralizar os efeitos tidos como catastróficos da estandardização da sociedade de massa (WOLTON, 2006, p. 122 e 123).

Desse modo, Wolton (2006) afirma que é possível perceber que a televisão não é apenas uma forma de laço social, mas também ela tem um importante papel visto que tem a capacidade de desenvolver o senso crítico ao obrigar todos a compartilharem um mesmo olhar. No momento em que pessoas diferentes e por motivos variados acabam por assistir, simultaneamente, as mesmas imagens, criam, uma diferente comunicação que colaboram na construção de uma sociedade translúcida.

Ferrés (1998) vê nas mensagens televisivas um potencial socializador por meio da utilização de mecanismos de sedução. Assim, o objetivo não é de informar, mas de seduzir. Para alcançar esse objetivo, as mensagens não se utilizam da via racional, mas da emotiva, prevalecendo, assim, o fascínio no lugar da argumentação. O autor ressalta que, por trás de toda experiência sedutora, há uma narcisista.

O fascínio que os personagens e as situações exercem sobre o espectador provém de que o põe em contato com o mais profundo e oculto de suas tensões e pulsões, de seus conflitos e ânsias, de seus desejos e temores. A televisão seduz porque é espelho, não tanto da realidade externa representada quanto da realidade interna de quem vê. (FERRÉS, 1998, p.71)

Assim, a projeção e a identificação, enquanto mecanismos de transferência emotiva, permitem deslocar ou transferir para personagens ou situações da narração audiovisual emoções reprimidas em alguns casos, sepultadas em outros, talvez negadas. Permitem, enfim, descolar para o exterior do sujeito pulsões intoleráveis ou perturbadoras (FERRÉS, 1998, p.97).

Para Bordieu (1997), a televisão se baseia na busca por tudo que é sensacional ou espetacular. “A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter

dramático, trágico” (BORDIEU, 1997, p. 25). E isso não se dá apenas no que se refere ao ficcional ou dramaturgia televisiva, mas também no telejornalismo.

Debord afirma que “o espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação” (1997, p. 14). É nele que está concentrado todo o olhar e consciência, gerando uma unificação por meio de uma separação generalizada.

Mesmo estando no centro de um debate quanto ao seu papel na sociedade, a televisão se manteve como principal meio de massa de um ecossistema midiático mantido relativamente equilibrado, como lembram Carvalho e Barrichello (2013). Recentemente, com o desenvolvimento das TIC’s, ocorre uma mudança de paradigmas, entretanto, não de modo abrupto, mas gradual. Portanto, mesmo que haja alteração na forma de distribuição ou consumo da televisão, ela continuará operando no ecossistema midiático enquanto protocolo cultural. Não há uma substituição do televisor por computadores ou *smartphones*, mas um convívio por meio de relações complexas, como será apresentado adiante. “Esses meios de função sociocultural ampla integram de modo mais perene a instituição da mídia” (CARVALHO; BARICHELLO, 2013, p. 66).

Nesse processo convergente em que nos encontramos, é preciso compreender que está sendo criada novas relações entre as mídias e novos suportes que vão surgindo. O desafio é entender esse momento não apenas para a adaptação ao ecossistema, mas também identificar possibilidades de mudanças que o novo cenário apresenta.

#### **4. A televisão fora da grade de programação**

Com a digitalização, a televisão passa a enfrentar um novo quadro. O desafio que se põe agora é de descobrir e entender qual a participação da televisão neste cenário midiático que se transforma. Não se trata de perder o posto de principal mídia, mas de confrontar com um novo momento onde ocorre um processo irreversível de transformação para todos os meios. A mudança não ocorre apenas no “onde” assistir, mas “quando” e “como”. Além de mutações nos meios tradicionais, também são oferecidas novas possibilidades ao público.

As transformações reconfiguram não apenas os meios, mas a sociedade como um todo, semelhante ao que ocorreu no planeta com o surgimento da energia elétrica. Por sua capacidade de penetração, a televisão passa a ter seu formato confrontado por

um novo público que busca por mais interação e controle do conteúdo. Há uma transformação crucial nesse comportamento, onde o assistir é substituído por acessar.

Desse modo, o grande desafio da televisão está em se adaptar a um novo quadro onde a informação flui de forma diferente e com uma nova forma de participação do público, tendo na rede mundial de computadores um local para distribuição. Essa realidade também cria uma nova relação de tempo espaço que foge da grade de programação. O que se põe aos produtores televisivos é perceber e dialogar com esse novo público que tem um poder maior do que o espectador do sofá. Trata-se de explorar uma das grandes virtudes da televisão que é a capacidade de sedução e encantamento por meio e imagens em um mundo onde grande parte da audiência também pode produzir.

Até agora o conteúdo da televisão sempre foi concebido para a recepção em ambientes domésticos, “em torno da qual pode vir a se desenrolar uma intensa atividade social (convívios sociais, conversas, etc.) portadora de sentido por si só ou implicada diretamente nas interpretações deflagradas diante do que se vê” (FECHINE, 2008, p. 105). A autora destaca que existe uma relação entre espectador e a transmissão onde o agora passa a ser o tempo da televisão, independente do conteúdo ter sido gravado ou direto.

Tudo que o telespectador vê na TV broadcasting, é visto no momento mesmo em que está sendo transmitido. O meio de transmissão é o tempo. A programação televisiva é assim um discurso que só existe numa duração: aquela na qual se dá o ciclo contínuo da transmissão e recepção de sinais eletromagnéticos de uma fonte emissora aos milhões de monitores (FECHINE, 2008, p. 107).

Nesse ambiente, a programação é baseada no cotidiano do público funcionando como um relógio, organizando a rotina de milhares de pessoas. “A TV está ‘sempre ali’ criando, do momento que entra ao que sai do ar, um fluxo temporal contínuo e ininterrupto que acompanha a passagem do próprio dia” (FECHINE, 2008, p. 107 e 108). Com o desenvolvimento da digitalização, principalmente no que se refere a mobilidade, começam a acontecer mudanças envolvendo dois pontos cruciais nas características da televisão: o tempo e o espaço. Isso vai ao encontro do que Negroponte (1995) preconizava ao afirmar que “o horário nobre é meu”.

Se em um primeiro momento, a mudança se dá pela simples mobilidade oferecida pela transmissão digital que amplia a recepção do conteúdo de uma grade de programação em aparelhos variados, não limitando o público apenas ao espaço doméstico, o que ocorre após é uma ruptura com o tempo com a disponibilidade cada



vez maior de atrações por meio de arquivo por aplicativos específicos de emissoras e operadoras de televisão.

Atualmente, é preciso pensar nesse novo formato onde se tem dois públicos diferentes, aquele preso ao fluxo da programação diária e um outro que constrói sua grade conforme sua disposição, interesse e disponibilidade. Não se trata de um processo de substituição ou perda de audiência, mas de ampliação de público, desde que o material oferecido seja relevante e atraente. Esse é o desafio para uma nova televisão.

Mesmo que, em um primeiro olhar, a televisão pareça ter passado por poucas transformações em seis décadas, Evans (2011) lembra que a TV nunca foi estável em relação a novidades. Ao longo das décadas, tecnologias foram sendo incluídas no meio. Ela cita o vídeo tape, sistema de cores, controle remoto, videocassete, satélites e o sistema de distribuição por cabo. Cada uma delas foi responsável por transformações nas práticas de produção, distribuição e recepção.

Para Scolari (2009), esse momento passa pela ruptura das categorias que estruturavam o processo cultural e as transformações na forma de consumo da produção comunicacional. Para exemplificar, ele utiliza McLuhan ao afirmar que com as novas formas de comunicação, o usuário é a mensagem pois, ao participar do controle do conteúdo, ele passa a ser parte dele.

Renó (2012) destaca que o usuário está sempre a procura de espaços que permitam leituras por meio de multilinguagens. Essa é a razão da televisão estar em um momento de crescimento de conteúdos intertextuais, sendo a forma de ampliar as linguagens disponíveis e compensar a falta de navegabilidade na plataforma. A navegação acontece pelo processo cognitivo e não por fragmentos que o meio tradicionalmente oferece.

Para Scolari (2008), é preciso considerar uma série de itens pertinentes que caracterizam a televisão do início do século XXI, resultado de transformações que ocorrem em consequência do surgimento de novas espécies no ambiente midiático. No caso específico da televisão, a *World Wide Web*, o *videogame* e as opções de vídeos *on demand* e *streaming* são exemplos de novos serviços do entorno da tradicional mídia que a obrigam a adaptação. Principalmente quando o público possui cada vez mais integrantes que são nativos digitais. Uma geração que já nasceu em um ambiente interativo. Eles possuem novas competências cognitivas e perceptivas devido a suas

experiências hipertextuais e os meios tradicionais precisam se moldar a um público cada vez menos espectador e mais usuário.

A fluidez do texto digital forma um novo tipo de leitor que está acostumado com a estrutura de rede interativa. Ele é totalmente ajustado a fragmentação dos hipertextos, o que lhe garante grande capacidade de aceitação e adaptação a novas formas de interação. Assim, são os meios que devem se relacionar com ele.

Entre esses novos formatos estão aqueles que possuem propriedades diversas, como os que possuem lógicas colaborativas, com a participação de usuários na geração de conteúdos ou distribuição, caso do *Youtube*. Outro modo pode ser o de formas diferentes de consumo assíncrono, como aplicativos para *smartphones* e *tablets* com conteúdo televisivo.

Essas transformações que originam novas narrativas também interferem na interface televisiva, segue Scolari (2008). Com um sistema de múltiplas telas que possui diferentes interlocutores separados fisicamente em confronto constante, surgem formatos relacionados com essa realidade.

Assim, Scolari (2008) aponta para um novo tipo de consumo televisivo. A sua principal característica é o de uma recepção fragmentada, ubíqua e assíncrona, onde cada parêlho acessa um programa diferente ao mesmo tempo. Ele vê nessa nova estrutura o rompimento da reminiscência da cultura oral tribal em que todos escutavam a mesma história simultaneamente que embasou o conceito de Aldeia Global de McLuhan.

Mesmo com o desenvolvimento do que Scolari (2008) batizou de hipertelevisão, ainda é grande o número de pessoas assistindo simultaneamente a mesma programação. Isso faz com que a televisão ainda mantenha singular importância na orientação dos assuntos abordados nos espaços públicos ou nas relações interpessoais íntimas e familiares.

Mas o desenvolvimento dos ambientes digitais criou um novo campo de relações. Mesmo que, em um primeiro momento se imaginasse uma grande migração da rigidez da grade de programação da televisão para um cenário de maior liberdade pela navegação na *World Wide Web*, na prática, o resultado não foi bem esse.

O que vem se solidificando cada vez mais é um fenômeno chamado de segunda tela que Canatta (2014) define como

qualquer equipamento eletrônico conectado à internet – seja ele um computador, smartphone ou tablet – utilizado pelo telespectador simultaneamente à programação da televisão, numa navegação influenciada

pelo conteúdo exibido na tela da TV. Portanto, o que define um equipamento como segunda tela é o uso, a navegação e a relação de atenção do usuário na experiência combinada das duas telas. (CANATTA, 2014, p. 74)

O pesquisador explica que não há uma hierarquia ou relação de importância na nomenclatura proposta, ela apenas se refere a combinação entre dois aparelhos diferentes, com conteúdos diferentes utilizados de forma simultânea. Ao se referir à segunda tela, significa que a pessoa passou a navegar na internet influenciada pelo que assiste na televisão.

A segunda tela é apenas uma das características de um fenômeno mais amplo, denominado Social TV. Vilela e Jeffman (2015) salientam que, apesar de eventualmente serem tratados como sinônimos, a segunda tela não significa que o usuário está conectado comentando o que é transmitido na TV. O que ocorre é que são duas ações realizadas simultaneamente, navegar na rede e assistir televisão.

Já a Social TV está ligado diretamente aos conteúdos transmitido e comentado, numa afinidade estreita com o que se vê e o que se fala. Vilela (2017) aponta dois fatores que seriam interligados, as relações sociais e a personalização. Eles estão agregados ao comportamento passivo do entretenimento, junto com a interação ativa da internet.

Essa combinação amplifica a qualidade socializadora da televisão. “O uso combinado dos sites de rede social com televisão tem origem no fato da experiência coletiva estar enraizada na natureza da televisão” (CANATTA, 2014, 78). No momento em que é possível compartilhar opiniões com outras pessoas no momento em que a transmissão acontece cria-se o sentimento de não se estar sozinho, de uma audiência coletiva, é estar junto mesmo que distante.

Seja nas redes sociais ou em ambientes específicos de grupos de fãs, a segunda tela esta cada vez mais enraizada como prática social. De modo que quanto mais se amplia o acesso à internet, mais se amplifica esse comportamento de conversas simultâneas sobre televisão no exato momento em que se assiste a ela, fortalecendo ambas as mídias e criando um novo conceito de espectador.

## **5. Considerações Finais**

O desenvolvimento das redes sociais era algo não previsto por Maffesoli (1998) ao falar pela primeira vez sobre a tribalização. Ao discorrer sobre a organização da sociedade em pequenos grupos não rígidos e a participação das pessoas em mais de uma dessas tribos, transitando entre uma e outra cotidianamente, ele desenvolve seu pensamento em um ambiente limitado geograficamente. Mesmo que tenha destacado não se tratar apenas de relações interpessoais físicas, as afinidades entre as pessoas em um ambiente digital não havia adquirido a proporção que hoje temos.

Com esse novo ambiente e o aumento no número de ferramentas de acesso, essas relações foram ampliadas. A Internet passou a formar uma nova esfera pública onde as relações e os debates não abandonaram os espaços comuns, mas também incluíram o ambiente digital. Assim, a afetividade responsável pela formação das tribos encontrou um cenário onde a identificação entre as pessoas começou a ter mais amplitude, permitindo que mesmo distantes, os integrantes desses grupos passassem a ter a sensação de proximidade.

Se a programação de uma emissora era motivadora das conversas no dia seguinte, com as mídias sociais, ela passa a ser no momento em que vai ao ar. Desse modo, mantém as relações vivas e dinâmicas. Não se assiste agora para falar depois, ao querer comentar sobre algo que acontece, o telespectador pode, imediatamente, trocar ideias com aqueles que formam seus grupos sociais.

Uma nova etapa se apresenta à porta. Com a mobilidade oportunizada pela TV digital, a Social TV deverá ter sua importância como laço social ampliada ainda mais. No momento em que não é mais preciso estar no sofá da sala para assistir televisão, a experiência da segunda tela também será afetada. O telespectador poderá assistir ao seu programa preferido onde quer que esteja e irá fazer isso conversando com seus círculos de relacionamentos pelas redes sociais que também estarão vendo a mesma coisa de qualquer lugar, fortalecendo a televisão como laço social.

## Referência Bibliográfica

BOURDIEU, Pierre. **Sobre Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CANNATA, Fábio **TV E Segunda Tela: Uma análise do horário nobre no Twitter**, Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014 disponível em <http://primo-pmtna01.hosted.exlibrisgroup.com/PUC01:PUC01:puc01000453962> acessado em 09/06/2016

CARVALHO, Luciana Menezes; BARRICHELLO, Eugenia Maria da Rocha **Legitimação das organizações midiáticas no ecossistema digital** in RUBLESCKI, Anelise; BARICHELLO, Eugenia Mariano da Rocha (orgs.) *Ecologia da Mídia*, FACOS-UFSM, Santa Maria, 2013.

EVANS, Elizabeth **Transmedia Television: Audiences, New media and Daily Life**. New York: Routledge, 2011.

FECHINE, Yvana **Televisão e Presença: Uma Abordagem Semiótica da Transmissão Direta**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

\_\_\_\_\_, Yvana **Transmídiação, entre o lúdico e o narrativo** in Narrativas Transmedia: Entre teorias y prácticas CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis, GOSCIOLA, Vicente (org.) Barcelona: UOC, 2014.

FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar. Socializando através de comunicações despercebidas**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FIDLER, Roger **Mediamorphosis: Understanding New Media**, Pine Forge Press: California, 1997.

MAFFESOLI, Michel **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo na cultura de massa**, Tradução Maria de Lourdes Menezes, 2 ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MCLUHAN, Marshall **Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem (Understanding Media)**, tradução Décio Pignatari, Cultrix: São Paulo, 2007.

NEGROPONTE, Nicholas **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

POSTMAN, Neil **Tecnopólio: A Rendição da Cultura à Tecnologia**, tradução de Reinaldo Guarany, Nobel: São Paulo, 1994.

RENÓ, Denis. **Jornalismo transmídia: uma realidade**. In: SQUIRA, S. Cibercoms: tecnologias ubíquas, mídias pervasivas. Porto Alegre: Buqui, 2012.

SCOLARI, Carlos A. **Ecología de los medios. Mapa de un nicho teórico**. Quaderns del CAC, vol. XIII, n. 1, p. 17-25, jun. 2010.

\_\_\_\_\_, Carlos A. **Más Allá de McLuhan: Hacia una Ecología de los Medios** in RUBLESCKI, Anelise; BARICHELLO, Eugenia Mariano da Rocha (orgs.) *Ecologia da Mídia*, FACOS-UFSM, Santa Maria, 2013.

\_\_\_\_\_, Carlos A. **Transmedia storytelling: más allá de la ficción**. 2009. Disponível em <http://hipermediaciones.com/2011/04/10/transmedia-storytelling-mas-alla-de-la-ficcion/>, acesso em 20 de Junho de 2016.

\_\_\_\_\_, Carlos **Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva** Barcelona: Gedisa, 2008.

VILELA, Mateus D. **A grade de programação ainda prende alguém? Apontamentos sobre a Social TV nas redes sociais** in Comunicação e Sociedade. V.39, N.1, 2017. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/6123>, acesso em 26/08/2017

VILELA, Mateus D.; JEFFMAN, Tauana M.W. **A cozinha pós-moderna do MasterChef Brasil: Social TV e mídia que se propaga no Twitter** in Sessões do Imaginário V.20, N.34, 2015. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/21984/14052>, acesso em 26/08/2017

WOLTON, Dominique **Elogio do Grande Público: Uma teoria crítica da televisão**, Tradução José Rubens Siqueira, São Paulo, Editora Ática, 2006.



**“Especial Globo 50 anos”:  
da rememoração à historicidade mediada\***

Humberto Junio Alves Viana

Professor de História do Colégio Tiradentes da Polícia Militar da cidade de Juiz de Fora e mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

**Resumo**

Em 2015, na ocasião de seu cinquentenário, a “Rede Globo” desenvolveu programas que visavam rememorar sua trajetória institucional. Um desses programas foi intitulado de “Especial Globo 50 anos” e fez um retrospecto dos principais setores da emissora. O artigo que se segue propõe, dessa forma, analisar o programa a fim de perceber como a narrativa memorialística reafirmou o lugar de importância da emissora e ressaltou um legado perante seus receptores. Com o propósito de atender a esses objetivos utilizou-se metodologicamente da “análise da materialidade audiovisual” e do termo “historicidade mediada” proposto por Thompson. Os resultados alcançados demonstraram, por fim, como essa rememoração definiu um lugar na História ocupado e ressignificado pela emissora através do programa supracitado.

**Palavras-chave:** audiovisual; rememoração; historicidade mediada

**8. Introdução**

No dia 26 de abril de 2015, a maior empresa de comunicação televisiva do Brasil, a “Rede Globo”, completou cinquenta anos de sua fundação. O contexto de seu cinquentenário permitiu à emissora produzir uma gama de programas, a fim de exaltar sua importância perante a sociedade brasileira. Um desses programas, “Especial Globo 50 Anos”, fez um retrospecto da trajetória da emissora por meio de um show com a narração dos jornalistas Pedro Bial e Fátima Bernardes. Esse foi exibido numa noite de sábado no dia 25 de abril de 2015, e contou com a participação de todos os setores da emissora, principalmente de personalidades consideradas marcantes em sua história.

O texto que se segue busca analisar a narrativa do programa à luz do aporte teórico de Thompson (2009), Nora (1995) e Barbosa (2006, 2016). Esses autores refletem sobre as mediações que os meios de comunicação fazem do passado à luz de contextos outros de produção. Dessa forma, estabelece-se o que Thompson (2009) denominou de historicidade mediada, i.e., mais precisamente, as formas com que os indivíduos relacionam-se com o passado por meio dos veículos de comunicação.

No que tange à metodologia, utilizamos a Análise da Materialidade Audiovisual proposta por Coutinho (2016). Assim, considerando esta metodologia e a base teórica

citada, constatamos, por meio do programa analisado, a necessidade da emissora de reinstaurar seu lugar na história e de mediar sua importância perante seus receptores.

#### **9. “Especial Globo 50 anos”: a efeméride e a construção de um lugar simbólico**

O programa “Especial Globo 50 anos” apresentou, entre suas principais características, o objetivo de retratar as cinco décadas da instituição “Rede Globo”. Dividiu-se, portanto, em quadros, nos quais mostrou os principais produtos da teledramaturgia, do telejornalismo e do entretenimento. De forma clara, o programa buscou trabalhar conceitos de autenticidade, de superação e de adaptabilidade da emissora durante seus anos de existência.

O contexto de produção do programa, o ano de 2015, aponta a necessidade de rememoração das sociedades contemporâneas ocidentais (HUYSEN, 2000). Esta necessidade data do final do século XX, e está inserida em diversos setores, desde o “boom” das modas retrô, passando pela comercialização em massa da nostalgia, até a difusão de práticas memorialísticas nas artes visuais.

De acordo com Lipovsky (2004), as lógicas desta sociedade caracterizam-se pelo nascedouro do “tudo-patrimônio” e do “todo comemorativo”. Celebram-se até o menor objeto do passado, e remobilizam-se as tradições que são estruturadas sobre bases contraditórias. Isso pressupõe um presente que não para de desenterrar o passado. “Dizem de brincadeira que abre um museu por dia na Europa e já se perdeu a conta das comemorações de aniversário dos grandes e nem tão grandes acontecimentos históricos” (LIPOVTSKY, 2004, p. 14). Ainda segundo ele, o que se vê é o reinado do infinito, de um presentismo excessivo em conformidade com o deslocamento da memória à hipermemória, a última caracterizada como uma vontade de rememoração calcada na busca desenfreada por raízes e de ancoragem nos tempos idos.

Neste contexto, as obras do passado já não são contempladas em recolhimento e silêncio, mas sim devoradas em segundos, funcionando como objeto de animação de massa, espetáculo atraente, uma maneira de diversificar o lazer e matar o tempo de forma instantânea. Acima de tudo, na sociedade contemporânea, o antigo e o nostálgico se tornaram argumentos comerciais e ferramentas mercadológicas. “[...] Fazem parte de um processo de construção de poder, no qual o interesse político de dominar o tempo assume papel primordial” (BARBOSA, 2006, p. 18).

Em conformidade com Huyssen (2000), não é mais possível pensar em qualquer trauma histórico como uma questão ética e política séria sem levar em conta os

múltiplos modos com que ele está agora ligado à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, sites da internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, e até contos de fadas e música popular. Esta disseminação da memória é ampla, tanto geográfica quanto politicamente, podendo inclusive ser usada, por exemplo, como mecanismo de legitimação, na “americanização do holocausto” (HUYSEN, 2000) ou no discurso narrativo do programa que se propõe analisar.

Com vistas a compreender melhor o conceito de memória, é necessário amparar-se nas discussões estabelecidas principalmente por dois autores: Halbwachs (2006) e Nora (1993). De acordo com Halbwachs (2006, p. 33), “[...] para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”. A memória passa a ser, então, encarada por ele como um fato social que pode ser demarcado por padrões comportamentais. Isso quer dizer que a memória individual está atrelada aos diversos grupos sociais que circundam uma pessoa, bem como é a combinação eventual dos diferentes meios dos quais o indivíduo sofre influência.

Contudo, existem motivos para distinguir duas memórias – uma interior e a outra exterior, i.e., uma memória pessoal e a outra social.

[...] A primeira [memória interior] receberia ajuda da segunda [memória exterior], já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral. A segunda, naturalmente, seria bem mais extensa do que a primeira. Por outro lado, ela só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória de nossa vida nos apresentaria um panorama bem mais contínuo e mais denso (HALBWACHS, 2006, p. 34).

Enquanto Halbwachs (2006) enfatiza a incorporação das memórias pela história conforme essas vão deixando gradualmente de existir a partir do desaparecimento dos grupos que as sustentavam, Nora (1993) defende o que chama de “metamorfose contemporânea”, que significa a inexistência da memória e a sobreposição dessa pela história de maneira ampla.

Segundo Nora (1993, p. 7), “[...] fala-se tanto de memória porque ela não existe mais”. Isso quer dizer que o que se vê na contemporaneidade é o estabelecimento de lugares de memória com o propósito de encarná-las e resguardá-las de um possível esquecimento. Uma sociedade em que o medo da fragmentação memorialística leva ao domínio do patrimônio. Nesse sentido, “[...] se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p. 7).

É possível perceber, nesse sentido, que a produção do programa “Especial Globo 50 anos” vislumbrou narrar a trajetória da emissora como uma forma de

resguardar memórias ameaçadas pelo decorrer do tempo. Buscou-se, assim, balizar a memória, a fim de resguardar e reafirmar a atuação da “Rede Globo” ao longo de seus cinquenta anos.

Outro ponto importante é perceber que os discursos cronologicamente situados no passado constroem o presente, uma vez que “[...] a linguagem que articula e sustenta a memória, já por si só inoculadora de valores institucionais, é modelada para reelaborar o passado através do presente” (MOTTER, 2001, p. 2). Dessa forma, o programa de rememoração estimula uma memória nacional, que não é espontânea. Todos os traços, os esquecimentos e os silêncios revelam mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Le Goff (1996, p. 141) resume muito bem tais pretensões. Segundo ele, “[...] tornarem-se senhores de memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram ou dominam as sociedades históricas”. Por isso, a partir do momento em que a “Rede Globo” desenvolveu um programa para mostrar sua trajetória institucional, os telespectadores que assistiram tiveram contato com um passado recriado à luz de um contexto de produção, em toda a complexidade que isso possa representar.

Inseridas no contexto anteriormente citado, as empresas contemporâneas têm entre suas principais preocupações a preservação memorialística de sua trajetória institucional. Os centros de memória institucional são um espaço relativamente recente, datados dos anos 2000, e utilizados principalmente como estratégia de gestão, como potencializadores de um lugar de fala pautado por experiência e tradição.

Segundo Pazin (2015), um centro de memória é um setor ou unidade de cada instituição que busca reunir, organizar, conservar e produzir conteúdo a partir da memória institucional, utilizando-se tanto de documentação histórica da organização quanto da memória de seus colaboradores e de outros atores caros à sua vida institucional. O aspecto documental é apenas uma parcela da totalidade das informações memorialísticas de uma instituição, pois elas também estão nas pessoas. Parte significativa do trabalho realizado nestes centros é justamente coletar a memória dessas pessoas utilizando diversas ferramentas e metodologias de registro, como a da história oral, com a realização de entrevistas. Este acervo é importante também pelo uso que se pode fazer dele. Isso porque a preservação da memória de uma instituição pode ser o repositório a partir do qual é possível desenvolver projetos, serviços e produtos.

Com este panorama, a “Rede Globo”, desde a década de 1990, desenvolve o “Projeto Memória Globo”, marcado por uma série de iniciativas das empresas de comunicação do grupo da família Marinho, buscando preservar a memória dos veículos que as compõem. Segundo a emissora, por meio de seu site, os integrantes do projeto fazem diversas entrevistas e pesquisas para a obtenção de informações. Dentre os frutos do trabalho do grupo, destacam-se: (i) o “Dicionário da TV Globo”, que traz em verbetes os programas produzidos pela emissora nos setores de teledramaturgia e entretenimento, lançado em 2003; (ii) o livro “Roberto Marinho”, escrito pelo jornalista Pedro Bial, que traz um perfil biográfico do antigo dono da empresa e jornalista, falecido em 2003; (iii) o livro “Almanaque da TV Globo”, lançado no ano de 2006, com os principais programas desde a sua inauguração; (iv) o livro “Jornal Nacional: a notícia faz história”, lançado em 2004, nas comemorações dos 35 anos do noticiário; (v) o site oficial lançado no dia 7 de junho de 2008, em comemoração aos 43 anos da emissora; e (vi) o livro “Autores: histórias da teledramaturgia”, lançado no final de 2008, com 16 autores da emissora.

Além destes produtos, a emissora também produziu especiais em comemoração aos seus aniversários de fundação. E, em todos os anos, desde 1967, leva às telas o programa de retrospectiva que busca salientar a onipresença da emissora nos vários acontecimentos anuais. As publicações e os produtos audiovisuais citados demonstram que a preservação da memória do grupo Globo possibilitou ganhos mercadológicos importantes, e também a delimitação de um lugar simbólico na sociedade brasileira.

Segundo Pazin (2015), embora seja nova a ideia de que a memória de uma organização possa ser utilizada como estratégia para sua administração, ao longo dos anos, ela tem sido percebida como um fator importante para a reputação das organizações, ao demonstrar como os valores e a missão institucional podem ser responsáveis pelo fortalecimento de sua imagem junto ao público externo. Portanto, rememorar a trajetória de uma instituição, para além de uma necessidade atual, tal como demonstrou Huyssen (2000) e Nora (1995), é uma ferramenta de construção simbólica considerada eficiente e importante.

#### **10. “Especial Globo 50 anos”: a historicidade mediada**

Segundo Thompson (2009), no passado da história humana, em suas diversas conjunturas, as interações sociais eram face a face, ou seja, a partir da aproximação e de trocas dentro de ambientes físicos compartilhados. Estas interações, segundo ele,

eram marcadas pelas tradições orais que se manifestavam de acordo com um processo contínuo de renovação e de reinvenção através de inúmeros atos criativos. Embora abertas em conteúdo, eram restritas em termos de alcance geográfico. Dependiam, portanto, da interação face a face e do deslocamento físico dos indivíduos.

Contudo, o desenvolvimento dos meios de comunicação, a partir do século XV, articulou novas formas de ação, interação e tipos de relacionamentos sociais. Os meios promoveram, a partir de então, uma complexa reorganização dos padrões de interação humana através do tempo e do espaço. A comunicação propiciou, dessa forma, a interação entre indivíduos que não compartilhavam o mesmo ambiente espaço-temporal, diferenciando-se radicalmente do modelo preexistente.

Foi com o surgimento da indústria da imprensa e, posteriormente, com a emergência dos diversos meios eletrônicos de comunicação, que a disseminação das formas de interação mediadas e quase mediadas modificou as características da vida social do mundo moderno (ou hipermoderno), agora repleto de interações que perderam seu caráter imediato.

A televisão aparece, dessa forma, como marca característica da quase interação mediada. Tecnicamente falando, uma de suas conquistas é a sua capacidade de utilizar uma grande quantidade de deixas simbólicas tanto auditivas quanto visuais. Ainda no caso da televisão, segundo Thompson (2009), os indivíduos que se comunicam através dela podem ser vistos agindo dentro de um específico contexto espaço-temporal.

Na quase interação proporcionada pela televisão, processa-se, de acordo com Thompson (2009), o trancamento de três agrupamentos de coordenadas (coordenadas espaço-temporais de produção, coordenadas espaço-temporais da mensagem televisiva, coordenadas espaço-temporais dos diversos contextos de recepção), o que se denomina de “interpolação espaço-temporal”. Nesse sentido, ao ter contato com as mensagens televisivas, os indivíduos receptores se orientam cotidianamente para outros espaços e tempos, diversos daqueles que caracterizam seus contextos de recepção. O autor denominou este processo de experiência espaço-temporal descontínua.

Assim, os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, introduzem novos e importantes elementos na vida política e social ao tornar disponível aos indivíduos imagens e informações de acontecimentos de lugares muito além de seus ambientes sociais imediatos. Este fenômeno demonstra que a mídia não se preocupa em apenas descrever o mundo social, mas se envolve ativamente na



construção dele, modelando e influenciando o curso dos acontecimentos, e ainda criando acontecimentos que poderiam não ter acontecido em sua ausência.

Dessa forma, a mídia fornece ao sujeito novas experiências (experiências mediadas), novos sentidos de pertencimento (sociabilidade mediada) e sentidos de passado (historicidade mediada) (THOMPSON, 2009). Oferece, também, recursos simbólicos que atuam como possibilidades para a construção de um saber sobre si. Se antes da mídia uma das formas de obter sentidos para a formação das identidades era a interação face a face, com o avanço dos meios de comunicação e da imprensa, as informações passaram a chegar ao sujeito por meio das mediações.

O objeto deste artigo, o programa “Especial Globo 50 anos”, é característico das preocupações institucionais da contemporaneidade e fomenta a exaltação da emissora perante a sociedade que o assiste. O programa, como já citado anteriormente, faz uma cronologia, apresentando a atuação da emissora ao longo de seus 50 anos. A produção dele revela o que Nora (1995) discute em seu texto sobre a relação entre os meios de comunicação e a construção histórica. Segundo ele, os acontecimentos históricos são fruto da mediação feita pelos meios de comunicação, o que quer dizer que só se torna histórico aquilo que se faz conhecer por meio deles. “[...] Imprensa, rádio, imagens não agem como meios dos quais os acontecimentos seriam relativamente independentes, mas como a própria condição de sua existência” (NORA, 1995, p. 181).

Os meios de comunicação de massa seriam, dessa forma, portadores da elevação de sentido dada à história, o que Thompson (2009) denominou de “historicidade mediada”, ou seja, as formas pelas quais as pessoas se relacionam com o tempo passado e com a interpretação e transmissão dos fatos, principalmente por meio dos veículos de comunicação. Segundo Vicente,

[...] A massificação e o crescimento tecnológico colocam em risco as narrativas face a face e as interações sociais, fruto dessa relação. Dessa maneira, ocorre um acréscimo na hora de transmitir as experiências do passado, acréscimo esse que se dá em função da incorporação e da exposição das pessoas às mídias e aos seus conteúdos. Por esse motivo, Thompson acredita que as noções de tempo e espaço passam por transformações. O sentido de pertencimento das pessoas agora é mediado pela comunicação e pelos fatos por ela divulgados (2009, p.51).

A princípio, numa observação superficial do objeto, é possível identificar que a “Rede Globo” buscou mostrar sua capacidade de adaptação, sua brasilidade e sua onipresença na casa desses brasileiros. Buscou mostrar, também, que tem a deixar um legado para a posteridade. Em suma, a emissora esforçou-se para destacar o quão histórica é para aqueles que a assistem.

Esta busca dos meios de comunicação por um lugar de importância na história é analisada por Barbosa em um texto publicado em 2016. Segundo ela, os meios de comunicação, de maneira geral, produzem uma articulação textual baseada na noção de testemunho. A partir do nível declaratório do testemunho, efetuam uma versão do acontecimento com a pretensão de ser, desde sua construção, uma espécie de arquivo para a história. Se fizesse-se uma generalização, o que os meios de comunicação fazem é produzir relatos válidos e amplamente reconhecíveis, inserindo-os na história.

Portanto, o programa produziu uma narrativa repleta de desejos do passado e da construção de um legado para a posteridade. A narrativa é construída para permanecer e ser reutilizada. Portanto, a “Rede Globo”, nesta perspectiva, deseja ser arquivo da e para a história. Assim, o jogo memorável que os meios de comunicação realizam produzem narrativas para um lugar na história e não na memória. Para isso, de acordo com Barbosa (2016, p. 22), “[...] se valem de artimanhas memoráveis nas quais a formação de campos de esquecimento em camadas sobrepostas, às quais são acrescentadas sempre uma nova camada, se constituem como artifício da narrativa”.

#### **11. “Especial Globo 50 anos”: o lugar ocupado pela emissora**

A partir da base teórica mencionada, neste momento do trabalho, temos por objetivo a observação de como a emissora, por meio do programa “Especial Globo 50 anos”, buscou mediar os lugares que ocupa perante seus receptores. Em especial, buscamos compreender qual é o lugar histórico e qual é o sentido histórico que foi construído por sua narrativa.

A fim de atender a tais objetivos, utilizamos a metodologia proposta pela pesquisadora Iluska Coutinho, apresentada e publicada em 2016. Segundo ela, seu texto foi produzido com o propósito de tornar possível um método que analise o audiovisual, considerando as particularidades de seus produtos: desde a dimensão material e estética até os sentidos que deles emergem (produção e recepção). A este método, a autora denominou de “Análise da Materialidade Audiovisual”. Em suma, ele consiste em uma análise que não realiza operações de decomposição que, segundo ela, descaracterizariam a enunciação e a produção de sentidos do audiovisual. Para tal intento, delimitam-se quatro passos, explicitados a seguir, a fim de concretizar a análise.

Em um primeiro momento, busca-se identificar o objeto empírico a ser analisado, com vistas às questões da pesquisa e seus elementos paratextuais (peritexto –

aquilo que vem antes –, e paritexto – aquilo que vem depois de sua enunciação). A autora trabalha, também, nesta fase inicial, com o “Contrato de Leitura” de Verón (2004) e com o modelo de “Promessa” de Jost (2007). Além disso, propõe-se que, antes de realizar a etapa de análise, é importante reconhecer os sentidos propostos por determinado programa ou produto audiovisual para o seu público ou para a própria mídia onde se inscreve.

Em um segundo momento, mostra-se necessário elaborar uma ficha de leitura e avaliação. A análise é de cunho qualiquantitativo, e os itens de avaliação que devem ser identificados são: temática, caracterização das fontes de informação, presença ou não de pontos de vista conflituais, presença de arte etc.

Em um terceiro momento, busca-se delimitar a amostra a ser investigada, para depois obtê-la, digitalizá-la e armazená-la. De acordo com a autora, devem ser definidos, nesta fase da pesquisa, critérios tais como a representatividade, a exaustividade, a disponibilidade, a pertinência aos objetivos e parâmetros de pesquisa e, por fim, a periodicidade de produção ou veiculação.

Na fase propriamente dita de análise, caracterizada como o quarto momento, é fundamental a realização de registros que busquem, por meio da percepção e descrição dos resultados obtidos, tomar como objeto de estudo e narrativa as características daquele produto. Além disso, é importante, também, reconhecer as promessas e os laços assumidos por cada narrativa.

A análise do programa “Especial Globo 50 anos” embasou-se, portanto, nesta proposta metodológica, e seguirá os quatro procedimentos definidos pela autora. Nas próximas páginas, portanto, serão explicitados, por meio deste método, os resultados obtidos na observação do programa supracitado.

Dessa forma, este artigo propõe-se responder a duas questões basilares: (i) que lugares a “Rede Globo” pretendeu ocupar por meio do programa? (ii) Que imagem a emissora busca sedimentar perante os receptores do programa?

A fim de responder a essas perguntas, mostra-se primordial compreender que a análise de determinado programa televisivo não deve se basear estritamente em seu produto de emissão, mas sim levar em consideração o que se fala a seu respeito e em qual contexto foi produzido. Essa preocupação é uma das premissas apontadas por François Jost (2007), em texto que defende o modelo de promessa ao se estudar produtos audiovisuais. Este modelo de análise é definido como um acordo no qual o

emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas.

Outro ponto importante apontado por Jost (2007) é a questão de que o gênero é uma interface, que permite a conexão entre emissor e telespectador. De acordo com ele, os gêneros contêm dois tipos de promessa: uma ontológica (transmissões ao vivo que trazem a promessa de autenticidade maior que em outros programas); e uma promessa pragmática (que consiste na atribuição feita antecipadamente pelas emissoras quando há a denominação de gênero a uma emissão). O conceito de gênero é, portanto, essencial para o modelo de promessa, pois este exerce funções na comunicação televisual. O autor aponta que o gênero permite à TV agir no interior de um quadro semântico do telespectador. Outro ponto a se destacar é o poder de informação contido na definição de um gênero.

Há também a noção de arquivagem. Por último, salienta-se que a determinação de gênero é relativa a aspectos de regularização das produções televisivas, que tem repercussões econômicas fortes. Nesse sentido, quando uma emissora determina em qual categoria ou classificação seus programas serão inseridos, esta determinação não acontece de forma imparcial; busca-se potencializar valores às emissões. Dessa forma, as promessas constituem-se em estratégias mercadológicas para as emissoras, e buscam, também, direcionar, através de suas delimitações, a interpretação por parte de seus receptores.

Por fim, Jost (2007) enfatiza que a relação comunicacional no modelo da promessa acontece em dois tempos. Em um primeiro momento, o telespectador aceita a promessa do programa televisivo, seja a de chorar no caso de um drama, seja a de se divertir num programa de auditório, ou ter acesso à realidade num telejornal. Em um segundo momento, o telespectador verificará se a promessa foi efetivada. De forma geral, este modelo exige uma participação ativa do telespectador.

Especificamente no que se refere ao programa analisado neste artigo, ao final dos créditos, lê-se a aderência dele ao setor de entretenimento da “Rede Globo”. Entretanto, ainda que o programa se configure como um show de rememoração, a narração se concretiza na fala de dois jornalistas renomados do casting da emissora (Fátima Bernardes e Pedro Bial). É importante definir o que esta escolha traz como consequências para a narrativa, uma vez que são jornalistas narrando um programa de entretenimento.

Esta constatação seria uma incoerência por parte da emissora ou os jornalistas ocupavam um lugar de fala fundamental para a narrativa construída?

Segundo Schuster (2016, p. 178),

[...] os sujeitos, obrigatoriamente, situam-se em algum lugar (que, a priori, é social), quando da prática enunciativa. São detentores de papéis e identidades distintas, que serão impressas no discurso. Durante o estabelecimento de um ato comunicativo, instaura-se um quadro de referência sustentado por formações imaginárias que nos dão a dimensão dos lugares de cada participante.

De acordo com Pêcheux (2009), as narrações mudam de sentido conforme as posições sustentadas por aqueles que as empregam. Dessa forma, o lugar social, representado pelo lugar empírico, institucional, atravessado por relações de poder, arbitra o lugar de fala. Isso que dizer que o lugar é constitutivo da fala do sujeito. Por isso, o lugar de fala do jornalismo, segundo Schuster (2016), é o de poder dizer das coisas do mundo. Além disso, o lugar da imprensa brasileira é, de acordo com seus estudos, sedimentado como objeto neutro e imparcial. Por isso, a narração dos jornalistas no “Especial Globo 50 anos” assume papel primordial ao dar ao objeto narrado o grau de objetividade, neutralidade e imparcialidade próprios da atividade jornalística. Para um programa que pretende rememorar a trajetória institucional da emissora, a fala dos jornalistas atribui à narrativa, em última instância, uma promessa de credibilidade e de verdade.

Ainda utilizando-se o modelo de promessa proposto por Jost (2004), é necessário atribuir significância ao fato de o programa estar inserido num momento de comemoração do cinquentenário da emissora. Qual é a importância deste contexto? O que se espera de um programa que surge neste contexto?

Segundo Barbosa (2006, p. 14), “[...] sem dúvida, as comemorações constituem uma das estratégias de multiplicação de práticas voltadas para o exercício de construção do passado que produz uma espécie de dilatação do campo memorável na contemporaneidade”. Assim, para ela, rememorar possibilita os usos do passado no presente como forma de balizar as memórias de acordo com lógicas do contexto de produção. Além disso, é importante não perder de vista que lembrar é esquecer: “[...] a memória só é possível a partir do esquecimento. Assim, comemorar, antes de recordar, é esquecer” (BARBOSA, 2006, p. 15).

Ricouer (2000) considera o esquecimento como memória impedida, como memória manipulada e como esquecimento comandado. “Se há, portanto, uma vontade de memória politicamente desejável, também existe uma política de esquecimento

público. Como lembra, Huyssen (2005), nenhuma memória política pode funcionar sem esquecimento” (BARBOSA, 2006, p. 16).

Respondendo as questões citadas anteriormente, o contexto de produção permite à emissora utilizar o passado como forma de instaurar uma nova posição social e também de sedimentar seu poder enquanto agente histórica, promovendo, assim, uma mediação de sua historicidade. “Mesmo os acontecimentos dignos de lembrança reitera, como é o caso daqueles que precisam ser comemorados publicamente, instauram o esquecimento” (BARBOSA, 2006, p. 16). Dessa forma, ao comemorar-se o cinquentenário, lembra-se daquilo que a qualifica e esquecem-se de todos os deméritos ao longo de seus anos de existência.

O programa possui um total de 1h, 14min e 31seg. A partir da metodologia da análise da materialidade audiovisual, foi feita a transcrição das informações (falas e elementos considerados importantes para as questões colocadas). Em um primeiro momento, é importante destacar o desejo de mediar o lugar que a “Rede Globo” ocupa na história. Em vários momentos, como salientaremos, a narrativa é feita da e para a História. São múltiplos os modos de exaltação que procuram ressaltar sua importância e seu legado. Como exemplo, há a fala dos jornalistas que abordam a fundação da emissora como um fato histórico na vida dos brasileiros. Pedro Bial: “Muito boa noite! Bem-vindos! Olha, há cinquenta anos nascia aqui no Rio de Janeiro, pertinho de onde nós estamos, a TV Globo, canal 4.” Fátima Bernardes: “Ao vivo e em preto e branco, entrava no ar, na manhã do dia 26 de abril de 1965, a mais nova emissora de TV do país. Carioca de nascença, brasileira de coração.” Pedro Bial: “Um sonho, ou melhor, a grande aposta de um homem de 60 anos apaixonado por informação e apaixonado pelo Brasil. O jornalista Roberto Marinho. Na idade em que nós já estamos, pensando em aposentadoria, ele foi à luta e todos ganhamos com diversão e informação.” Fátima Bernardes: “Hoje, vamos festejar juntos estes 50 anos de emoção em série.” Pedro Bial: “Emoções que compartilhamos no jornalismo, nas novelas, no esporte, nos shows da vida.” Fátima Bernardes: “Na realidade e na ficção, que nos marcaram, nos uniram, nos transformaram, e que continuam a nos emocionar e a nos surpreender todos os dias, a cada nova estreia, a cada plantão de notícia.”

A necessidade de delimitar um lugar na história aparece em outros momentos, tais como nas falas de Galvão Bueno: “[...] eles fizeram a história do esporte brasileiro e agora dividem com vocês. Brasil!”. Aparece até mesmo na fala de Pedro Bial com relação às séries brasileiras: “[...] agora é hora de lembrar as séries que contaram e



recontaram a história do Brasil para o Brasil”. E continua ele: “[...] as minisséries demonstraram, com seu sucesso, como o povo brasileiro gosta de saber da história do Brasil. Como é que foi o processo de construção desta nação. Aliás, processo que continua em andamento. A história política do Brasil em JK!”. Em sua fala final, ele traz os termos História e Memória.

Segundo Bial: “tanta história, tanta memória. Acabei me lembrando de uma frase de um dos pioneiros da Globo. O genial Otto Lara Resende. Pensando no tempo que passa assim, ele disse: ultimamente passaram-se muitos anos.” Mais uma vez, constata-se a necessidade de delimitar a emissora não somente como agente de memória, mas de história.

Por fim, segundo Barbosa, além de desejos de passado, as enunciações comemorativas trazem promessas de futuro. “Além de serem construtores privilegiados do passado, os meios de comunicação são lugares de representação do futuro. O futuro, com sua imprecisão e incerteza, passa a ser o centro de construções cotidianas que o fazem emergir já no presente, comprimindo o tempo do agora” (BARBOSA, 2006, p. 16). As comemorações seriam o modo de representação mais emblemático das expectativas de futuro, pois na presentificação do passado, os meios de comunicação apresentam também uma expectativa de futuro. Nesse sentido, de acordo com ela, o momento memorial aparece como intensificador do presente dilacerado pelas utopias, em que os recursos à tradição possuem apenas valor performativo.

Na emissão do cinquentenário, voltou-se para o futuro no ato rememorativo. É possível perceber este fato na utilização dos advérbios de tempo ao final da narração, tanto na fala das jovens personalidades da emissora – Bruna Marquesine: “e o que vem depois dos 50? Depois de ter feito tanto.” Bruno Gissoni: “depois de ter encantado tanto, emocionado tanto.” Letícia Colin: “depois do beijo, depois dos carinhos, depois dos olhares, do tato, do contato. Depois de avenidas, selvas, reinos, impérios e vidas.” Nathália Dill: “do chute, da rede, da cortada, do ataque e da defesa. Depois do grito, do silêncio, da torcida, do que sai da garganta.” Marcello Melo Jr.: “depois do plantão, da informação, da dedicação, da sua colaboração.” Fernanda Gentil: “e depois dos risos, das lágrimas, do eu te amo, do eu te odeio.” Jayme Matarazzo: “o que vem depois da vida, o que vem depois de hoje?” Marina Ruy Barbosa: “seja lá como for o futuro, nós vamos descobrir isso juntos.” – quanto nas falas dos jornalistas narradores – Fátima Bernardes: “hoje, o agora, já é amanhã. E o ontem já foi hoje. Pedro Bial: hoje faz tempo.” Fátima Bernardes: “hoje é o último dia dos primeiros.” Pedro Bial: “hoje é o

último dia dos primeiros cinquenta anos.” Fátima Bernardes: “hoje é o primeiro dia dos próximos.” Pedro Bial: “hoje é o primeiro dia dos próximos pioneiros, hoje é o dia pioneiro, hoje é um primeiro dia.” Fátima Bernardes: “hoje é o último dia dos primeiros, hoje é o primeiro dia de novo.” Como afirma Barbosa (2006, p. 25), “[...] volta-se sempre para o futuro, olhando necessariamente o passado”. O tempo das emissões da televisão é aberto para um futuro infinito.

## 12. Considerações finais

A busca da preservação memorialística pelas empresas, como destacamos neste trabalho, tornou-se uma preocupação latente das várias instituições da contemporaneidade, especialmente a partir da década de 1990. A “Rede Globo”, por meio de seu projeto “Memória Globo”, está inserida neste panorama, e com frequência utiliza seu acervo memorial, a fim de produzir programas que possam narrar sua trajetória.

Seu cinquentenário pode ser apontado como exemplo importante desta utilização. Só nesta ocasião, foram produzidos e exibidos especiais no “Jornal Nacional”, no “Vídeo Show”, ou mesmo no programa analisado por este artigo. A preservação memorialística da emissora potencializa os lucros comerciais, mas, de forma inequívoca, potencializa os lucros simbólicos perante o público que a assiste. A partir da análise feita sobre o “Especial Globo 50 anos”, foi possível constatar a busca de uma exaltação, de uma sedimentação do lugar social que esta a emissora ocupa. Exaltar, neste caso, significou ressaltar sua atuação como agente da história.

Como denominou Thompson (2009), é historicidade mediada quando os tempos pretéritos são retratados na mídia. A “Rede Globo” buscou, em síntese, balizar a memória para definir seu lugar na história e resguardar seu papel enquanto aquela que faz a história.

Portanto, no presente de produção, utilizou-se do passado enquanto trajetória, com o propósito de destacar seu grande legado para a posteridade. Isso fica evidente nas falas dos jornalistas que narraram o programa e nas falas das jovens personalidades da emissora. Dessa forma, o programa articulou as três categorias temporais, a fim de ampliar o legado e o futuro da emissora enquanto agente da história.

## Referências

BARBOSA, Marialva. Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 12, pp. 13-26, dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 07-26, abr./jul., 2016. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/802>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

COUTINHO, Iluska. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: a análise da materialidade audiovisual como método possível. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016. São Paulo. **Anais...** São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e história**: imprensa e construção da realidade. São Paulo: Arte & Ciência, Cillipress, 2001.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. São Paulo: Projeto História, n.10, 1993.

PAZIN, Márcia. **A importância dos centros de memória para as instituições e para a sociedade**. 2015. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/a-importancia-dos-centros-de-memoria-para-as-instituicoes-e-para-a-sociedade> >. Acesso em: 22 ago. 2017.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

SCHUSTER, Patrícia Regina. O lugar de fala do jornalismo: temas sindicais em Veja e Revista do Brasil. **Conexão: Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 15, n. 30, jul./dez. 2016, pp. 176-193. Disponível em: <[www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/download/4372/2847](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/download/4372/2847)>. Acesso em: 20 ago. 2017.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

VICENTE, Maximiliano Martin. **História e Comunicação na nova ordem internacional**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

## **Imagens em suspensão:**

sobre *D`Est* e *In Public*

Ítalo Rocha Viana

Graduado em História pela UFRJ; Mestrando em Comunicação Social pela PUC-Rio

### **Resumo**

Como filmar períodos históricos em dissolução? A partir de um diálogo entre os filmes *D`Est* (Chantal Akerman) e *In Public* (Jia Zhangke), procuro analisar como suas imagens são construídas de modo a suspender o tempo em devir. Em caminho oposto às informações acabadas sobre determinado evento, as quais se apresentam alijadas da história, os filmes mencionados modulam o espaço-tempo a fim de refletir sobre o porvir dos povos filmados, detendo-se longamente sobre rostos, expressões, esperas, incertezas em torno da dissolução da URSS (*D`Est*) e das transformações econômicas na China contemporânea (*In Public*). O conceito de fotogenia, captura de um instante sempre a passar, a relação do cinema com o tempo, são centrais nesta análise.

**Palavras-chave:** documentário; fotogenia; devir; *D`Est*; *In Public*.

### **Uma política em torno das imagens**

Me interessa pensar como as ações humanas todas ficam gravadas, lembradas pelos espaços por onde passam. (Jia Zhangke)

No mundo moderno, mais precisamente na contemporaneidade, abundante de imagens alijadas de experiência, de história, fatos e informações<sup>viii</sup> acabados, o fetichismo publicitário, como é possível apreender ao menos parcialmente a complexidade da experiência humana? A partir desta indagação, busco analisar como o cinema, especificamente o documentário, tem produzido imagens em tempos de crise que invariavelmente escapam às limitações discursivas impostas pela massificação midiática. Embora o campo e o conceito de documentário abarquem as mais variadas formas de abordagem<sup>viii</sup>, advogo um certo olhar para o “documental” que o enfatiza enquanto linguagem e experiência que inescapavelmente incide a fraturar a história, reescrevendo-a: “O mais simples dos gestos cinematográficos, fazer um plano fixo, por exemplo, filmar uma entrevista, uma rua, montar um arquivo [...] corresponde a nada

menos que colocar o mundo em suspenso. E, ao mesmo tempo, colocar o sentido em movimento” (COMOLLI, 2008, p. 269).

Colocar o mundo em suspenso. É precisamente este gesto que observo nos dois filmes analisados neste trabalho, *D`Est* (1993), de Chantal Akerman, e *In Public* (2001), de Jian Zhangke. Ambos foram filmados em momentos específicos de dissolução de períodos históricos, na fronteira entre o “velho” que se desintegrara e o porvir marcado pelas incertezas. Em *D`Est*, segundo a própria Chantal, havia um senso de urgência na tomada daquelas imagens:

Eu queria fazer uma grande viagem através da Europa do Leste, enquanto ainda é tempo. Rússia, Polônia, Hungria, Tchecoslováquia, ex-Alemanha do Leste, até à Bélgica. Queria filmar lá, ao meu modo documental, roçando a ficção. Tudo o que me toca. Rostos, esquinas de ruas, carros e ônibus, estações e planícies, rios ou mares, flores e córregos, árvores e florestas. Campos e ruínas e mais rostos, comida, interiores, portas, janelas, preparações de refeições. Mulheres e homens, jovens e velhos que passam ou que param, sentados ou em pé, às vezes até deitados. Os dias e as noites, a chuva e o vento, a neve e a primavera. E tudo isso se transformando calmamente, ao longo da viagem, os rostos e as paisagens. Todos aqueles países, em plena mutação, que viveram uma história comum depois da guerra, marcados por essa história até nas entranhas da terra e cujos caminhos, agora, divergem. (AKERMAN, 2010, p. 62)

O “enquanto ainda é tempo” é sintomático de uma apreensão temporal do instante que está a passar, neste caso hiperbolizado na experiência coletiva de uma época em transformação. São dois eventos históricos da maior magnitude, a desintegração do chamado socialismo real na União Soviética e a passagem da República Popular da China a uma das maiores economias capitalistas do mundo, o motivador das filmagens de Chantal Akerman e Jia Zhangke. Não obstante, seu objeto não é a nação ou a história em abstrato, mas a corporificação daquele momento nas pessoas ali envolvidas:

Minha ideia era simples: usar uma câmera para filmar desconhecidos. É ao mesmo tempo extremamente concreto, no sentido de que a gente se depara com indivíduos precisos, mas também extremamente abstrato, pois só temos um lapso de tempo curto para captar e compreender do que a vida dessas pessoas é feita. (Jia por Jia, FRODON; SALLES, 2014, p. 127)

Tanto o relato de Chantal quanto o de Jia se aproximam de diversos pensadores que assinalaram a íntima relação do cinema com o presente, o momentâneo. Serge Daney, por exemplo, abordava “o cinema como abertura à presença do mundo na imanência do instante” (FRANÇA; LINS; GERVAISEAU, 1999). Presente não estático, o instante é um lapso de tempo apanhado pela câmera sempre a passar.

De acordo com Jean Epstein, a essência do cinema consistiria na produção de *fotogenia*<sup>viii</sup>, conceito que remete a percepções sensoriais de imagens singulares que, não fosse a modulação espaço-temporal possibilitada pela câmera cinematográfica, seguiriam invisíveis. Em suas próprias palavras, “O aspecto fotogênico é um componente das variáveis espaço-tempo. Essa é uma fórmula importante. Se você quiser uma tradução mais concreta aqui está: um aspecto é fotogênico caso se desloque e varie simultaneamente no espaço e no tempo” (EPSTEIN apud CHARNEY, 2004, p. 396).

Apreensão sempre fugidia, inefável segundo Epstein, a fotogenia expressa uma nova sensibilidade engendrada pela modernidade. A busca pelo instante, pelo momento, que é sobretudo busca pelo presente, manifesta a cisão de continuidade temporal que o homem moderno passou a experimentar. Nesse sentido, por sua capacidade de deslocar o espaço-tempo, de capturar o instantâneo em movimento, o cinema foi apresentado por vários autores, entre eles Epstein, como a arte moderna por excelência:

O hoje é um ontem, talvez velho, que faz entrar na porta dos fundos um amanhã, talvez longínquo. O presente é uma convenção incômoda. Em meio ao tempo, é uma exceção ao tempo. Ele escapa ao cronômetro. Você olha para o seu relógio; o presente estritamente falando não está mais lá, e estritamente falando ele está lá novamente, ele estará sempre lá, de uma meia-noite à próxima. Penso, portanto existi. O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante. O presente é somente um encontro. O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é (EPSTEIN apud CHARNEY, 2004, p. 398).

Há, conforme aponta Charney (2004), uma íntima relação entre a fotogenia de Epstein e o conceito de *choque* desenvolvido por Walter Benjamin em torno dos sentidos de homens e mulheres intensamente estimulados na modernidade da virada do século XIX para o XX. Foi nesta época que irromperam uma série de transformações influenciando centralmente na subjetividade humana, como a expansão da produção industrial, a passagem dos laços familiares/comunitários de pertencimento tipicamente tradicionais à solidão das cidades, a racionalidade e o “espírito do cálculo”, a consolidação do capitalismo e a decorrente expansão da forma-mercadoria, a exteriorização do tempo, a formação das grandes massas urbanas e, não menos importante, os “hiperestímulos” ou choques que intensificaram a percepção do ser no tempo<sup>viii</sup>. Orientados cada vez mais pela fragmentação da experiência apreendida por conta da aleatoriedade dos encontros, da multiplicidade de informações, do excesso de



estímulos, os indivíduos modernos tiveram sua subjetividade reorientada para a descontinuidade e, por conseguinte, por uma certa obsessão com a captura do momentâneo. Segundo Benjamin, “O cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo – mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje” (BENJAMIN apud SINGER, 2004, p. 137).

É nesse sentido que podemos aproximar o conceito de fotogenia e o choque na *imagem dialética* largamente desenvolvida por Benjamin. Há, aqui, uma busca em apreender uma dinâmica temporal que é, ao mesmo tempo, presença e ausência. Não por acaso, Epstein enfatizou o caráter perene da fotogenia<sup>viii</sup>; enquanto Benjamin, o “agora” ao invés da dicotomia entre passado e presente. É no “agora” em vias de passar que os tempos se adensam e “uma época determinada deve ser extraída do curso homogêneo da história”. E esse “agora” a partir de então será sempre permeado pelo choque<sup>viii</sup>, ou melhor, através de uma sensorialidade descontínua no tempo, o instante é exprimido por flagrantes, lapsos, temporalidades em constante reverberação:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. [...] Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, 505 [N 3, 1]).

### **Imagens em suspensão: *D'Est e In Public***

*D'Est e In Public* carregam entre si profundas semelhanças. Não apenas por registrarem momentos decisivos na história da Rússia/URSS e da China, mas sobretudo por confluírem em aspectos centrais de linguagem, como os locais escolhidos para filmar, a ênfase pelas expressões dos rostos de anônimos, a fluidez observativa de câmeras que oscilam entre repousos e longuíssimos movimentos. Enquanto em *In Public* (2001), Jia Zhangke se propôs a filmar um curta-metragem de aproximadamente

30 minutos em uma pequena cidade chinesa (Datong) que se desindustrializava, *D'Est* é um largo recorrido de 110 minutos pela vasta URSS, tendo Chantal Akerman filmado no Leste da Alemanha, na Polônia, nos Balcãs e na Rússia. É revelador que os dois filmes se detenham em pontos de encontro que se situam entre a coletividade genérica e as singularidades captadas pela câmera. Ambos buscam os instantes fugazes, os momentos onde “nada acontece”, articulando imagens de anônimos em situações as mais prosaicas: pessoas que esperam um trem, um ônibus, passantes, suas expressões, seus gestos em meio a cenários fabris e desérticos, uma intensa modulação de sons os mais variados que compõem esse “tempo morto” que se desenrola durante as esperas, o interior de uma viagem de ônibus na China, as filas por alimentos na antiga URSS.



*D'Est* (1993)



*In Public* (2001)

A incerteza é certamente um elemento em comum aos dois filmes, e nada mais propício a esta abordagem que modular o próprio *devoir* nas imagens. Algo está a se transformar no mundo e nas próprias imagens dos filmes que articulam uma simbiose de esperas, encontros e desencontros, a própria história a reverberar nos corpos e locais filmados. No entanto, para além de meras metáforas sobre a espera de um povo ou a incerteza do que virá, *In Public* e *D'Est* assinalam precisamente um gesto de filmar o invisível, reconhecer o outro, deter-se sobre um desconhecido e transcorrer sua imagem no espaço-tempo filmado. Ao invés de uma ou várias informações impessoais que repetiriam “A URSS está a se desintegrar” ou “A China é atualmente uma das maiores economias do mundo e boa parte da sua população passa necessidades”, as modulações das câmeras de *In Public* e *D'Est* permitem adentrar um pedaço do mundo daquelas pessoas:

Eu queria registrar os sons dessa terra, tornar sensível a paisagem ao passar de uma língua a outra, com suas diferenças e similitudes. [...] Um rio de muitas vozes, arrastado pelas imagens. Vozes que contariam histórias pequenas e grandes, todas muito simples, que nem sempre seria preciso entender, mas que ouviríamos com um sentimento de familiaridade, como se fossem músicas de países estrangeiros. Por que fazer essa viagem à Europa do Leste? Poderia haver razões evidentes, históricas, sociais e políticas, que motivam tantos documentários ou reportagens, mas que muito raramente compartilham

um olhar atento e calmo. Mas essas razões, embora subjacentes, não são as únicas. Não procurarei mostrar a desintegração do sistema nem as dificuldades de entrar em outro, porque quem procura acha, acha muito bem e filtra, assim, sua própria visão com o pré-pensado. Tudo isso aparecerá, sem dúvida, pois não pode ser de outra forma. Mas aparecerá nas entrelinhas. (AKERMAN, 2010, p. 62)

Vejo esses encontros com desconhecidos nos meios de transporte ou nos lugares como uma espécie de cerimonial: quando, banhados pela luz do sol, os viajantes, carregando suas bolsas, se apressam para partir, é como um ritual. Chegar perto dessas pessoas maltratadas pela vida cotidiana, alvoroçadas numa corrida desenfreada, apenas documentar sua existência tem algo de sagrado a meu ver. O que a vida tem de mais precioso está ali, naquele oceano humano. Prestar atenção em cada um daqueles rostos permite descobrir indivíduos, cada um em sua dingidade. Reconheço muito o papel da câmera, sem ela não haveria captura das coisas da via e eu estaria sozinho diante do que sinto. (Jia por Jia, FRODON; SALLES, 2014, p. 127)

“Como passar do indivíduo à massa? Questão política. Como passar da coletividade ao sujeito? Questão cinematográfica” (COMOLLI, 2007, p. 128). Com esta sentença, Jean-Louis Comolli define precisamente a dialética entre estética e política no cinema. A coletividade, alvo da emancipação política, torna-se sujeito na imagem através de um gesto que envolve a *duração*<sup>viii</sup>. E esta pressupõe um duplo gesto de visibilidade e relação com o filmado. Ao prolongar uma imagem, ao potencializar sua duração, entramos no terreno das ambiguidades, das contradições, da própria ficção<sup>viii</sup> enquanto deslocamento do momento político. É na duração que algo se transforma, que o filmado se desamarra dos lugares pré-concebidos e revela a sua complexidade. A duração aponta também que as imagens capturadas, tal qual a vida, possuem tanto um passado, uma memória, quanto um devir, e é no presente cristalizado<sup>viii</sup> que os tempos se condensam. Serge Daney caracterizava o cinema como a “arte do presente”:

O presente aqui deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas também o presente da rememoração ou evocação, ou aquele em que conseguimos discernir a emergência do que está por vir. Um presente impuro, justamente, que ao ser registrado pela câmera revela o trabalho do tempo e a coexistência dos fluxos da vida naquele momento. (FRANÇA; LINS; GERVAISEAU, 1999)

A imagem evocada por Daney se materializa em um aspecto fundamental que atravessa os dois filmes em questão. Enquanto Jia Zhangke investe em lentas panorâmicas que vão, repousam e prosseguem seu fluxo<sup>viii</sup>, em *D'Est* Chantal radicaliza o uso de *travellings*, estruturando com eles a maior parte de seu filme ao perpassar sucessivas filas e esperas que chegam a durar 7 minutos de fluxo.

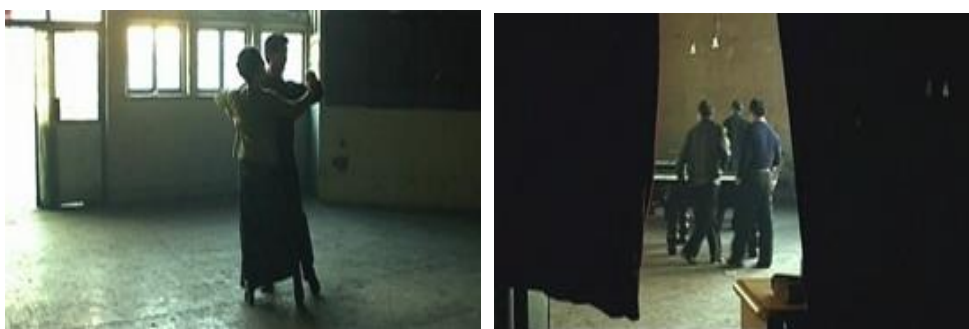


*D'Est* (1993)

É a própria imagem a encarnação do fluxo da história, reverberando tempos passados e presentes no transcorrer de travellings que nos mostram não mais que os constrangimentos com a vida e com a câmera. Miradas fugazes, uns que reclamam com a câmera, outros sem-graça que evitam o olhar, são os homens e mulheres filmados o próprio rastro de uma época a desmoronar. Longe das afirmações, o filme de Chantal é extremamente reflexivo e, junto aos travellings, articula longos planos fixos de pessoas sozinhas paradas em suas casas que, vez ou outra, devolvem o olhar para a câmera. Há, nestes momentos, uma verdadeira encenação do real nos gestos mais banais de nossa vida e o deter-se nestes personagens ressoa um ato de frear a marcha catastrófica dos acontecimentos, indagando sobretudo pelo porvir.

Já em *In Public*, cito sua sequência final como particularmente relevante no que tange à forma pela qual articula as temporalidades e os espaços inscritos na imagem. Por volta do minuto 21 do filme, do lado de fora do que parece ser um restaurante popular, a câmera acompanha, vagarosamente, o desenrolar de pequenas ações de pessoas no seu interior. Em seguida, em um mesmo fluxo, passa por uma zona escura e desemboca em uma sala de espera na qual se anuncia que a partida para Taywan já está para ser dada e, simultaneamente, são filmados alguns homens despreziosamente jogando sinuca envoltos por símbolos nacionalistas. No mesmo fluxo à esquerda, vê-se uma bilheteria que nos levará a uma discoteca. Na sua entrada, a imagem se detém em

um recepcionista que troca sucessivos olhares com a câmera. Um casal dança solitário no interior do salão. Uma intensa modulação sonora emite uma música romântica misturada a falas e sons de sinuca. A câmera retorna com plano fechado no recepcionista e, perpassando vagorosamente seu corpo, filma suas mãos, a cadeira de rodas na qual está sentado e que contém uma imagem de Mao Tse-Tung, passa por seu rosto e adentra o salão. Uma intensa vibração de luzes e corpos dançantes pulsam ao som de uma música na qual se exalta o “trabalhador e corajoso povo chinês, marchando com vigor a uma nova era”. Pouco a pouco as pessoas saem do salão e a cortina se fecha. Segundo Jia Zhangke, “Eu cada vez mais me acostumo a pensar meus personagens através e nos espaços em que eles vão atuar. Me interessa pensar como as ações humanas todas ficam gravadas, lembradas pelos espaços por onde passam” (BRAGANÇA, 2007c). É exatamente esta a substância das panorâmicas que *In Public* sugere, a de traços humanos gravados a cada deslocamento de câmera. O ato de gravar esses seres esquecidos, invisíveis, remete à famosa metáfora benjaminiana sobre o anjo da história em Benjamin, o qual rejeita a tempestade do progresso e se detém no amontado de ruínas a sua volta.



*In Public* (2001)

Ambos os filmes tateiam a realidade, trascorrendo com seu movimento de câmera por entre espaços e corpos que se revelam para a câmera por um breve instante a esvanecer. Formam um amálgama de fotogenias que escapam e retornam com o leve deslocar da câmera que perambula pelos locais mais banais da existência humana<sup>viii</sup>, revestindo-os de força poética ao dar a ver na imagem o que transcorre invisível pelo curso normativo da história.

<sup>viii</sup> Acerca do regime discursivo em torno da *informação*, Walter Benjamin, no início do século XIX, já identificara transformações que viriam a estruturar o campo comunicacional do ser moderno: “A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobre em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações.” (BENJAMIN, 2012, p. 219). Didi-Huberman apresenta uma arguta análise sobre as implicações políticas



nas imagens contemporâneas. Em sua reflexão, sentencia que “Os povos estão expostos”, filmados, retratados, documentados e, no entanto, não estão melhor representados, mas, ao contrário, estão em vias de desaparecimento: “A subexposição simplesmente nos priva dos meios de ver aquilo do que poderia se tratar: basta, por exemplo, não enviar um repórter, um fotógrafo ou uma equipe de televisão ao lugar de uma injustiça qualquer [...] para que esta tenha todas as possibilidades de ficar impune e, assim, alcançar seu objetivo. Porém, a sobreexposição não é muito melhor: demasiada luz cega. Os povos expostos à reiteração estereotipada das imagens são também povos expostos a desaparecer”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 14, *tradução nossa*).

<sup>viii</sup> Ver NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

<sup>viii</sup> “Com a noção de fotogenia, nasce a ideia da arte-cinema. Como melhor definir a indefinível fotogenia do que dizer que a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte” (EPSTEIN apud CHARNEY, Leo, 2004, p. 395).

<sup>viii</sup> Ver GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

<sup>viii</sup> “A fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se for longa, não encontro prazer contínuo nela... Até agora não vi fotogenia pura durar um minuto inteiro [...] A fotogenia... não admite estagnação” (EPSTEIN apud CHARNEY, Leo, 2004, p. 397).

<sup>viii</sup> “Quando o pensamento pára, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada” (Benjamin, 2012, p. 251).

<sup>viii</sup> “A ficção é a duração. O documentário, quando retrabalha as dimensões da ficção, é também, claro, arte da duração. A duração e a ficção, juntas, são a ideia de transformação. [...] A duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça” (COMOLLI, 2007, p. 128).

<sup>viii</sup> “Queria filmar lá, ao meu modo documental, roçando a ficção. Tudo o que me toca” (AKERMAN, 2010, p. 62).

<sup>viii</sup> “E mesmo descobrir, na análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecimento total (*Totalgeschehen*)” (BENJAMIN, 2006, N2,6).

<sup>viii</sup> Incorporo, aqui, a bela análise empreendida por GOMES (2012), segundo o qual “Junto a seu extraordinário diretor de fotografia Yu Lik-wai, o diretor chinês leva o procedimento do movimento panorâmico da câmera (giro lateral, mantendo-se o eixo fixo) a um ponto tal que não seria exagero atribuir-lhes a fundação de uma fenomenologia muito singular e terrena. Ao lado de Visconti, Ophüls, Antonioni e Warhol, esta dupla de imensos artistas talhou uma espécie particular de arqueologia dos espaços, que são ao mesmo tempo limitação e ilimitação, levando este paradoxo à sua exaustão pela insistência e modulação. O quadro se movimenta lentamente, de um lado para outro, e o que vemos é uma transformação, uma consubstanciação se dar em ato. Já dinamita os pares: presente e passado, movimento e repouso, duração e interrupção, realismo e fantasia, dramaturgia e coleção, contemplação e ação – tudo isto se coaduna de maneira que estes supostos opostos passam a atuar em vital comunhão, de forma que mantém-se opostos e igualmente atuantes ao mesmo tempo. O cinema de Jia Zhang-ke é a criação deste paradoxal espaço comum de atuação de forças”.

<sup>viii</sup> “[...] somente os aspectos móveis... das coisas podem ser fotogênicos” (EPSTEIN apud CHARNEY, Leo, 2004, p. 397).

## Referências Bibliográficas

AKERMAN, Chantal. A propósito de *D`Est*. In: *Devires*, v. 7, n.1, 2010. Disponível em: [\[link\]](#), acesso em 05/06/2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas, v.1).



\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRAGANÇA, Felipe. Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-Ke. In: *Revista Cinética*, 2007c. Disponível em: , acesso em 05/06/2017.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários. A ficção documentária. In: *O comum e a experiência da linguagem*. GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.). BH: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ver e Poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

FRANÇA, Andréa, LINS, Consuelo e GERVAISEAU, Henri. “Serge Daney: O cinema como abertura para o mundo”. *Cinemais no 15*, jan/fev de 1999.

FRODON, J.M e SALLES, W. e. *O mundo de Jia Zhangke*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GOMES, Juliano. Ficções do Interlúdio. In: *Revista Cinética*, 2012. Disponível em: , acesso em 05/06/2017.

QUERIDO, F. M. Fetichismo e fantasmagorias da modernidade capitalista: Walter Benjamin leitor de Marx. *Outubro*, São Paulo, v. 21, p. 219-240, 2013.

LEANDRO, Anita. Cartografias do êxodo. In: *Devires*, v. 7, n.1, 2010. Disponível em: , acesso em 05/06/2017.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

## **Para além daquilo que se vê\***

### **O olhar e o sujeito a partir dos espelhos no filme *As Praias de Agnès***

Lyana Guimarães Martins

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e aluna mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), onde desenvolve pesquisa sobre tempo e suspensão na experiência artística. Atua como montadora e diretora em projetos para televisão, publicidade e documentários. Como artista, realiza trabalhos em videoarte e videodança, além de fotografia, instalação e videoprojeção.

#### **Resumo**

No espelho me vejo sendo visto. Visto por mim, visto pelo outro. Outro que sou eu. Estar diante de um espelho é olhar e ser olhado, ato fundamental para a constituição do sujeito. Na sequência inicial do filme *As Praias de Agnès*, a cineasta francesa Agnès Varda evidencia o ato de olhar, colocando-o em questão através do uso de espelhos. Nesse tensionamento ela propõe uma autobiografia fora do banal, em busca do invisível. Este artigo traz uma discussão acerca da construção do sujeito, além de uma reflexão sobre o olhar, tendo como ponto de partida especificamente o trecho mencionado do filme.

**Palavras-chave:** espelhos; documentário; sujeito; olhar; invisível

Tela preta. Um leve som do agitar de águas de um mar calmo. Corte seco para a imagem de uma praia. Em movimento de câmera panorâmico da direita para esquerda, encontramos Agnès Varda. Olhando diretamente para a câmera, ela nos revela estar ali fazendo o papel de si mesma. O que vamos começar a assistir é essa “velhota roliça e tagarela”<sup>viii</sup> a contar a sua vida em *As Praias de Agnès* (França, 2008).

Nos cinco minutos iniciais do filme, vemos uma bela sequência de Varda e sua equipe nas areias de uma praia, a espalhar espelhos pelo lugar. Ao mesmo tempo em que as condições da produção estão à mostra, – a equipe, os equipamentos, as estruturas – tudo parece estar longe de uma vista direta. A cineasta parece não querer valer-se de recursos costumeiros para fazer a sua cinebiografia, mas propõe outros: menos diretos e objetivos, mais poéticos e instigantes. Reflexivos. Se ao nos colocarmos diante da câmera nos tornamos imagem e, por conseguinte, objeto<sup>viii</sup>, Varda parece negar essa condição. Em vez de se colocar em uma posição de julgamento, uma imagem a ser vista, ela propõe uma imagem a ser refletida.

Na psicanálise é justamente através do reflexo que tomamos consciência de nós mesmos<sup>viii</sup> e, assim, nos tornamos sujeito. Mas não um sujeito fechado, pois ele é uma constante construção. Assim como as praias, que nunca são as mesmas: sempre se transformam com o vento, com o bater das ondas, com a presença das pessoas, do outro. Assim também é Varda, como ela nos mostra nesta primeira sequência do filme.

### 1. Aquilo que não se vê

Praias estão no título do filme, mas nunca as vemos diretamente. Em nenhum momento vemos uma imagem captada diretamente do mar ou da areia, apenas registro dos seus reflexos nos espelhos, o que às vezes nos confunde e achamos tratar-se do real<sup>viii</sup>. Os espelhos nessa sequência brincam com a nossa percepção. O que é real? O que é imagem feita do real? O que é reflexo? Diferente do ideal minimalista de *o que você vê é o que você vê*<sup>viii</sup>, Varda nos faz questionar o que estamos vendo. Ela resiste à representação, põe em crise a correspondência direta entre imagem e referente, em diálogo com o filósofo francês Jacques Rancière, para quem “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIERE, 2009, p.58) e o cinema documentário seria justamente aquele “capaz de uma invenção ficcional mais forte.” (RANCIERE, 2009, p.57) Não que tudo seja uma ficção, mas “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.” (RANCIERE, 2009, p.58)

**Figuras 1 e 2**



1. O que vemos neste plano? Poderia-se dizer que são ondas do mar, em uma captação direta pela câmera.
2. Eis que a câmera se move, em movimento de tilt de baixo para cima, revelando que o que víamos era, na verdade, um reflexo.

Fonte: frames retirados do filme *As Praias de Agnès* (França, 2008).

Com esse jogo dos espelhos, Varda estimula nossa capacidade de ver além do banal, uma proposição que nos remete a uma passagem de Didi-Huberman no primeiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha*. A partir da leitura de *Ulisses* (1922), de James Joyce, ele sugere que neste texto há o seguinte ensinamento: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.34)

Entendemos que “abramos os olhos para experimentar o que não vemos” não se refere à ação física corporal de abrir o olho simplesmente, mas sim a “estar aberto”, disposto a essa experimentação do que não está evidente. O próprio Didi-Huberman, no mesmo texto, diz que a outra conclusão que se pode tirar a partir de *Ulisses* é justamente que o sentido da visão não é o senhor do olhar. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.31).

Essa ideia de “fechar os olhos para ver” nos leva a Roland Barthes em *A câmara clara*. Para ele, a visão direta pode nos forçar a um caminho da descrição, ao “isso é”, obscurecendo nosso olhar: vemos apenas o *studium* (cultural, conhecido), nos escapando o *punctum* (desconhecido, que instiga). Varda parece estar justamente atrás desse *punctum*<sup>viii</sup> na imagem, esse algo que nos provoca, que abala. “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio.” (BARTHES, 2015, p.49)

No meio dos espelhos também vemos os equipamentos e as pessoas que estão trabalhando no filme, mas não vemos os membros da sua equipe diretamente: Varda apresenta os seus reflexos (**Fig.03**). Posicionando um espelho com suas mãos à frente de cada pessoa, ela pede para que olhe para a câmera por meio dele, de forma que o rosto da pessoa não é captado diretamente, mas sim seu reflexo no espelho. Com essa prática, estaria Varda desejando nos deixar claro o funcionamento do próprio cinema? Em uma observação rápida poderíamos dizer que ela mostra os bastidores, evidenciando que um filme, mesmo quando documentário, é uma construção. Isso não estaria de todo errado, mas um tanto superficial. O que parece mais importante aqui é o desejo de Varda de nos mostrar aquilo que não se vê no que é visto, mas que está lá. A importância do não dito, do que não é visto, do que não é escutado<sup>viii</sup>.

O cineasta português Manoel de Oliveira, em uma conferência na cidade do Porto, em Portugal, na companhia da própria Varda, sintetizou essa habilidade da cineasta francesa como “a forma de mostrar o invisível, o que se esconde atrás das imagens”. (ANDRADE, 2009) Na ocasião, ela confirmou seu interesse nesse misterioso que há no fora de quadro, e sua busca em justamente o revelar, e o uso dos espelhos parece uma forma de Varda deixar evidente essa vontade. “Eu preciso de imagens, eu preciso da representação que lida com outros sentidos além da realidade. A gente tem que usar a realidade, mas cair fora dela. Isso é o que eu tento fazer a todo momento.”<sup>viii</sup> (HETI, 2009)

**Figuras 3 e 4**



3. *Para falar de si, Varda vai recorrer ao outro. Há sempre um olhar do outro, nós somos construídos por esse olhar.*
4. *Com esse jogo de espelhos, Varda deixa em evidência o olhar – esse ato essencial para a construção do sujeito.*

Fonte: frames retirados do filme *As Praias de Agnès* (França, 2008).

Estaria ela procurando deixar evidente o campo cego das imagens? Esse algo que está além do enquadramento, mas que está lá? Para Barthes, o *punctum* na imagem teria justamente esse poder de lançar “o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (BARTHES, 2015, p.53) Mas o que seria esse invisível que ela quer nos mostrar? Se há resposta, ela não parece ser definida, ou ao menos não ser universal. O *punctum* é pessoal: “sou o ponto de referência de qualquer fotografia”, já dizia Barthes (Idem, p.72) Mais importante do que respostas, é o questionamento, tirar da percepção comum. O espelho nos permite outras formas de ver, outras perspectivas – ficcionalizadas? Ele nos torna conscientes do nosso olhar, faz o próprio olhar ser objeto a ser percebido. E ao pôr o olhar em questão, Varda nos dá a chance de ver além.

Ela nos tira do lugar comum, nos coloca em questionamento, como acontece nos créditos iniciais. Eles surgem em um plano no qual vemos a praia enquadrada por



uma traquitana (**Fig.05**) e uma cena está a passar no meio desse quadro: surfistas cruzam da esquerda para a direita o plano criado por essa moldura dentro da moldura, isto é, do enquadramento do próprio filme. Pouco depois a própria Varda entra neste quadro, empunhando uma câmera fotográfica, a registrar sua equipe que está a filmar e, conseqüentemente, a registrar nós que estamos assistindo o filme (**Fig.06**). Nesse ato ela nos convoca; nós, o outro, isso é o que a instiga.

**Figuras 5 e 6**



5. Neste plano vemos uma cena dentro de outra, a existência do enquadramento fica evidente. O olhar está em questão.

6. Varda entra em cena e empunha sua câmera para nós que assistimos - este outro que a interessa e a constitui.

Fonte: frames retirados do filme *As Praias de Agnès* (França, 2008).

## 5. Através do outro

*“Só me interessa o que não é meu.”*

Manifesto Antropofágico

O espelho, aquilo que gera uma imagem de nós mesmos, um outro a partir de nós, serve como metáfora da forma de trabalho de Varda: buscar a si pelo outro. Essa ideia nos remete a uma clássica passagem do poeta Arthur Rimbaud. Em uma carta ao amigo Paul Demeny ele diz: “é falso dizer: “Eu penso”. Deveríamos dizer: “Pensem-me”. Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro.” (RIMBAUD) Em um filme que vai falar de si, Varda vai recorrer ao outro, o que não é uma contradição, afinal nos revelamos nessas relações, nos nossos gostos. No seu texto inicial, Varda fala desse entusiasmo que a revela: “São os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar. Os outros que me intrigam, que me motivam, me interpelam, me desconcertam, me apaixonam.”<sup>viii</sup>



A escolha pelo espelho como dispositivo, justamente em um filme que vai falar sobre si mesma, parece totalmente pertinente, principalmente se vista à luz da psicanálise. Em uma nota de rodapé em *Além do princípio do prazer*, Freud relata a situação de um bebê, seu neto, brincando diante de um espelho. No começo, a criança vê um outro no espelho, mas ao brincar de esconder e aparecer, ela percebe que aquele outro é ela mesma.

Essa fase da criança, que ocorre entre os seis e 18 meses, é mais tarde chamada pelo neurologista francês Wallon como “estádio do espelho”<sup>viii</sup>, conceito que seria desenvolvido posteriormente por Lacan, para quem esse momento é essencial para a constituição do eu. A criança se descobre imagem, ao mesmo tempo em que afirma seu corpo como algo separado dela. Essa consciência corporal faz do corpo parte de um espaço, evidencia a sua existência no mundo. Assim, a criança se separa da realidade, tornando-se sujeito.

Nesta construção progressiva, seu eu vai ser constituído, sempre num processo que, por ser dialético, implica dois opostos: ele próprio e o outro. (...) É sobretudo o olhar que torna possível conhecer o outro e se conhecer, definir o contorno das várias partes do corpo, e só através do olhar no espelho é que se pode conhecer o próprio rosto. É efetivamente através do olhar que se cria a imagem de si; imagem especular, criada a partir do ato de olhar a si próprio no espelho, de olhar para o outro, do olhar do outro. (CAMPOS, 2007, p.63-64)

No espelho me vejo sendo visto. Visto por mim, visto pelo outro. Outro que sou eu. Para o filósofo francês Jean-Luc Nancy, somos estranhos a nós mesmos, objetos do olhar. “Somos e estamos sempre sob o olhar. (...) Estamos sempre num duplo olhar, em parte “nosso” e em parte outro.” (NANCY, 2015, p.33) Essa complexa relação parece ser a proposição de Varda para a conhecermos. Ela parece dialogar com Lacan, para quem a constituição do sujeito se dá pela relação com o outro. A alteridade é fundamental: “O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa.” (RIVERA, 2013, p.28)

A fala direta para a lente, os espelhos, uma segunda câmera apontada para a principal, são dispositivos utilizados por Varda que evidenciam a todo momento que não somos apenas observadores, mas também observados, posição que ela mesma se coloca, como se ela fosse um outro para si mesma. Ao filmar a imagem no espelho, ela transforma o reflexo em imagem fotográfica, e a fotografia tem essa capacidade de mostrar “a mim mesmo tal como sei de mim, ou seja, tal como me sinto, tal como em mim um outro se sente, visto, mirado, olhado por um outro, um outro homem ou um outro ser.” (NANCY, 2015, p.33)

Desta forma, a cineasta propõe não apenas um questionamento do olhar e um ver além; ela também deixa claro esse jogo complexo de olhares – do outro, de nós mesmos – que constitui o que somos. Nada mais apropriado para uma biografia em processo, como esta em *As Praias de Agnès*. Para contar sua vida, Varda não recorre apenas a si mesma: ela vale-se do outro, não só das pessoas, mas das coisas, situações, histórias, lugares, praias. Para ela, colocar-se à vista é também olhar além de si.

## 6. Um jogo a jogar

A imagem espelhada será equivalente àquilo ou àquele que é refletido? Essa é uma das questões mais antigas da filosofia e da história da arte. Indagação semelhante se dá no campo do documentário: o que vemos em um filme documentário é a realidade? A pessoa que está ali é realmente assim? Isso aconteceu desse jeito? Varda parece se interessar pelo assunto: ao fazer uma espécie de reconstituição com atrizes de um momento da sua infância na praia, ela se pergunta: “Não sei o que significa reconstituir uma cena assim. Conseguirá ela remontar-nos ao momento? Para mim isso é o cinema, é um jogo.”<sup>viii</sup> Os reflexos, a praia, tudo faz parte desse jogo.

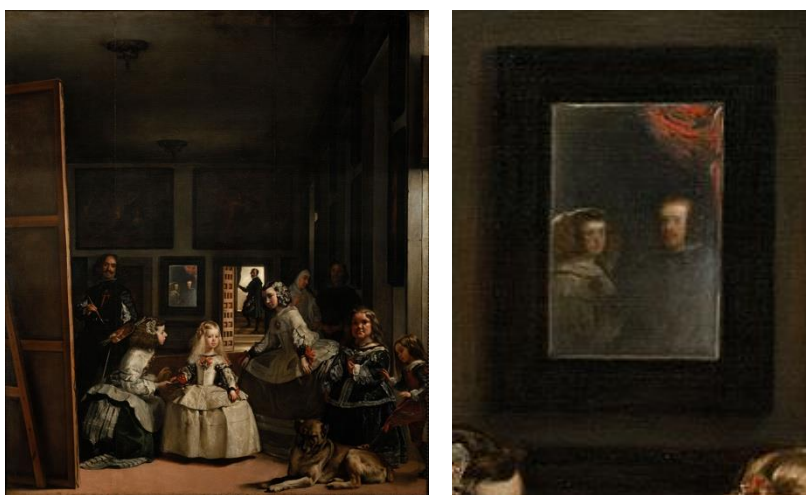
O espelho não é uma novidade nas artes. Os pintores holandeses do século XV já os utilizavam nas suas pinturas, como o famoso quadro de Jan Van Eyck, *O Casal Arnolfini*, de 1434. Michel Foucault vai dizer que na tradição holandesa o espelho tinha um papel de reduplicação, “repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. (...) Aqui o espelho nada diz do que já foi dito.” (FOUCAULT, 2000, p.08) No quadro de Van Eyck, por exemplo, há um espelho no fundo da cena, no qual vemos as costas do casal ali representado. O objeto refletido está em cena, sabemos quem é.

Um jogo de fato se dá em *As Meninas* (1656), do espanhol Diego Velázquez (**Fig.07**). Ali o espelho revela algo que não está em quadro, mas que todos os personagens olham, até mesmo o pintor, que está em cena. Esse algo parece estar no mesmo lugar que nós, que estamos olhando. Somos vistos ou vemos? Velázquez nos coloca em um limiar das duas visibilidades: espectador e modelo.

Em vez de girar em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. (...) endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura. (FOUCAULT, 2000, p.09)

Neste quadro o espelho faz oscilar o interior e o exterior, vai buscar aquilo que é olhado mas não visível, nos propõe um outro lado de um reflexo. Varda parece fazer um jogo semelhante com os espelhos na praia. As imagens especulares, aquelas presentes nos espelhos, duram o tempo da própria reflexão. Mas ao registra-las, Varda subverte e estende esse tempo. Ao registrar o reflexo, ela potencializa a capacidade do espelho como aquilo que nos permite a consciência de nós mesmos. Nos vemos sendo vistos. É como em *As Meninas*: “(...) o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente.” (FOUCAULT, 2000, p.04)

**Figuras 7 e 8 – *As Meninas* (1656), Diego Velásquez**



7. No famoso quadro de Diego Velásquez, vemos o próprio pintor em cena. Quase no centro do quadro encontra-se um espelho. O que vemos nele?

8. Neste detalhe é possível ver que trata-se dos pais das meninas da cena. Mas esse casal, objeto do olhar dos personagens do lugar, não estão em quadro. Onde estão?

Fonte: Reprodução.

Outra carta importante neste jogo proposto por Varda é a forma como ela se coloca no filme, uma atuação performativa: ela, diretora e tema, aparece e fala para a câmera. É mais um dispositivo à serviço do seu interesse pelo outro, de nos convocar para fazer parte do filme com ela; a performance tem essa força de nos chamar.

No teatro, digamos, tradicional, a separação entre cena e público assegura a partilha entre ficção e realidade, abrindo o espaço narrativo como uma janela que o espectador não ultrapassa, ou só ultrapassa de maneira pontual. Já a performance nasce misturada à vida, ela é acontecimento e não narração, ela se põe à nossa frente, nos faz esbarrar ou desvia nosso caminho, pretende transformar o espaço cotidiano. (RIVERA, 2013, p.37)

Esse jogo não tem fim, é um processo constante que se desenrola como o vai e vêm das ondas do mar, sem linearidade: vai e volta. Por isso ela se coloca nesse lugar performativo, já que a história está acontecendo e não apenas sendo contada. Os espelhos na sequência inicial de *As Praias de Agnès* são como vestígios, fragmentos da vida de Varda. Pedacos que são organizados na areia da praia, mas que vão se modificando, seja pelo vento, pela água, pela interferência da própria equipe do filme. Como já dito, as imagens especulares estão ligadas à presença do corpo ali refletido, não são registro – acontecem no tempo presente<sup>viii</sup>. São, portanto, ato. Algo que acontece agora. Ao valer-se do uso dos espelhos para contar uma história, Varda coloca esse contar como ato, não como registro. E como ato, é algo que está acontecendo, algo em processo, em construção.

## 7. Sujeito como processo

*“Eu penso no que sou quando não penso em pensar.”*

Jacques Lacan

Oficialmente, ao menos para questões de divulgação, *As Praias de Agnès* é um filme documentário autobiográfico de sua diretora, Agnès Varda. No entanto, ela não cai nas fórmulas clássicas de concepção de um filme deste tipo. Mais do que falar sobre a sua vida, narrar histórias pessoais, usar imagens antigas de arquivo, ela fala dos seus encontros com os outros e como isso a construiu. Como já foi dito aqui, ela busca a si mesma através do outro. Assim, pode-se dizer que este filme “é menos uma exploração da memória e do passado do que uma narrativa do aprendizado, de um processo de construção” (BEZERRA, 2009). Sentada em uma cadeira na areia da praia ela nos diz: “Este Mar do Norte e a areia são o meu princípio. O princípio daquilo que sei mais ou menos sobre mim.”<sup>viii</sup> Tal fala evidencia que este filme não se trata de uma biografia exata, definida e definitiva, mas um filme do trajeto de sua vida.

Varda gosta do processo, do que não tem fim claro, resposta pronta. Enquanto vemos jovens da sua equipe a posicionar os espelhos na praia, uma voz em *off*, sua voz em *off*, nos conta que sua mãe gostava de ouvir uma certa música no toca-discos: *Sinfonia Inacabada*, de Schubert. “Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica senão aquela, cujo título gostava tanto”.<sup>viii</sup> Assim, parece claro o motivo da escolha da praia para a colocação dos espelhos e, principalmente, como locação para a sequência inicial do filme. A praia está sempre em transformação e, por isso, “não tem idade”, como diz a própria Varda mais à frente neste documentário. O mar tem a capacidade de

trazer coisas, de levar, de criar e de apagar. A areia não é fixa, é levada pelo vento, pelas ondas. Mesmo quando algo é construído nela ou com ela, é efêmero. A praia é uma construção ao longo do tempo, como nós somos, como Varda é.

Ainda na sequência inicial do filme, há um momento em que essa habilidade de mutação fica muito evidente: uma cena em que Varda escreve seu nome de batismo, Arlette, com um pedaço de madeira na areia da praia. Vemos o nome escrito e eis que a água do mar vem e apaga o que ali estava. Este é o exato momento no qual ela nos conta sobre a mudança do seu nome para Agnès. A praia é uma metáfora para a construção do sujeito ao longo da vida:

O eu, instância sobretudo imaginária, sofre modificações ao longo do tempo de existência de cada sujeito. Também a imagem corporal muda, como também muda o olhar para o mundo, para os outros e, acima de tudo, para si mesmo. (...) E neste desenvolvimento, a imagem especular e a imagem do outro são fundamentais. (CAMPOS, 2007, p.67-68)

Se a vida é um processo, é pertinente a escolha de Varda em realizar este filme também como um, nos moldes do documentário do modo reflexivo, no qual o objetivo é o próprio processo de representação. É o “filme enquanto trabalho produtivo”, como disse Silvio Da-Rin. (2006, p.169) O cinema reflexivo, ou auto-reflexivo, busca motivar o espectador a ter uma percepção do mundo diferente do convencional. É um cinema que “convoca o espectador a participar da construção de significados” (DA-RIN, 2006, p.178), valendo-se de experiências perceptivas de forma a tornar visível o invisível, em um processo “vivenciado ativamente pelo espectador, tornado consciente dos artifícios de linguagem que estruturam o processo de conhecimento.” (DA-RIN, 2006, p.180). Na sequência da praia, vemos Varda orientando sua equipe na disposição dos espelhos na areia, vemos a câmera, os equipamentos. Os espelhos ajudam a evidenciar, revelando imagens que normalmente não vemos nos filmes tradicionais. Vemos um filme sendo feito. Podemos ir além e dizer que vemos uma parte da vida de Varda sendo feita. A clarificação dos modos de produção do filme servem como uma metáfora desse processo.

O sujeito não é algo dado, que já está lá desde o nascimento. Na teoria da castração freudiana, são as perdas de objetos que vão constituir o sujeito, que seria como um mosaico de perdas<sup>viii</sup>. Sofremos perdas desde a primeira infância, então não seria absurdo concluir que o sujeito é uma constante construção – afinal, são várias as perdas ao longo da vida –, e Varda parece estar alinhada com essa ideia. Em uma cena retirada de outro filme seu<sup>viii</sup>, uma personagem pergunta: “Você pode dar-se ao luxo de

perder tanto?” Varda parece nos responder que sim. Em *As Praias de Agnès* percebemos que perder não é exatamente o fim de algo, mas uma forma de recomeçar, um novo construir. O vento pode desmoronar uma montanha de areia, mas leva os grãos para outro lugar, permitindo novos castelos. Perdemos a todo momento para sermos o que somos.

*O mais importante e bonito do mundo é isto:  
que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas,  
mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.*

Guimarães Rosa

## Referências

- ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo, 1928.
- ANDRADE, Sérgio. A lição de cinema de Agnès Varda. **Público**, outubro de 2009. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/-a-licao-de-cinema-de-agnes-var-da-243612>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.
- AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. 110 min. França, 2008.
- BABO, Maria Augusta. A fotografia: um espelho da memória. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, ano 6, v.12, nº2, maio-agosto 2009, p.145-159.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v.1, nº8, julho 2005, p.64-78.
- BEZERRA, Julio. Sobre uma velhinha, falante e gorda. **Cinética**, setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/praiasdeagnesjulio.htm>> Acesso em 15 de agosto de 2016.
- CAGE, John. **Lecture of something in Silence**. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- CAMPOS, Sônia Cury da Silva. A imagem corporal e a constituição do eu. **Reverso**, Belo Horizonte, ano 29, nº54, setembro 2007, p.63-70.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- FOUCAULT, Michel. As Meninas. In: **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**, v.18. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. **Opção Lacaniana Online**, ano 2, nº6, novembro 2011.

HETI, Sheila. Interview with Agnès Varda. **The Believer**, outubro de 2009. Disponível em: <[http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview\\_varda](http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview_varda)>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

LACAN, Jacques. Estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

MEDEIROS, Rúbia Mércia. Espelhos de si: reflexos compartilhados no filme As Praias de Agnès. Anais do **5º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação** (Coneco), Niterói, outubro 2012.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIMBAUD, Arthur. **Carta do vidente**. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/carta-do-vidente.html>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

<sup>viii</sup> Fala da própria cineasta nesta cena no filme.

<sup>viii</sup> Para Roland Barthes, em *A câmara clara*, “A Fotografia transformava o sujeito em objeto” pois “diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.” (BARTHES, 2015, p.20)

<sup>viii</sup> Um dos textos clássicos sobre o assunto é *O Estádio do espelho como formador da função do eu*, de Jacques Lacan. Iremos falar dele mais adiante.

<sup>viii</sup> Não temos a pretensão de discutir aqui o que é o real. Tomando Roland Barthes como referência, chamamos de “real” na imagem cinematográfica, ou fotográfica, aquilo que necessariamente estava na frente da câmera para a imagem poder existir. Ver em *A câmara clara* na página 67.

<sup>viii</sup> A famosa frase “What you see is what you see” foi proferida pelo artista norte-americano Frank Stella, em entrevista ao crítico Bruce Glaser, quando indagado sobre a sua pintura. O trecho foi reproduzido por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2014) na página 55. Stella fazia parte do Minimalismo, termo cunhado pelo filósofo Richard Wollheim na década de 1960 para designar o grupo de artistas que produziam trabalhos com um mínimo de conteúdo, a obra indicando apenas a si mesma. As obras minimalistas não eram referentes a nada, devendo ser vistas apenas por aquilo que são, sem espaço para a imaginação.

<sup>viii</sup> Sabemos que esses conceitos são elaborados por Roland Barthes acerca da fotografia, mas respeitosamente tomamos emprestado aqui para falar desta cena do filme de Varda.

<sup>viii</sup> Parece pertinente lembrar aqui a afirmação de John Cage de que não existe silêncio, pois sempre há som. O silêncio não é um vácuo, uma ausência, mas um gesto. “Nenhum som teme o silêncio

que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons.” (CAGE, 1973, p.135) Som e silêncio não são apostos, assim como o visível e o invisível, em uma referência ao filósofo francês Merleau-Ponty. “O visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível”. (MERLEAU-PONTY, 2014, p.200)

<sup>viii</sup> Trecho de entrevista de Varda concedida a Sheila Heti para a revista norte-americana *The Believer*, publicada em outubro de 2009, época de lançamento do filme. Tradução nossa.

<sup>viii</sup> Fala da própria cineasta nesta cena no filme.

<sup>viii</sup> Também conhecido como estágio do espelho. Mas nas traduções brasileiras mais usuais de Lacan encontra-se o termo utilizado aqui: estágio do espelho.

<sup>viii</sup> Fala da própria cineasta nesta cena no filme.

<sup>viii</sup> Em referência a Hans Belting em *Por uma antropologia da imagem*, página 78: “O espelho ofereceu uma antiga experiência de imagem, na qual qualquer reflexo acontece no tempo presente. (...) O espelho, como tal, é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem (...)”

<sup>viii</sup> Fala da própria cineasta nesta cena no filme.

<sup>viii</sup> Fala da própria cineasta nesta cena no filme.

<sup>viii</sup> Para Freud, a perda do seio da mãe pelo bebê é um momento importante para a constituição do eu. O bebê não é mais o corpo da mãe, ele se separa, se tornando outro. O objeto perdido (o seio) exige uma transformação do eu para aceitar essa perda. Surge essa noção de que há algo no nosso corpo em risco, que se pode perder. A castração está relacionada a isso. A questão da falta também aparece no texto *Além do princípio do prazer*, onde Freud relata a observação que ele fez de uma brincadeira de seu neto, passagem que ficou conhecida como jogo do *Fort-Da*. Sentado no chão do quarto, o bebê joga um carretel para longe, perdendo-o de vista. Mas como trata-se de um carretel, há uma linha com a qual o bebê puxa o objeto, fazendo-o aparecer novamente. Freud relaciona o carretel com a mãe do bebê, que também some e volta a aparecer. Perdas semelhantes ocorrem ao longo de toda a vida, cada um se constrói em relação à falta.

<sup>viii</sup> Trata-se de um trecho do filme *Jane B. par Agnes V.* (França, 1984).

## *Chocolat\**

### O tempo do silêncio no filme de Claire Denis

Luciane Garcia Moreira Bustamante

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

#### **Resumo**

Uma jovem mulher volta ao seu país de origem, para tentar recuperar um tempo precioso que ficou guardado em suas lembranças de menina, antes da perda da inocência e da qualidade da relação de cumplicidade que tinha com o empregado da casa em que foi criada. A partir dessas memórias se desenrolará a narrativa de um filme, contado em sua maior parte, em forma de *flashback*. Das relações interpessoais centradas nos quatro personagens principais, surge um interessante mapa das relações políticas, sociais e raciais da África colonial.

**Palavras-chave:** África; Colonização; Memória; Silêncio; Retorno.

#### **13. Retorno.**

Ouve-se o barulho das ondas e do vento, no entanto, a primeira imagem do filme *Chocolat* (1988), da diretora francesa Claire Denis, mostra o mar da África estático como numa fotografia. Somente após os dezesseis segundos iniciais, a imagem recupera seu movimento. Movimento recuperado, vemos surgir na linha do horizonte, dois corpos que se banham num dia nublado. Passados mais alguns segundos, identificamos um homem e uma criança, eles brincam e finalmente correm para fora do campo da imagem, que continua por mais algum tempo a mostrar a linha do horizonte, voltaremos a ela mais adiante.

Num movimento lento, a câmera nos leva para o lado oposto, até a areia. De lá, uma mulher observa tudo em silêncio. Ela viu a mesma cena das duas pessoas que brincavam na água e continua vendo o que a imagem não mostra mais. Nesse momento, a câmera subjetiva nos sugere que a história será contada do seu ponto de vista .

Na cena seguinte, a imagem se aproxima e a vemos de perto pela primeira vez. Ela segue observando em silêncio e o que vê agora, é também mostrado para o espectador. Reconhecemos um menino e um homem, seus corpos estendidos, banhados pelo movimento das ondas que chegam até a praia. Ela continua observando sem se aproximar, nem fazer contato ainda que aparentemente não haja mais ninguém nesse

pedaço da areia. Então limpa os pés e parte, seguindo a pé pela estrada que deverá levá-la à algum lugar.

Um carro se aproxima, passa por ela e para um pouco mais a frente. Um homem abre a porta e se dirige à essa mulher que caminha sozinha, é o mesmo que estava na praia há pouco tempo atrás. “Eu a vi”, ele diz, “Posso deixá-la em algum lugar?”. “Obrigada, eu estou passeando”, ela responde, e tenta seguir seu caminho. Interrompida mais uma vez com o argumento de que “ali é a África”, um lugar muito quente para tal passeio, ela finalmente entra no carro. “Esse é meu filho”, o homem fala se referindo ao menino que brincava com ele na praia. Essa é a única apresentação entre eles e para o público, que ao longo dos quase cinco minutos iniciais do filme, nada sabe sobre os personagens. Desenrola-se uma conversa entre os dois – o homem e a mulher – com poucas perguntas e respostas suficientes. Nun tom irônico, ele lhe questiona se está “aborrecida”, no que ela responde apenas: “não. Só não queria pegar um taxi”. “É mais típico assim, não é mesmo?”, ele conclui referindo-se a sua vontade de caminhar pela estrada.

Ela apenas olha pela janela do carro e é esse o ritmo que imprime identidade a France, a personagem central do filme de Claire Denis. Uma jovem mulher que retorna ao país onde passou sua infância e que “trafega pela paisagem africana com uma delicadeza e respeito, com uma preocupação em não interferir na ordem das coisas, tão natural nesse ambiente” (MARSOLAIS, 1988: p.22), o que automaticamente nos faz classificá-la como uma iniciada. Não há qualquer desconforto por parte dessa mulher que não gosta de ser classificada como turista, existe apenas uma tensão carregada dessas lembranças que se fazem fisicamente presentes. Sensações e percepções que voltam, com o retorno ao lugar do tempo precioso da infância, “antes da perda da inocência, e da qualidade da relação de cumplicidade que ela tinha com o empregado da casa” (MARSOLAIS, 1988: p.22). Sobre a “memória do corpo”, vimos em Bergson que (2011, p.93):

Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta para os mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de guiá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisso consistem precisamente as associações por contigüidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de ganharum corpo, de se materializar, de se tornarem presentes, em suma. Para que uma lembrança reapareça na consciência é efetivamente preciso que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso em que se realiza a ação.

Filme de estreia da diretora, *Chocolat* tem sua base na autobiografia, já que a própria Claire passou sua infância em terras africanas. Em parte, são também suas, as memórias que servirão de tema central para o enredo, e é esse “respeito” e uma certa intimidade silenciosa, com o cenário africano que veremos nos 105 minutos do filme. Quando perguntada sobre a importância do elemento autobiográfico na sua obra, Denis respondeu:

Os filhos das pessoas que trabalhavam na África antes da independência – e mesmo depois – partilham de um segredo e de uma experiência comuns de infância. Essas histórias como as mostradas no filme são muito frequentes. Em se tratando de uma criança, ela provavelmente terá dois tipos de memória: a própria e aquela coletiva, que se apreende ou desenvolve na escola, na comunidade, na família. Então pode-se dizer que o filme é ao mesmo tempo auto-biográfico e comum à várias pessoas (CAPUTO, 2011: p.4).

De acordo com Lejeune, a autobiografia deve ser igualmente entendida como um estudo psicológico, “pois coloca em jogo problemas tais como os da memória, da construção da personalidade e da auto-análise” (1996, p.8). Conforme indicado por ele em *O pacto autobiográfico*, não é necessário que um texto seja expressado na primeira pessoa para que seja criado um “pacto” entre o autor e o leitor, que estabelece de qual ordem é a verdade que seus textos visam. Nesse caso, Lejeune destaca a importância do nome próprio, para situar a questão da autobiografia.

É nesse nome, que se coloca em cima ou abaixo do título, que toda a existência do que é chamado de autor é resumida: a única marca no texto de uma insígnia indubitável, referindo-se a uma pessoa real, a quem deve ser atribuída, em última instância, a responsabilidade pelo enunciado de todo o texto escrito. O lugar atribuído a este nome é crucial: vinculado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, cuja existência é atestada pelo estado. (1996, p.23).

Ainda sobre a natureza pessoal de sua narrativa, Denis mencionou em uma entrevista, ter recebido inúmeras cartas de pessoas que diziam ter reconhecido sua própria casa no filme. Casa que na verdade, fora construída para servir de locação nas filmagens, já que na época em que voltou ao Camarões para filmar, já não existiam mais construções como aquela. Isso reforça a força da autora, como quem conta uma história real.

#### 14. Silêncio.

Depois de uma tentativa frustrada em pegar um ônibus que a levaria de volta à cidade, France reencontra o homem e seu filho, que mais uma vez lhe oferece carona. Os três se encontram novamente no carro, ele também personagem, na medida que as imagens de *travelling* – paisagens vistas da janela por France – serão o fio condutor para o passado, num *flashback* onde a história propriamente, se desenrolará. O menino olha para ela com curiosidade, atento ao caderno de desenhos que ela tem nas mãos. Ela fecha o caderno e volta a olhar pela janela. Nesse momento haverá um salto no tempo, que volta para o final dos anos 1950, quando France ainda menina, morava na África com seus pais. A constatação de que se trata da mesma pessoa, vem pelo nome próprio: ainda no carro e pela primeira vez – aos sete minutos de filme – o motorista pergunta como ela se chama.

No plano seguinte, a paisagem já não é mais a mesma. Continua um movimento de *travelling*, no entanto a terra da estrada, ainda não asfaltada, ocupa o lugar deixando tudo com a mesma cor, sem verdes. France aparece na parte de trás de uma caminhonete, ao lado de um jovem negro. Suas roupas claras se destacam em meio ao tom de cáqui que cobre tudo. O carro para e a vemos encostada na parte de trás quando uma voz de mulher a chama pelo nome. É nesse momento, que entendemos se tratar de uma lembrança.

Visto através do olhar de uma garotinha, *Chocolat* nos conduz ao universo privilegiado da relação de amizade profunda entre France e Protée, o rapaz que está ao seu lado na caminhonete. Cunhada pelo silêncio, “uma parte do inexpressivo que pode existir entre dois seres que estão no mesmo comprimento de onda, ou que não precisa ser formulado verbalmente, porque está abaixo de qualquer significado” (MARSOLAIS, 1988: p.23), essa relação articula em seu interior, toda a narrativa do filme, impondo um ritmo particular que define o momento histórico da África Colonial. O filme se passa em sua maior parte, em torno de pequeno pedaço de terra situada na República dos Camarões, região central da África Ocidental, franco-colonizada. A história narra as relações interpessoais de quatro personagens centrais: Marc Dalens, oficial da administração francesa; Aimée, sua bela esposa; sua filha France, uma criança européia que não reconhece a vida fora da África; e o jovem africano Protée, empregado chefe da família.

Protée, talvez seja o personagem mais importante no que se refere aos principais eixos sobre o qual o filme é construído: o silêncio que reside nos “não ditos” das



relações inter-raciais e interculturais; uma certa “suspensão do tempo”; assim como uma falta de futuro, experimentada por muitas gerações de africanos que passaram pela colonização. Segundo Marc Augé:

Na África, especialmente, a colonização foi um fenômeno repentino e rápido, e gerações de crianças e de jovens foram convidadas a admitir, de um dia para o outro, que o mundo no qual eles haviam sido criados e educados não tinha sentido. Os missionários mandavam queimar os fetiches, mas, de modo geral, a ridicularização do passado até então compartilhado e admitido como evidente criava uma perturbação mental ainda mais traumatizante pelo fato de eliminar também qualquer perspectiva de futuro até mesmo a curtíssimo prazo. (2011, p.82).

Então, em certo sentido, *Chocolat* também é sobre o fracasso da colonização na África, mas isso também não é dito. A relação de cumplicidade que France mantém com Protée poderá existir apenas, até a hora em que uma tomada de consciência por parte dos negros, transforme a qualidade desse contato. É quando existe um entrelaçamento entre experiência pessoal e política. E é também quando podemos supor que autora e personagem igualmente se misturam, pois é justamente essa época, antes da perda da inocência, que sem lamentações ou lágrimas, a personagem volta para lembrar.

## 15. Tempo.

Alguém disse sobre o trabalho de Claire Denis: “ela não se contenta somente em filmar a ação e as pessoas, podemos dizer que ela consegue igualmente filmar o ar, presente em torno da cena” (MARSOLAIS, 1988: p.22).

Se a colonização deixou como legado para a África, além de outras mazelas, uma “dessimbolização”, resultado da falta de crença no futuro e da pouca identificação com o passado, ocorre o que Augé chama de “um desprendimento do tempo” (2011, p.83). E as imagens do filme, principalmente no *flashback*, reforçam essa sensação de um tempo suspenso, estendido, alongado pelos planos sequência que parecem ralentar a ação, “imagens que de tão paradas, lembram fotos” (CAPUTO, 2011: p.7). Denis, argumentou que tinha mesmo a intenção de “parar o tempo”, em certo sentido:

O passado, que por ser passado não será mais novamente, seria como imagens fotográficas. Eu sempre quis transmitir o sentimento do “não é mais assim”. Uma das maneiras de atingir isso era usando lentes de 54mm quase durante todo o filme, que sempre enquadrava as pessoas na paisagem em boa relação, e a uma certa distância da câmera. Isso também dá a sensação de que as pessoas eram pequenas frente a essa terra vasta e de que aquele tempo passou, acabou. (2011, p.7).

O próprio Protée, com seus movimentos, parece intimamente relacionado ao ritmo visual das paisagens.

Relações de claro e escuro, permeiam todo o filme. Na primeira cena da volta ao passado, todos os quatro personagens centrais da trama, aparecem vestidos de roupas brancas ou quase brancas. A paisagem é muito clara de dia – envolta numa nuvem de poeira amarelada que se desprende da terra – e completamente negra à noite. Negra e brilhante, assim como Protée, que está quase sempre vestido de um branco puríssimo.

Há o silêncio também, não apenas dos “não ditos”, mas também dos longos intervalos sem diálogos. Grande parte da representação do relacionamento entre France e Protée, se dá na ausência de texto. Durante quase todo o tempo que passam juntos, eles apenas observam ou, quando se comunicam, é através de enigmas e jogos de palavras. A noite, quando o zumbido insistente e pulsante, do gerador que sustenta a luz de todo o assentamento é desligado, pode se ouvir o barulho da Hiena que circula o lugar, assustando mãe e filha. É Protée que vem salvá-las, na ausência do pai Marc, que parte em expedições, confiando as duas ao empregado chefe.

A diretora destacou ainda, que na construção com os atores, do clima que chamou de “intensidade contida”, importante para a contextualização das relações sociais, políticas e raciais em jogo naquele momento, colaborou o fato de terem ficado isolados (sem telefone ou notícias), convivendo numa cidade mínima. Além disso, segundo ela, muitas pessoas da equipe eram locais e viveram na infância o período colonial, sendo assim “eles conheciam e podiam sentir a história”, o que influenciou igualmente, os que vieram de fora da África.

Mesmo com um diálogo reduzido, o filme revela condições políticas nas mínimas trocas entre os personagens – “Descobre-se que as posições sociais não são meramente estruturais, mas sentidas de forma orgânica, entremeando tudo o que existe na vida pública e privada” (CAPUTO, 2011: p.1). Protée é banido do trabalho da casa por não ter aceito as investidas de Aimée, uma mulher entediada que, nas palavras de Claire Denis, “se comporta de maneira extremamente infantil”. Com isso desenrola-se uma cena que, apesar de não ser a última do tempo das lembranças, encerra de uma forma definitiva a relação de amizade e cumplicidade entre France e o empregado, deixando claro o ponto de isolamento cultural em que ela se encontra. Do canto da sala apertada onde se instala o gerador, a menina o vê trabalhar. Ela aponta para um dos

canos do aparelho e pergunta se está quente a ponto de queimar, Protée coloca a mão no cano, como querendo dizer que não está. Gesto que ela repete, queimando imediatamente a mão esquerda. Desolada, France olha para ele com ar de surpresa.

Fiel ao estilo do filme, nenhuma palavra a mais é dita nesta cena pungente e selvagem, mas a interação dos personagens é perfeitamente clara. Há entre eles um vínculo palpável, experiência compartilhada, um tipo de amor e compaixão; também há raiva branca, imune a toda dor no prazer da traição. Para ele é um triunfo, uma reação contra o mais inocente dos opressores. O filme não permite nenhum romance sobre as riquezas das culturas híbridas; O retrato da dominação racial é uma alienação profunda. (CAPUTO, 2011: p.2).

Chegamos à última cena. Na despedida da família do missionário holandês, três dos personagens centrais do filme vestem novamente suas roupas brancas. A nuvem de poeira amarelada que o avião levanta ao decolar, cobre tudo.

## **16. Sem passado, nem futuro.**

A imagem volta para o “presente do filme”. Segue o *travelling*, da janela do carro a vegetação é verde. O passado nas lembranças de France, é interrompido pela voz de Mungo, o homem que dirige o carro e só agora se apresenta. Ele diz que Mungo é um apelido que o deram por lá, seu nome verdadeiro é William J. Park e ele é americano. “Você não está decepcionada?”, ele pergunta, “você estava a procura de um nativo?”. France parece começar a se interessar por ele. Mungo/ William, começa então a discorrer sobre o dia da sua chegada na África, quando finalmente ele “chegou em casa” e foi recebido por aqueles que acreditava serem “seus irmãos”. Desapontado por perceber rapidamente, que naquele continente ele era um simples estrangeiro e ninguém ligava para cor de sua pele, Mungo finaliza seu discurso com a frase: “eu continuo sendo um americano”.

Nesse momento, uma conexão se instala entre os dois e ela passa a sentar no banco da frente. “Você não diz nada?”, “faz quinze dias que eu me arrasto por aqui”, ela responde. “Devo partir ao norte, já estou com a minha passagem comprada”. “Você conhece pessoas por lá?”, “pessoas, não. Há uma casa que eu gostaria de ver, mas ainda não estou certa”. Eles deixam o menino e seguem para o lugar onde ela deverá ficar.

Na hora da despedida, ele segura suas duas mãos e diz que vai ler sua sorte: “vou dizer pra você, se deve partir ao norte para ver sua casa”, e continua “é estranha sua mão, não vejo nada, nem passado, nem futuro”. A mulher que aquela criança se tornou, já não pertence mais àquele lugar. Talvez sua viagem de retorno, tenha sido em

vão e ela não tenha conseguido reencontrar-se naquele passado memorável. Eles se despendem.

A primeira imagem do filme mostra a linha do horizonte. Ao longo da história, recontada nas memórias de France, a figura do pai aventureiro e afetuoso, que carrega uma relação quase poética com o continente africano e traduz essa poesia no seu caderno de desenho, explica para ela o que é essa linha imaginária:

“Sabe quando você olha para as montanhas? Lá onde não tem mais casas, nem árvores? Exatamente onde a terra toca o céu? É a linha do horizonte. Quanto mais você se aproxima dessa linha, mais ela se afasta. Se você caminha em direção à ela, ela te escapa e foge de você. Você vê essa linha, no entanto, ela não existe”.

Assim como a linha do horizonte, o passado em certa medida também não existe, aquele que a personagem foi procurar no seu “país de origem” com certeza não existe mais. Para Bergson: “uma vez que o passado cresce incessantemente – porque faz parte de um processo de duração –, ele também se conserva indefinidamente. E a medida que se conserva por si mesmo automaticamente, ele nos segue a todo instante” (2011, p.47). Perguntada sobre se isso era uma metáfora não só para a África, como para o passado e, portanto, para todo o filme, Claire Denis respondeu que “talvez”. Mas que o uso de metáforas é às vezes inconsciente, por isso não poderia responder com certeza.

o desprendimento do tempo, ao qual foram submetidos pela colonização, os povos africanos, também atinge aqueles que por alguma razão crescem no exílio.

O exílio que não é simplesmente, talvez não seja essencialmente, uma noção apenas territorial. É uma perda, provisória ou não, nunca esquecida, nunca apagada, uma perda de identidade que às vezes passa pela perda da língua, da filiação no mais das vezes, da história sempre. (AUGÉ, 2011: 83)

Mais do que isso, o exílio pode corresponder a “um duplo desprendimento do tempo”, quando esse tempo, que deveria ser provisório se estende. “No provisório que dura, perde-se, a um só tempo, a referência ao passado, abolido, e ao futuro, fechado” (2011, 84). Por isso, France não tem passado nem futuro.

Em uma cena no início da parte do filme que se passa na década de 1950, vemos France ainda menina, ajudar sua mãe no cemitério do pequeno assentamento em que moram. Ela lê os nomes inscritos nas cruzes, que demarcam aqueles que estão ali

enterrados e pergunta: “você acha que seremos enterradas aqui?”. Sua mãe para de fazer o que está fazendo e vira-se para ela perplexa, talvez por conta da possibilidade mesma de isso vir a acontecer. Ao contrário da filha, ela teve uma vida pregressa na Europa e não imagina aquela situação como não sendo provisória.

Para a menina, não poderia haver outro lugar, nenhum lugar.

### **Referências**

MARSOLAIS, G. Filmer le silence/ Chocolat, de Claire Denis. **Érudit**, Montreal Cinéma. Numéro 39-40, Automme 1988.

AUGÉ, M. **Para onde foi o futuro?** Campinas: Papirus, 2011.

BERGSON, H. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Rio de Janeiro: Éditions du Seuil, 1996.

Drop in and get lost; Raffaele Caputo. **Chocolat: An interview with Claire Denis**. Junho, 2011 Disponível em: <<https://raffaelecaputo.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 de setembro 2017.

## **A estrada como espaço da viagem e percurso narrativo em Easy Rider (1969) e Two-Lane Blacktop (1971)\***

Rafael Andrade de Oliveira e Silva

Aluno de mestrado do PPGCOM UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) na linha de pesquisa "Culturas e Estéticas da Imagem e do Som"

### **Resumo**

Uma viagem normalmente pressupõe uma origem e um destino. No entanto, quando estes dois pontos perdem importância o que está entre eles assume um papel fundamental para o ato que realiza o viajante. O espaço, as paisagens, os lugares e os não lugares podem assumir o protagonismo. Dessa forma, propomos analisar a viagem existente nos road-movies Easy Rider (1969) e Two-Lane Blacktop (1971) a partir da valorização do percurso e da estrada sobre o ponto de partida ou o ponto de chegada. Para tal, nos valem dos conceitos de lugar e não-lugar (AUGÉ, 2005), além de *setting* e *landscape* (LAFEBVRE, 2006).

**Palavras-chave:** Roadmovie; setting; landscape; não lugar.

### **1. Introdução – “no beginning... no end...” e “... anywhere”**

Em um dos principais cartazes de divulgação de Two-Lane Blacktop (1971), a mensagem, em tradução livre, diz: “O mundo deles são duas pistas de asfalto / sem começo... sem fim... sem limite de velocidade!”. “Eles” a quem o pôster se refere são “O Piloto” (James Taylor) e “O Mecânico” (Dennis Wilson), parceiros que viajam com seu carro Chevy’55 pelas alto-estradas dos Estados Unidos a procura de corridas de carros, os “rachas”. Juntam-se a eles, como protagonistas, “A Garota” (Laurie Bird), que entra no Chevy em uma parada na beira da estrada, e o “GTO” (Warren Oates), um outro piloto com o qual eles cruzam na estrada e acabam por estabelecer um duelo: quem chegar em Washington DC primeiro ganha a corrida e o carro do adversário.

Em um mesmo material de divulgação de Easy Rider (1969) consta que “Um homem foi procurar pela América. E não pôde encontrá-la em lugar nenhum”, também em tradução livre. Este homem é Wyatt (Peter Fonda), um motociclista viajante que tem a companhia de Billy (Dennis Hoper), em outra moto, e do advogado George Hanson (Jack Nicholson), que ambos conheceram em uma prisão durante o caminho, em sua garupa. O trio está viajando com o objetivo de chegar à Nova Orleans para o festival de cultura alternativa Mardi Gras.



Apesar de as tramas iniciais dos dois filmes sugerirem que ambos os percursos são pautados por um destino objetivo (Nova Orleans e Washington DC), *Easy Rider* e *Two-Lane Blacktop* se mostram muito mais atentos aos enredos voltados para a própria experiência da viagem, do percurso e da jornada, focando mais nos encontros, nos desencontros, nas construções e nas fissuras que o percurso provoca nos personagens, do que propriamente ao destino final.

Essa característica é fundamental para acionar a chave cognitiva de ambas as produções. Ela já pode ser observada tanto no material de divulgação dos filmes (ver abaixo Figuras 1 e 2), quanto nas traduções de seus respectivos títulos em Português do Brasil. “*Easy Rider*”, que já possuía o termo “anywhere” em seu material de divulgação em inglês (ver na Figura 1), ganha o título de “Sem Destino” para o público brasileiro. A viagem dos personagens, que acabaria em “qualquer lugar” ou em “lugar nenhum”, se torna “sem destino”.

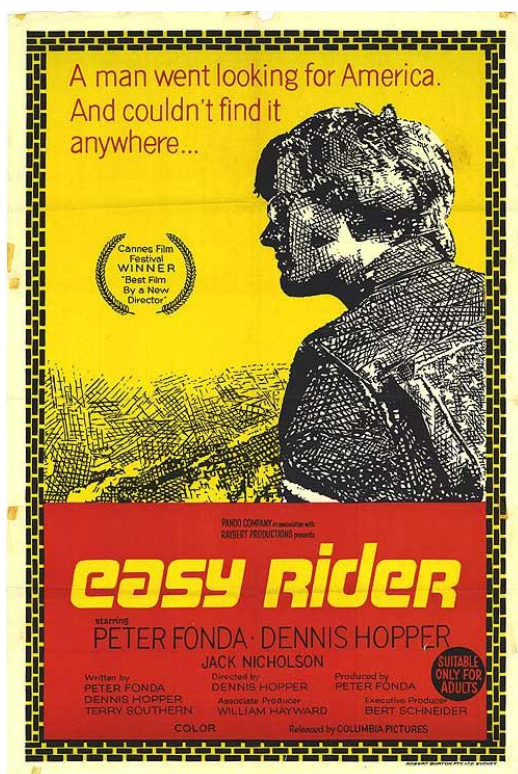


Figura 1

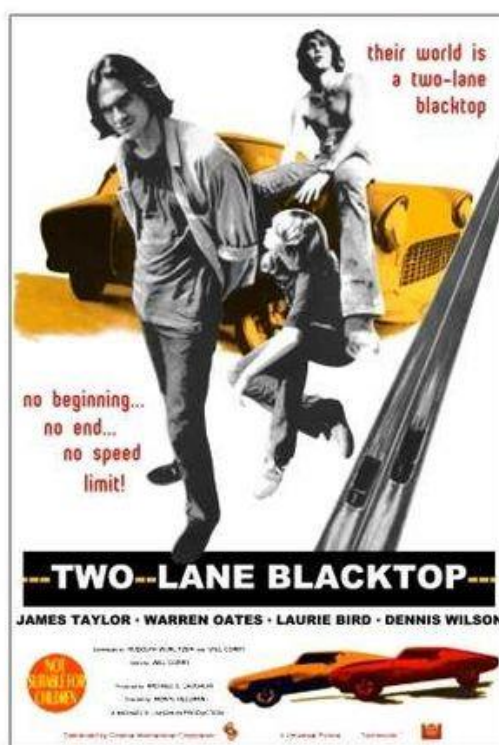


Figura 2

O título no Brasil para “*Two-Lane Blacktop*” também dialoga com a mensagem referente à ausência de chegada existente em um pôster do filme (ver na Figura 2). Enquanto vemos os termos “sem começo” e “sem fim”, ambos em inglês no pôster, o filme ganha o nome de “Corrida sem fim” no Brasil.

Esta observação, referente à ausência de começos, fins e destinos, é corroborada pelo pesquisador Rodrigo Carreiro em uma crítica para o site de cinema Cine Repórter<sup>viii</sup>. Segundo ele, Two-Lane Blacktop não é um filme sobre destinos, mas sobre jornadas.

Os dois [Monte Hellman, o diretor, e Rudy Wurlitzer, o roteirista] não conceberam “Corrida Sem Fim” como uma saga de personagens, uma história com começo, meio e fim. A história é uma parábola e os protagonistas, emblemas. Por isso não recebemos nenhum dado sobre os perfis de cada personagem. Não sabemos quem são nem de onde vêm. CARREIRO, R. Corrida sem fim.

Em Two-Lane Blacktop os personagens, por exemplo, não têm nomes. Na abertura do filme temos apenas os créditos indicando o nome dos atores e suas respectivas funções no filme, como Motorista, Mecânico, A Garota e GTO (que faz referência ao modelo do carro que este personagem dirige no filme). Não sabemos também de onde vêm os personagens. Os diálogos são escassos e muito pragmáticos. Versam, na maioria das vezes, sobre o desempenho dos carros ou sobre elementos da própria viagem como o que comer e onde dormir, não chegando nunca a assuntos pessoais ou sensíveis. Inicialmente, também não há informação precisa de qual o destino final dos personagens. Estão sempre pulando de uma corrida para outra, sem exatamente precisarem um destino final nem uma origem.

Sem começo e sem fim, a estrada, que seria um meio para sair de algum lugar e chegar a algum destino, se torna a própria finalidade da viagem dos personagens em Two-Lane Blacktop. Tanto que é nela que os personagens se cruzam e as tensões do enredo acontecem. A Garota, por exemplo, entra no carro (e na história) dos protagonistas iniciais, O Motorista e O Mecânico, em uma parada na beira da estrada. Enquanto eles estacionam o carro e vão até a loja de conveniência, a Garota entra no banco de trás com sua mala. Só depois que o carro está de volta à estrada que ela pergunta para onde vão.

O encontro entre os três e GTO também se dá na beira da estrada. Depois de se ultrapassarem por algumas vezes na estrada, eles se encontram em um posto de gasolina. Trocam algumas provocações em relação à potência do carro do adversário e acabam por estabelecerem a aposta de quem chegar a Washington DC primeiro vence. Essa aposta, ao estipular um destino comum a todos os personagens, acaba, na verdade, por mostrar como não existia antes um destino objetivo para nenhum deles. Os dois carros (e os quatro personagens) viajam a esmo e a escolha de um destino a partir de uma aposta só evidencia que o acaso é quem dita o ritmo da viagem. Ao estipularem

Washington como destino em comum e ponto final da jornada, eles acabam assinando não um acordo objetivado e pautado pelo resultado final, mas um acordo que ditará uma ligação e envolvimento pessoal entre eles. A cada quilômetro percorrido, ao invés de a corrida aproximar-se do seu fim e de um possível objetivo, ela se transforma em uma desculpa para os quatro continuarem se relacionando, como pode ser observado em um dos poucos diálogos do filme, travado por GTO e o Motorista:

GTO: Bem, aqui estamos na estrada.

Motorista: Sim, estamos na estrada.

GTO: Não estou preocupado em te derrotar. Espero que você saiba disso.

Motorista: Sim, eu percebi.

Esta forma de se pensar a travessia como o próprio objetivo da viagem, ou ainda de se pensar a viagem a partir do prisma da falta de objetivo final ou da falta de destinos a longo prazo é observada por Marc Augé. Segundo ele, a definição de viagem passaria pelo privilégio do percurso sobre o estado (AUGÉ, 2005). O foco da viagem, segundo Augé, seria na vivência, na prática e no ato de realizar a travessia, em detrimento do ato de observar do planejamento e da orientação cartográfica.

Apesar de conter um destino mais objetivo e claro, a mesma ideia pode ser observada em *Easy Rider*. Os protagonistas Wyatt e Billy, mesmo com o objetivo de chegarem ao Festival Mardi Gras, em Nova Orleans, significam a viagem valorizando alguns lugares que poderiam ser transitórios. É o caso, por exemplo, da zona rural onde param para consertarem o pneu de uma das motos, da comunidade hippie em que atravessam e permanecem por um período, além da cidade em que são presos após entrarem com suas motos em um desfile militar.

Estes três lugares, apesar de inicialmente serem lugares que seriam de passagem, se tornam significantes através de acasos e de acontecimentos relacionados ao que Augé trabalha como definição de viagem. O pneu furado de uma moto, por exemplo, leva Wyatt e Billy a conhecerem uma família católica que os recebem muito bem em sua casa e os dão de comer. A carona que deram a um hippie também faz com que eles parem em uma comunidade alternativa, da qual o hippie faz parte, onde comem, fumam maconha, flertam, nadam nus, se divertem, rezam e descansam. E ao serem presos por invadirem um desfile oficial, Wyatt e Billy conhecem George Hanson, um advogado que aceita seguir viagem com eles até o destino final, em Nova Orleans.

Se, nos dois filmes, a viagem em si e a própria travessia passam a serem os pontos mais importantes, os destinos parecem muito mais desculpas para a viagem

acontecer do que propriamente lugares de chegada. E se chegar a Washington ou ao Mardi Gras não é tão importante nestes dois *road-movies*, acontece algo no caminho que faz com que a relação entre a estrada e os personagens se torne o principal elemento dos filmes.

## **2. A significação do percurso a partir dos lugares e dos “não lugares”**

Segundo Marc Augé, um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico (2005). É o caso, por exemplo, de Los Angeles ou Nova York, que são citadas por Wyatt e Billy em momentos diferentes de *Easy Rider* como seus lugares de origem, deixando suspenso o real lugar de onde eles são. É o caso também de Nova Orleans, de Washington DC, do Leste dos EUA, de Belo Horizonte, do Himalaia, da Praia de Boa Viagem ou da Floresta Amazônica. Estes lugares possuem uma identidade através de seus nomes e imagens que estes nomes acionam. Estes lugares predis põem também uma relação histórica, geográfica e social, que nos permite imaginá-los.

No entanto, a viagem dos personagens em *Easy Riders* e *Two-Lane Blacktop* não é pautada por lugares identitários, históricos nem relacionais. Para o espectador mais atento até é possível identificar lugares e cidades pelas quais os personagens passam. O início da viagem de Wyatt e Billy, por exemplo, se dá próximo ao Rio Colorado (uma placa com o nome do rio, “Colorado River”, pode ser lida), situado a sudoeste dos Estados Unidos, e termina próximo a Nova Orleans, onde os personagens conseguem atingir o objetivo principal de sua viagem, ir ao Mardi Gras. O percurso de *Two-Lane Blacktop* também pode ser observado a partir de dicas do enredo como, por exemplo, os destinos dos personagens que pegam carona com GTO. É possível saber, assim, que os protagonistas passam por Santa Fé, Amarillo, Oklahoma e cruzam o estado do Arkansas até passarem por Memphis, um dos últimos destinos que conseguimos identificar através das falas dos personagens.

Apesar de conseguirmos traçar essas rotas, as situações não acontecem de forma a mostrar explicitamente que eles estão neste caminho. As cidades não são diferenciadas pelas famosas placas de “Welcome to...”, presentes em outras produções. Dessa forma, não é a partir de cidades que a história vai ser significada, mas o que contribui para trazer significado para as viagens de *Two-Lane Blacktop* e *Easy Rider* são, justamente, os “não-lugares”.

Dessa forma, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar.” (AUGÉ, M. 2005. p. 67).



Os viajantes que estão atentos ao ato de viajar, aos meandros da estrada e às situações que este ato propicia, acabam passando por espaços que são desconhecidos, não identitários e até não antropológicos. Espaços como hotéis, motéis, lanchonetes, pontos de trânsito e postos de gasolina são espaços que Augé trata por “não-lugares” e pelos quais os personagens dos dois filmes analisados passam por boa parte de seu trajeto.

Segundo Augé (2005), estes espaços são característicos de um período por ele chamado de “sobremodernidade”, em que os indivíduos são desencorajados a estabelecer relações interpessoais. As placas de sinalização destes locais podem ser exemplos desta diminuição da necessidade da necessidade do diálogo e da relação pessoal. Elas dizem “fechado” ou “aberto”, como no caso do hotel na beira da estrada encontrado por Wyatt e Billy em *Easy Rider* (ver figura 3, adiante). Outros espaços que funcionam de maneira individual e automatizada nas histórias são os postos de gasolina (ver figuras 4 e 6, adiante) e os restaurantes e cafés na beira da estrada (ver figura 5, adiante). Os protagonistas dos dois filmes passam por eles para abastecerem seus próprios carros, comerem, dormirem e continuarem suas viagens.



Figura 3



Figura 4

Não-lugares em *Easy Rider*. Motel (Figura 3) e Posto de Gasolina (Figura 4)



Figura 5

Figura 6

Não-lugares em *Two-Lane Blacktop*. Lanchonete (Figura 5) e Posto de Gasolina (Figura 6)

Os não-lugares são espaços pensados para o trânsito, para as ocupações provisórias e a efemeridade e não para a criação de laços e significações identitárias e relacionais. Para Augé, o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não-lugar. O mundo da passagem é também o mundo do provisório e do efêmero (AUGÉ, M. 2005),

e esse mundo é o mundo que os protagonistas de Two-Lane Blacktop e Easy Rider, mesmo que de formas diferentes, como veremos no próximo tópico, habitam em sua jornada.

A viagem experimentada pelos protagonistas de Easy Rider e Two-Lane Blacktop, mais do que pautada em percursos pré-definidos, em destinos e em lugares, é permeada de espaços não identitários. Não é uma viagem como aquelas sugeridas nas agências de viagens ou com destinos nomeados e retratados em revistas de companhias aéreas. A viagem destes personagens é uma viagem que passa por lugares desconhecidos e sem nome. E estes lugares sem identidade, sem passado e sem futuro, são, justamente, o que faz as viagens acontecerem.

Uma forma de entender essa relação que os personagens de Two-Lane Blacktop e Easy Rider desenvolvem com os não-lugares pode ser pensada a partir das suas formas de valorizarem o tempo-espaço presente. O ato de viajar dos personagens não predispõe (nem necessita tanto) um futuro (um destino final), nem um passado (as origens – tanto da viagem, quanto dos próprios personagens), tanto é que pode ser simbolizado, em Easy Rider, pelo momento em que Wyatt joga seu relógio de pulso fora logo que começa a sua viagem com Billy.

Além do exemplo já mencionado a respeito da ausência de nomes para a identificação dos personagens de Two-Lane Blacktop, o encontro entre Wyatt e Billy com o hippie, em Easy Rider, também exemplifica a discussão embasada na ausência de informações sobre as origens dos personagens e o foco dos personagens no presente. Em um momento de descanso, ao lado da estrada, Billy pergunta ao hippie, que havia acabado de pegar carona com eles, de onde ele era e o diálogo entre eles segue:

Billy: De onde você é cara?

Hippie: É difícil dizer.

Billy: Difícil? De onde você é?

Hippie: É difícil dizer. É uma palavra muito grande.

Billy: Só quero saber de onde você é.

Hippie: De uma cidade.

Billy: Uma cidade?

Hippie: Não importa qual. São todas iguais. Por isso estou aqui.

Billy: Por isso está aqui? Por quê?

Hippie: Porque estou longe daquela cidade, e é onde eu quero estar.

A resposta do personagem hippie é evasiva. Ele não responde de onde vem, nem dá nome ao lugar que, teoricamente, ele pertence. O personagem hippie não fala sobre sua origem. Para ele, o mais importante é estar naquele momento e naquele local. E, talvez, para os protagonistas de Two-Lane Blacktop e Easy Rider essa também seja



uma premissa fundamental para entender as relações deles com o aqui e o agora – representados pela estrada – e a importância dos não-lugares no enredo.

Para continuar exemplificando a importância que é jogada no tempo e espaço atuais e o consequente desinteresse a respeito das origens, podemos levantar ainda outros exemplos. A própria comunidade alternativa para a qual estão levando o hippie também não possui nome. Não temos informações de que caminho eles pegaram nem qual a sua localização. Neste espaço, no entanto, Wyatt e Billy se relacionam com outros membros da comunidade e, assim, criam significado para aquela parada. Poderíamos dizer, inclusive, que as relações humanizam o espaço e ele é significado, configurando, até, uma passagem de um espaço de um “não-lugar”, antes sem identificação e relação, para um lugar, antropológico.

O mesmo acontece na cidade seguinte. Sabemos que estão em uma cidade porque existem ruas, comércio e pessoas. No entanto, não sabemos que cidade é essa, pois não falam sobre o seu nome ou sobre a sua localização. Esta cidade qualquer ganha um significado especial a partir de um acontecimento. A dupla acompanha um desfile militar se divertindo com suas motos e acabam sendo presos na cadeia da cidade, onde conhecem George Hanson, o novo companheiro de viagem deles.

A passagem pela cidade, que poderia ter sido apenas para se alimentar, reabastecer as motos ou descansar e, assim, seguir viagem rumo ao destino principal, acaba por significar e marcar aquela cidade na viagem deles. No entanto, enquanto em Easy Rider estes espaços vão ganhando significado e passando de “não-lugares” para “lugares”, em Two-Lane Blacktop eles assumem outra função.

### 3. A mesma estrada, diferentes viagens: o “*setting*” e as “*landscapes*”

Ao se constituir como o espaço narrativo dos dois filmes onde o enredo põe em contato personagens, veículos, dilemas, condições físicas e situações emocionais, a estrada se torna um importante elemento tanto de Two-Lane Blacktop, quanto de Easy Rider. Ela estabelece um espaço físico e geográfico que proporciona a realização de fatos e dos acontecimentos da trama. Para este local onde a história e o evento acontecem, Martin Lafebvre dá o nome de “*setting*”. Segundo ele, o *setting*

(...) é o cenário e o teatro para o que acontecerá. Nenhuma representação ou discurso que relate ações ou eventos pode ser feito sem um *setting*. O *setting* refere-se a características espaciais que são necessárias para todos os eventos de todos os filmes dirigidos (...) é o local onde a ação ou o evento ocorre. LAFEBVRE, M. 2006, p. 20-21<sup>viii</sup>

Assim, Wyatt e Billy, por um lado, e o Motorista, o Mecânico, a Garota e GTO, por outro, viajam por um mesmo *setting*. Este *setting* comum é composto pelas autoestradas (*highways*) dos Estados Unidos através das quais eles realizam suas viagens, ambas de oeste para leste. Falar que os personagens compartilham o mesmo *setting*, não quer dizer que passam pela mesma localização geográfica nem que realizam a viagem da mesma forma, mas que o cenário que compõe as duas tramas é um cenário semelhante, com características narrativas semelhantes.

O *setting* seria o primeiro de dois importantes elementos para que a narrativa de viagem aconteça. Segundo Augé, “A narrativa enfim, e especificamente a narrativa de viagem, compõe a dupla necessidade de fazer e ver” (2005, p. 69). Se é na estrada que a trama acontece, que os personagens vivenciam, viajam, realizam, se encontram e permanecem, se é na estrada que os personagens realizam suas necessidades de fazer, é a partir da mesma estrada que eles podem realizar sua outra necessidade de viajante que é a de ver.

Two-Lane Blacktop e Easy Rider são filmes que se assemelham ao colocarem na situação de viajantes seus personagens principais. Assemelham-se também na função “*setting*” que a estrada assume, ao possibilitar acontecimentos e embates entre eles. No entanto, eles se diferenciam na forma de os personagens enxergarem suas próprias viagens.

A paisagem (“*landscape*”), que seria a parcela de visualidade da viagem, de certa forma, seria, segundo Lefebvre, o oposto do *setting*. Isso porque a paisagem representaria os espaços libertados da eventualidade (LAFEBVRE, 2006). Os eventos narrativos e os acontecimentos da trama estariam alocados no *setting*, que nos casos de Two-Lane Blacktop e Easy Rider estariam materializados na estrada. Já os locais onde não estão postos estes eventos ou, como dito por Lefebvre, os espaços que estão libertados da eventualidade, comporiam a paisagem do filme.

A *landscape*, segundo Lefebvre, comporia uma espécie de acessório espacial e subjetivo que permeia os acontecimentos narrativos do filme. Assim, se de modo operacional e objetivo temos um mesmo *setting* nas duas produções analisadas, a forma subjetiva de observar a viagem em Two-Lane Blacktop e Easy Rider é diferente.

Em Easy Rider, os motoqueiros Wyatt e Billy, além de George Hanson, que viaja na garupa de uma das motocicletas, parecem estar em uma espécie de “sonho americano” ao viajarem (ver imagens de 7 a 12 adiante). O objetivo de chegar a um festival de cultura alternativa em Nova Orleans, o uso de drogas recreativas em grupo,

o flerte com o movimento hippie e as expressões de felicidade e contemplação em seus rostos dialogam com as subjetividades presentes nas paisagens sonoras e visuais retratadas, dando a ideia de uma viagem pautada em noções de liberdade, beleza e até, em alguns momentos, ufanía.



Figura 7

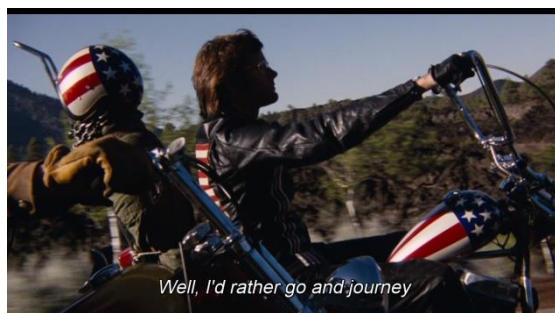


Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Até os próprios espaços à beira do caminho que poderiam ser chamados de não-lugares e pelos quais os personagens passam, são, de certa forma, transformados em lugares a partir da relação que eles estabelecem com outras pessoas, como nos exemplos já citados da cadeia e da comunidade hippie.

Na trilha sonora do filme estão presentes músicas como “Born To Be Wild” e “If You Want To Be a Bird” que corroboram o propósito da viagem de se mostrar libertadora. Também estão presentes canções que flertam com propósitos da contracultura como é o caso de “Wasn’t Born To Follow”, do The Byrds, e “If 6 Was 9”, de um dos ícones musicais do movimento hippie, o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix.

A paisagem sonora, presente, alegre e vibrante, está em acordo com a paisagem visual explorada em *Easy Rider* que, por sua vez, está em sintonia com o alto astral mencionado nas figuras de 7 a 12, anteriormente. A paisagem visual acompanha a ideia de liberdade, exploração e felicidade.



Figura 13



Figura 14

Tomadas com pouco zoom mostram diversas vegetações e espaços amplos à beira da estrada (ver imagens de 13 e 14, anteriormente). Imagens bem iluminadas e em movimento são frequentes e também corroboram essa ideia de uma viagem libertadora (ver imagens 15 e 16, a seguir).



Figura 15



Figura 16

Dessa forma, em *Easy Rider*, a paisagem, elemento visual e acessório subjetivo, ajuda a construir, no sentido da narrativa, uma viagem em busca de liberdade e independência, explorando locais e momentos únicos e mostrando os personagens em sintonia com os espaços, os lugares e as pessoas que eles encontram no caminho.

Já em *Two-Lane Blacktop* a paisagem é experimentada de maneira diferente pelos personagens. O modo de enxergar a viagem, o percurso e as próprias paisagens visuais e sonoras (ou a ausência delas) contidas no filme indicam uma travessia mais solitária e silenciosa. A viagem do Piloto, do Motorista, da Garota e de GTO é uma viagem menos contemplativa do que a experimentada por Wyatt e Billy. Os protagonistas de *Two-Lane Blacktop* parecem ver menos beleza na estrada e em suas paisagens.



A escassez de frames de paisagem é um indício dessa viagem mais ordinária (menos extraordinária) de Two-Lane Blacktop. Em comparação com as figuras de Easy Rider mostradas anteriormente (da Figura 7 até a Figura 16), os personagens não são enquadrados em frames tão claros e abertos. A forma predominante de se enxergar a paisagem de Two-Lane Blacktop, por exemplo, é a partir do próprio carro em que os personagens estão. Dessa forma, a paisagem retratada é limitada pelo campo de visão de quem está dentro do carro, como nas figuras abaixo, em contrapartida com a ausência de limites proporcionada pelo veículo moto, de Easy Rider.



Figura 17

Figura 18

Se em Easy Rider víamos personagens integrados e sorridentes à procura de uma viagem libertadora, em Two-Lane Blacktop os personagens e suas viagens são bastante diferentes. É um filme mais silencioso. Tanto nos diálogos dos personagens, mais escasso, minimalista e subjetivo, quanto na própria trilha sonora, menos presente no filme e, quando presente, mais intimista. Se em Easy Rider os personagens estão a procura de liberdade, aventura e independência, os personagens de Two-Lane Blacktop parecem que não acreditam nessa busca. Eles simplesmente estão na estrada, sem expectativas e sem deslumbramentos, vivendo unicamente o momento presente.

Em crítica extraída do site do selo “Criterion”<sup>viii</sup>, Kent Jones também realiza essa diferenciação entre Two-Lane Blacktop e Easy Rider.

Onde o filme de Hopper [Easy Rider] está definido no Great American Dreamscape, a visão de Hellman [Two-Lane Blacktop] do Oeste americano é muito menos pretenciosa, dividida em retratos bem medidos e aparentemente improvisados. Onde Hopper usa suas credenciais de hipster na manga, Hellman obscurece o seu e, mesmo, tonifica suas escolhas de trilhas sonoras bem-feitas na mistura. JONES, K. Two-Lane Blacktop: Slow Ride<sup>viii</sup>

Segundo Augé, a ausência de origem, a solidão e a individualidade, presentes nos personagens de Two-Lane Blacktop, são características que podem ser observadas nos viajantes e na relação que eles desenvolvem com os espaços que passam.

Não é surpreendente portanto que seja entre os viajantes (...) por humor, pretexto ou ocasião que estamos em condições de redescobrir a

evocação profética de espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever por instantes àquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro. AUGÉ, M. 2005, p. 74

A própria identidade dos personagens de Two-Lane Blacktop revela personalidades muito relacionadas à vivência do viajante de Augé. A Garota, por exemplo, tem uma mala e sai de um carro qualquer na parada à beira da estrada e entra no Chevy do Motorista e do Mecânico. Posteriormente ela sai do Chevy, e migra para o GTO. E já no fim da história ela abandona a mala e, sem se despedir, embarca na garupa de um motoqueiro para um local também desconhecido.

Enquanto a Garota pega carona, GTO é o personagem que não consegue viajar sozinho na estrada e, por isso, sempre oferece caronas. No filme, ao todo, ele viaja com sete companhias diferentes. E para cada companhia, ele conta uma história diferente sobre sua origem, sobre como conquistou seu GTO e a respeito do local de destino da sua viagem.

Se durante o desenvolvimento dos enredos dos filmes a noção da existência de duas viagens em uma mesma estrada vai ganhando forma, o modo como o qual as histórias terminam nos faz notar ainda mais diferenças entre as viagens dos protagonistas de Easy Rider e Two-Lane Blacktop.

#### **4. Conclusão: A vida e a morte como destinos**

Easy Rider e Two-Lane Blacktop guardam, para os espectadores, finais bastante interessantes para pensarmos a diferente relação de ocupação de espaços dos protagonistas. O desfecho de Easy Rider, por exemplo, problematiza a liberdade personificada na viagem de Wyatt e Billy confrontando-a com o conservadorismo de algumas parcelas da população norte-americana naquele período. O anúncio do perigo que aquela viagem representava foi feita durante um diálogo entre George Hanson e Billy, no qual o advogado alerta o motociclista de que, na verdade, essa parcela conservadora da população não tem medo deles, mas medo do que eles representam:

George Hanson: Eles não têm medo de vocês, mas medo do que vocês representam.

Billy: Cara, pra eles, só representamos alguém que devia cortar o cabelo.

GH: Não, pra eles, vocês representam a liberdade.

Billy: E qual o problema? Liberdade é legal!

GH: É verdade, é legal mesmo, mas falar dela e vivê-la são duas coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado (...) Eles falam sem parar de liberdade individual mas, quando veem um indivíduo livre, ficam com medo.



Billy: Eu não boto ninguém pra correr de medo  
GH: Não. Você é que corre perigo.

A liberdade construída durante toda a viagem de Wyatt e Billy é assassinada ao final do filme através da violência da população “caipira”, como fala George Harrison. A viagem dos sonhos, que foi representada com alto astral e cheia de vida em cada parada em sua peregrinação em direção ao Mardi Gras foi reduzida à zero com o assassinato dos três personagens principais. O desejo dos protagonistas acabou desembocando em uma luta “Sem Destino”, como o nome do filme em Português do Brasil diz.

Já em Two-Lane Blacktop, a viagem aparentemente desinteressada e também sem destino dos personagens acaba se tornando “sem fim” a partir da não modificação dos perfis dos personagens principais. Desde o início do filme até o seu último ato, o Motorista, o Mecânico, a Garota e GTO parecem não ter sofrido modificações em suas identidades e personalidades. Tanto é que permaneceram intactos (vivos) quando comparados a Wyatt e Billy.

A Garota, da mesma forma que entrou na história do Mecânico, do Motorista e de GTO, acabou saindo. Ela entra sem se explicar, sem dizer de onde vem e pra onde vai, através de uma carona. Ela sai da mesma forma. Pega uma carona com um motoqueiro sem dar maiores explicações, mantendo seu DNA de viajante, percebido desde o início da história.

GTO passa todo o filme dando carona para as pessoas, pois parece sofrer necessidade de se relacionar e conversar. Quando a Garota o abandona junto com o Motorista e o Mecânico, o objetivo de chegar a Washington e vencer o duelo também vai embora. Uma vez sem objetivo, GTO volta às caronas. E na última carona mostrada no filme, para dois policiais, ele aceita leva-los até o destino que eles iriam, Nova York.

Por fim, o Mecânico e o Motorista, que viviam procurando corridas, também são retratados dessa forma no final. Com o abandono da Garota, o último ato da dupla é o mesmo que o primeiro. O filme acaba com a dupla disputando um racha.

Dessa forma, mantendo o DNA de cada personagem, se fechando a possíveis mudanças que poderiam estar representadas pela estrada, como ocorre em Easy Rider, os protagonistas de Two-Lane Blacktop continuam sua vida, intactos e impenetrados. Fechados e sozinhos.

A morte, em Easy Rider, e a vida, em Two-Lane Blacktop, falam, respectivamente, sobre o fim da linha e o fim de uma viagem com ideais libertadores e

a manutenção, quase que em *looping* infinito, de uma viagem desacreditada e ordinária. A estrada, que possibilitou o caminho, a passagem e a travessia, juntamente com a paisagem, que contribuiu para a subjetividade das histórias e dos personagens, é, nestas duas obras, o espaço por onde a história passa e a viagem acontece.

### **Referências**

AUGÉ, M. **Dos lugares aos não-lugares**. In: Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. 90 Graus Editora. Lisboa: 2005.

LAFEBVRE, M. **Between setting and landscape in the cinema**. P. 19-60. In: Landscape and Film. New York: Routledge. 2006.

### **Filmografia**

Easy Rider (1969), de Dennis Hopper

Two-Lane Blacktop (1971), de Monte Hellman

## **Cinema e territorialidades\***

### **Cartografias de som, imagem e afeto**

Tatiane Mendes Pinto

Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM-UERJ. Mestre em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora do LACCOPS (UFF) e do CAC (UERJ)

#### **Resumo**

A proposta do trabalho é mapear experiências de cinema de rua que ocupam espaços não destinados normalmente a eles, tais como praças da cidade. Como recorte específico, optou-se pelo Coletivo Projetação, projeto existente desde 2013 em ruas e praças do Rio de Janeiro. A pesquisa se pauta no enfoque teórico-metodológico da observação participante, embasada na perspectiva da cartografia, segundo Jesus Martin-Barbero (2009), Virgínia Kastrup (2009) e Herschmann e Fernandes (2014). É na potencialidade de tais espaços fomentarem territorialidades, ocupações e ressignificações do espaço que a investigação se desenvolve, buscando analisar as narrativas (de sons, imagens e afeto) provenientes de tais experiências. A intenção será mas construir um mapa de imagens, sons e textos, registrados ao longo da pesquisa de campo.

**Palavras-chave:** Cinema expandido. Cartografia. Territórios Sensíveis. Narrativas. Territorialidades

#### **1. Introdução**

Territórios: sensíveis. Sonoros. Imagéticos. Comunicacionais. Mapeados pelo exercício cartográfico de investigação. Tal é a intenção do presente artigo. Tendo por base a perspectiva da observação participante, o objetivo geral do trabalho é mapear experiências de cinema construídas sob uma premissa fundamental: estarem para além das salas de exibição, espaços educativos, centros culturais ou demais ambientes preparados técnica e espacialmente para a fruição de filmes. Mas qual seriam estas experiências e por que a insistência em se denominarem “cinema”? Aqui se localiza o primeiro objetivo específico do artigo: compreender e problematizar a ideia de cinema para além dos dispositivos técnicos de projeção, mas com uma experiência sensível que, pressupomos, configura uma relação com o ambiente, ou seja, uma proposta de

territorialização. Assim, o cinema a que nos referimos dialoga com a perspectiva de cinema expandido, que Gene Youngblood (1970) pensou, nos idos dos anos 1970, como algo próximo das performances e que, a seu tempo, Katia Maciel e André Parente identificaram como transcinemas, ou “uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo” (2009, p.17). Ambos os autores pensaram um cinema onde a narrativa fílmica se associa a diferentes dimensões estéticas e materiais. Logo, identificam a experiência realizada como cinema, em locais absolutamente distintos de uma sala de projeção convencional, mas, ao contrário, de intensa mobilidade e circulação de corpos, sons e imagens.

Sob o foco da expansão, busca-se tensionar a ideia de cinema, reforçando o viés de som e imagem inerente às narrativas fílmicas, caminhando em consonância com Maciel e Rezende (2013) para observar potencialidades e limitações nos objetos em questão. Mais do que isso. Compreende-se que as narrativas sonoras e visuais, em sendo experiências sensíveis, constituem, com igual importância, um lugar de potencialidades para a emergência de afetos, a resignificação de espaços e a comunicação entre os sujeitos participantes e será nesse espaço entre narrativas - onde as paisagens de som e imagens atingem em igual medida paredes e corpos - que se pretende empreender o caminho investigativo. No cinema expandido as sonoridades e elementos visuais compõem afetos, sejam eles de “normalidade ou desvio, territorialização ou desterritorialização” . Ainda em Maciel a ideia de expansão alarga as fronteiras do cinema, configurando-se em visões outras de mundo e experiências sensíveis, que ocupam o espaço e propõem narrativas.

De modo a referenciar teoricamente a ideia de cinema como território, recorreremos à autora Andrea França Martins (2003), que, na obra Territórios Sensíveis, busca identificar as narrativas do cinema como construtor de territórios e fronteiras. Logo, o cinema que se intenciona investigar não será outro senão aquele passível de constituir relações entre os sujeitos que dele tomam parte, a tal ponto que possibilita a resignificação de espaços. Tal é a questão fundamental que se intenciona investigar: afinal, quais seriam estes espaços? Podemos identificá-los apenas em suas materialidades? Acreditamos que não apenas nas materialidades, mas nas relações resultantes das práticas realizadas em tais espaços. Para tal, recorreremos aos autores Doreen Massey (2008), Milton Santos (2006) e Rogério Haesbert (2006) para observar os espaços como fluxos de afetos e simbolismos, passíveis de serem resignificados, dadas as experiências humanas vivenciadas ali. Assim, nossa investigação se destina

justamente a observar a potência do cinema, como território sensível, engendrar sociabilidades em tal grau, que ressignifiquem os espaços onde ocorrerem. Mais do que isso, suscitem narrativas dos sujeitos envolvidos nas práticas, que possam ser identificadas e componham um mapa sensível. Portanto, nossa tarefa é criar um mapa que possa abarcar as experiências com o cinema em falas, imagens e sons. O recorte a ser traçado identifica, dentre os projetos coletados em fase exploratória, o Coletivo Projetação, como objeto do presente estudo.

As atividades do coletivo tiveram início quando das manifestações de 2013 e marcaram os eventos políticos deste ano (HARVEY, 2014). A experiência estética é atravessada pela metrópole, permitindo outros modos de habitar, constituindo representações, lugares simbólicos, na medida em que possam gerar vinculações sociais a partir do sentimento coletivo e da prática fílmica como experiência transformadora do social.

Como suporte teórico-metodológico, utilizam-se os pressupostos da cartografia, segundo Jesus Martin-Barbero (2009) e Virgínia Kastrup (2009), em diálogo com Herschmann e Fernandes (2014), para os quais a tarefa do pesquisador seria desconstruir os mapas existentes, propor caminhos - que enxergamos como permeados da experiência sensível. Em tais pressupostos objetiva-se perceber em que medida o cinema pode criar territórios que possibilitam a ressignificação de diferentes espaços, a emergência de narrativas e a vinculação dos sujeitos, independente da materialidade, do espaço ocupado ou da tecnologia empreendida.

## **2. Territórios sensíveis, sonoros e imagéticos**

No presente estudo toma-se como hipótese provisória que a prática de cinema a ser investigada se aproxima da experiência sensível - como Michel Maffesoli (1998) sociólogo francês denominou os fatos sociais contemporâneos, feitos de empatia e sensibilidade - que atravessa o espaço da rua. Mas o que seria afinal a experiência sensível e qual sua relação com a geografia da comunicação e, conseqüentemente, com o objeto em questão? Para o autor a razão sensível seria da ordem do afeto, “alavanca metodológica que pode servir à reflexão epistemológica [...] para explicar os múltiplos fenômenos sociais, que, sem isso, permaneceriam totalmente incompreensíveis” (MAFFESOLI, 1998: 72). O olhar sensível é o percurso escolhido para compreender o fenômeno da territorialidade em sua essência, permitindo chegar até o que o autor

denomina o *grund*, a razão interna ou o fundamento, que expressa uma cultura ou um conjunto de fatos sociais historicamente localizados, dialogando intelecto versus alma. Também por essa via sensível caminha o presente estudo. É preciso neste contato dar a devida importância à sensibilidade, como a percepção individual de um saber coletivo, cotidiano, que se torna compreensão de tempo e espaço e que advém de uma interação entre os sujeitos no mundo, ou "saber incorporado" que, em cada grupo social e portanto, em cada indivíduo, constitui-se como vínculo. Esta ligação não será somente racional, mas também não lógica. Daí a importância da sensibilidade.

Assim, ao levar o sujeito ao centro da questão cinematográfica, olhos e corpos ocupando e ressignificando espaços, suas mãos podem ser estendidas em busca do outro, configurando a pesquisa no patamar tanto da geografia quanto da comunicação. É de fato a relação, o "ser com" potencializado em todos os seus sentidos, razão e sentimento, luz e sombra, que se busca compreender sob a perspectiva do cinema. Mais do que meio, torna-se experiência que territorializa, posto que sensibiliza coletivamente.

A questão norteadora do presente estudo é se as vivências com o cinema possibilitam a ressignificação simbólica do espaço através da construção da sociabilidade entre os participantes do projeto. Em um ambiente onde as relações são marcadas cotidianamente pela imprevisibilidade, será sob o viés do efêmero, do imprevisível, que se parte para observar o cinema em sua perspectiva de território afetivo, cujas particularidades, o método cartográfico buscará abarcar.

Primeiro, contudo, será necessário compreender, na perspectiva do presente estudo, as relações entre geografia e comunicação. Recorremos, então a Paul Adams (2009), para quem a ideia de lugar passa por relações de dentro e fora, fatos e ideias que constroem o mundo, tal e qual vivemos. Ora, se assim é, então a ideia que fazemos de territórios e a apropriação deles (cultural, política, econômica), que são objeto da geografia, também o serão de um campo de conhecimento que se ocupa das representações e imaginários que constroem os sujeitos em sociedade, suas mensagens e interfaces, caso da comunicação. Logo, se os objetos em análise são espaços que são construídos e desconstruídos mediante as relações humanas que se estabelecem por meio de experiências estéticas, entendemos que demandam esforços conjuntos, tanto da geografia quanto da comunicação, na cartografia proposta aqui.

Ao adentrarmos o espaço cartográfico, estamos diante da tarefa de analisar projetos de cinema que ressignifiquem espaços e criem sociabilidades. Algumas



premissas, precisam então ser delimitadas. A primeira, referenciada anteriormente, identifica o projeto como objeto criado através de experiências em múltiplas dimensões, ou seja, sonoras, sensíveis e imagéticas. Logo, se falamos em territórios, assim também podemos nos aproximar da ideia de mapas além do significado mais comum, na forma como Joachim Seemann se apropria do conceito ou, como observa o autor: “é preciso ir além das medidas, coordenadas e objetos para cartografar lugares e incluir contextos e significados na folha de papel” (2012: 70). De tal maneira que compreendemos que os mapas são, assim como identifica Seemann, modos de estar no mundo.

Também o projeto ao ser analisado é uma forma de ocupação, contrária aos hábitos cotidianos e, portanto, passível de gerar visões outras de mundo e vinculações sociais, transformadora na medida em que possa potencializar falas, gerar emoções e narrativas nos sujeitos envolvidos nas práticas. Caminhamos assim, em larga sintonia com a ideia de territórios como assim o veem, cada um a seu modo, Rogério Haesbaert (2006) e Milton Santos (2001). Por um lado, Haesbaert compreende o território em sua dimensão subjetiva, lugar que é formado das práticas que o envolvem, “espaço de identificação e recriação do/com o mundo” (2006: 158), cuja dinâmica envolve, para Haesbaert e para nós, a ação da poesia como meio de transformação. Se pensarmos então, em práticas que envolvem o cinema, veremos que o campo subjetivo torna-se fundamental para a análise de espaços que são “muito mais do que a manifestação concreta de seus prédios. As praças onde ocorre o projeto vão assim além do que é determinado pelo cimento e ferro com que são construídos e as delimitações físicas de suas extremidades. São mais do que o investimento político e econômico do Estado em sua construção. São lugares feitos de idas e vindas de pessoas, fluxos de informações e relações de tempo e espaço que se estabelecem na praça e para além da praça, posto que as dimensões das práticas com o cinema atravessam os limites físicos do lugar e alcançam casas e carros, ônibus e lojas, em som e luminosidade. Atravessam, nos fluxos sonoros, imagéticos e sensíveis, todo o cotidiano ao redor e afetam pessoas não só em suas práticas, mas em seus corpos e sensibilidades.

Também Milton Santos (2001) pensa o território como lugar praticado. Ao contrário da região, onde a ciência possibilita a delimitação de densidades técnicas específicas e relações horizontais, na ideia de lugar o autor observa a incidência de relações não explícitas. Para o autor:

horizontalidades serão os domínios da contiguidade, desses lugares vizinhos reunidos por uma continuidade, enquanto as

verticalidades seriam forradas por pontos distantes uns dos outros, ligados por diversas formas e processos sociais.(2001:13)

E se a técnica determina a modificação dos lugares, queremos crer que a sensibilidade e as emoções também o façam, por meio do cinema. Em ambos os autores, Santos e Haesbaert, há a ideia da relação do sujeito com o espaço como determinada pela forma de compreensão daquele sujeito em relação ao lugar que ocupa e às experiências que vivencia ali. O território seria, dessa maneira, a construção subjetiva que identifica espaço e sujeito.

Igualmente na geógrafa Doreen Massey (2008) encontrarmos proximidade na relação da geografia com a subjetividade, ao identificar na autora a ideia de que “importa o modo com pensamos o espaço”. Nas estruturas sociais o espaço se firma, para Massey, como em constante movimento, sem deixar de ser igualmente identitário ou político. Por outro lado, se a espacialidade é um fenômeno político, assim também é a ideia de lugar. Massey reconhece, como geógrafa, portanto, a materialidade do espaço, a mesmo tempo que identifica tal materialidade como algo construído, provisório, da mesma maneira que identidades formam territórios, fronteiras e sujeitos. Em diálogo com Chanta Module, Doreen Massey afirma serem igualmente constituídos e constituintes as identidades e, conseqüentemente, as subjetividades políticas e, por que não? - os espaços. Para construir sua investigação, a geógrafa sugere dialogar a ideia de espaço como meio de inter-relações, uma “construtividade relacional ” do espaço, forma heterogênea e constantemente em processo” (2008: 30).

E se a geografia reconhece os territórios como feitos de relações e subjetividades, também recorremos à comunicação, em Herchsmann e Fernandes (2014) para observar que os lugares podem ser vistos como uma espécie de intermédio entre o mundo e o indivíduo”(2014:14).Em tal relação, em que o sujeito se faz social e assim, constroi simbolismos, sociabilidades e espaços, reside o foco de investigação da presente pesquisa, voltada para os fenômenos resultantes das sociabilidades, particularmente os que tangenciam a experiência estética realizada coletivamente. Estamos de acordo com Herschmann e Fernandes quando os autores observam que “o imaginário e a estética (como ethos, como modos de ser) funcionam como “agregadores”, como vetores de contemplação e de comunhão, entre as mais diversas formas de comunidade. Sugerimos também que as experiências estética , possibilitam a consolidação de cidadania. Posto que criam vínculos, aproximam sujeitos de suas próprias existências e das demais existências que os cercam. Logo, se espaço e tempo

constituem experiências do sujeito, se o espaço será ocupado, sugerimos que poderá ser igualmente ressignificado.

Ainda em Herschmann e Fernandes temos as experiências sensíveis como meios de constituir territorialidades, ou seja, sociabilidades geradas na ocupação de espaços. Tais ocupações, para efeitos do presente estudo, seriam as experiências de cinema, vistas pela autora Andrea França Martins (2003) como territórios sensíveis, terras de semelhanças e diferenças, espacialidades geradas através das narrativas, que criam vinculações, janelas para o mundo e para o sujeito que participa das práticas de cinema, experiências sensíveis, posto que tais narrativas são geradas dos imaginários que cada filme, cada experiência sensível engendrada pelo cinema proporciona, sejam eles de afetos, imagens e sons.

Particularmente no que tange ao ideário dos sons, posto que entendemos a dimensão sonora do Coletivo Projetação como fundamental, recorremos aos estudos de Obici (2008), para localizar nos sons uma ocupação igualmente sensível, posto que, à dimensão sonora cabe um peso de construção de subjetividades em toda experiência humana desde sempre. Assim, o autor identifica que "Habitar territórios midiáticos-polifônicos-desfragmentados representa colocar a subjetividade para trabalhar (2008:48), posto que todo espaço comum deve ser pensado sob a lógica sonora. Obici também parte de tal pressuposto para identificar a ideia de territórios sonoros, posto que o som " se faz em sua matéria pura, produção diferenciante, ser vibratório, constante variação da matéria, a diferença em eterno retorno"(2008: 70). O território, para Obici, seria não só delimitação, mas como "produção de mundos" . Tais ideias dialogam com as perspectivas anteriores, tal e qual França Martins (2003) observara sobre o cinema e Herschmann e Fernandes sobre as experiências sensíveis, potências de diferença e construção sensível.

Nos diálogos existentes entre as ideias desta breve revisão bibliográfica identificamos e reforçamos as múltiplas dimensões das práticas observadas no Projetação: territórios igualmente sonoros, imagéticos e sensíveis. Mas como investigar tais espaços subjetivos? Fazemos uso então dos procedimentos de observação participante, amparados pela perspectiva cartográfica. Assim, fazemos dialogar então, Herschmann e Fernandes, em sua ideia da heterogeneidade da cartografia, no percurso que se cria durante o percurso de pesquisa, ao arcabouço teórico de Jesus Martin-Barbero

(2004:36

), para quem o campo da comunicação é o espaço "do mundo ,território da cidade, onde

contextos e sujeitos se relacionam em experiências cotidianas. Cartografar é então fazer leituras”. Assim como Obici (2008), França Martins (2003) e Massey(2003) identificaram as experiências com o lugar como desterritorializações, também Martin-Barbero localiza o lugar do pesquisador como do exercício de deslocamento e desconstrução, caminho que também escolhemos trilhar na presente investigação, mapas noturnos(BARBERO,2004)que problematizam visões e lugares de fala. Corroborar o diálogo de Herchsmann, Fernandes e Barbero, os estudos de Virginia Kastrup (2009) sobre a cartografia como mapas de múltiplas entradas, observação-intervenção onde se exige o mergulho do pesquisador, na medida em que se coloca como sujeito participante das práticas que ele vai observar.

Ainda em Kastrup localizamos as fases da cartografia, que serão utilizadas como métodos de coleta de dados: Primeiro, aproximação e rastreamento do campo, varredura das características gerais do campo, que foi feito durante o ano de 2016. Tal ação compreendemos como também a ocupação de um território, ou, como aponta Kastrup

a ocupação de um território numa pesquisa não pode ser iniciada com um problema fechado, sabendo de antemão o que se busca. Tal posicionamento fecha o encontro com a alteridade do campo territorial, permitindo muitas vezes só encontrar o que já se sabia ou, o que é muito pior, não enxergando nada além dos seus conceitos e ideias fixas (2009:138).

Assim, na segunda fase, já na ocupação do território (ainda em curso), cabe descobrir as regras, mobilizações, ocupações e desocupações, fluxos e narrativas geradas nas atividades. De modo prático, a pesquisa está sendo conduzida durante o ano de 2016 e 2017 por meio de acompanhamento das práticas do Projeto. A cada sessão, busca-se observar as sociabilidades dos sujeitos entre si e com o espaço, por meio das práticas de cinema. Ao focarmos no ponto de escuta, procuramos registrar as falas, narrativas, percepções e emoções decorrentes da experiência. A cada dia é feita a coleta de informações mediante o registro em imagens e texto. Tais observações serão delineadas a seguir.

### **3. Cinema na praça: percurso sensível**

Tidas como lugares de encontro, as praças são observadas neste trabalho como a representação do que Herchsmann e Fernandes (2014) compreendem como lugares de

agregação. Em cada cidade, a observação mais casual poderá captar o fluxo de pessoas, de sons, imagens e sensibilidades, que se faz presente no cotidiano das cidades. Sugerimos que as praças são, como observara Benjamin (2006), lugares de passagens, concentração de idas e vindas dos sujeitos inseridos em um contexto social.

De fato, ao observar as transformações em uma Paris entre fins do século XIX e início do Século XX, Benjamin observara a construção do que chamaríamos galerias, ou passagens, cobertas de vidro que atravessavam quarteirões inteiros. Ali, a sociedade capitalista constituía uns lócus de outras práticas, nos fluxos de ideias e pessoas, em uma nova experiência de espaço-tempo. O homem moderno era aquele que passava, do qual se podia vislumbrar uma imagem fugidia através das janelas de vidro das galerias, onde mercadorias e pessoas se confundiam. As passagens seriam algo muito próximo a "monumentos [...]". A força que trabalha nelas é a dialética, que as revolve, que as revoluciona, revira para baixo o que está por cima, faz delas o que nunca foram, transforma-as [...] e nada mais resta o que o nome: passagens" (BENJAMIN, 2006: 909).

É possível identificar a ideia benjaminiana de passagens com a própria perspectiva do cinema, o movimento que traz a narrativa, com o sujeito e do sujeito, em relação ao tempo e ao espaço. Da mesma forma que o instante em que se podia visualizar o sujeito através das vitrines era efêmero, fugidio, também a captura do tempo no cinema é breve, adquirindo materialidade através da continuidade da narrativa. Assim como, em Benjamin, as passagens constroem mundos, o cinema, como já dito aqui, pode criar territorialidades nas praças, feitas de imagens, sons e experiências dos sujeitos.

Em aproximação com tal perspectiva benjaminiana, entendemos que as praças são um reflexo dos usos e fluxos dos sujeitos que ali habitam. Portanto, mais do que a materialidade do espaço para o qual são construídas, territórios de encontro, as praças são aquilo que os sujeitos fazem delas. Moradia, lugar de encontro e lazer, passagem temporária, estrutura que sustenta as idas e vindas cotidianas, com acesso a transporte e vias públicos, qualquer uso será dependente diretamente do sujeito que da praça se apropriar. Sugerimos então que as praças são produtoras de territorialidades, cujos recortes, inerentes à investigação do projeto *Projecção*, será delineada a seguir.

Algumas premissas precisam aqui ser brevemente retomadas, de modo a possibilitar a compreensão do método investigativo a ser seguido. Conforme já citado, serão utilizadas as premissas da cartografia, posto que compreende a pesquisa social

como um mapeamento de experiências e narrativas dos sujeitos inseridos em um contexto. Além disso, baseados em Kastrup (2009), observamos que estamos na segunda fase da pesquisa, a que contém a inserção no campo. Procedemos então na imersão em cada um dos campos, nas experiências estéticas que dele advém. Passemos então, ao Cine Projetação.

Em primeiro lugar é necessário observar que o Coletivo Projetação é uma iniciativa com o objetivo de criar intervenções urbanas sob o viés da imagem, em espaços de grande fluxo de pessoas, como praças, prédios públicos, ruas, manifestações, etc. Para efeitos deste artigo, serão relatadas as práticas observadas na Praça. Aqui é necessário breve recuo, de modo a tentar compreender este lugar da praça, na construção da cidade moderna, no caso o Rio de Janeiro. O objetivo não será o recuo histórico, mas a contextualização do espaço público, como entende Habermas (1984), no seu viés comunicativo, ou seja, feita de imagens e mensagens, fluxos de poder e pessoas, construtor de cotidiano, uma concentração de fluxos comunicativos (HABERMAS, 1992) onde o viver em comum é negociado através de tomadas de posição e opiniões que vão engendrar o cotidiano da cidade. Tal perspectiva, do espaço público como espaço da comunicação, também é reforçada pelo historiador Marco Morel (2005), que identifica ocupações e disputas de poder nos espaços urbanos, seja através das sociabilidades, seja através das manifestações e mídias que atravessam a vivência moderna, como jornais e revistas, boletins, cartazes e, posteriormente, o rádio. Apesar de analisarem, os dois autores, a cidade moderna e terem cada qual seu recorte teórico específico, é possível aproximá-los da ideia de espaço como construído simbolicamente, conforme observado anteriormente, quando falamos sobre a geografia da comunicação. Ora, se os espaços públicos são compostos de mensagens, símbolos e das relações dos sujeitos com tais símbolos, também é fácil observar que tais espaços são igualmente de fluxos de narrativas de imagens, sons e afetos, tal como o cinema. Sobretudo se pensarmos em consonância com as análises do também historiador Nicolau Sevcenko (1998), sobre o cinema:

no espaço público (o cinema) agencia os desejos e as disposições psíquicas mais íntimas de cada um, influenciando a esfera mais estreita das suas deliberações em âmbito privado e interagindo decisivamente com esta (SEVCENKO, 1998, p.521)

Há desde então um sujeito que atravessa as ruas da metrópole moderna, a caminho do trabalho ou do lazer e compõe assim um fluxo comunicacional, feito de



tempo e espaço cotidianos, dos quais o cinema será a representação (através de suas histórias) e sua extensão, por ser um locus de sociabilidade por excelência, na tranquilidade e relativo isolamento da sala de cinema. Mas e quando o cinema abandona a sala escura e ganha a praça, construindo fluxos entre pessoas, carros, ônibus, sons e imagens, constituindo uma outra experiência de tempo e espaço? É exatamente este espaço comum, feito de ruas e práticas cotidianas, partilhado pelos sujeitos na cidade agora contemporânea, o caminho que se escolheu trilhar.

Após o necessário recuo, retomamos a análise do Projetação, em sua projeção no viaduto de Laranjeiras, entre as movimentadas ruas Pinheiro Machado e Laranjeiras. Ocorrido em fevereiro de 2016, o evento acompanhado incluía sarau literário, apresentações de bandas e exibição do filme *Acabou a paz*, isso aqui vai virar o Chile (PRONZATO, 2016), que estava marcada para 19 horas. Já às 17 horas, havia alguns organizadores na praça, alguns sentados no chão e outros pendurando poesias impressas em um grande varal que atravessava a lateral da praça. A essa hora já era possível perceber o grande fluxo de pessoas, carros e ônibus no local. Afinal, o filme foi projetado em um local para onde afluí diariamente o tráfego pesado de carros e gente.

Figura 1: projeção no viaduto. Projetação



Fonte: acervo pessoal. Rio de Janeiro. 24/02/16

Isso significa primeiro que o áudio do filme vai ser atravessado pelas mais diversas sonoridades; desde o movimento de pessoas voltando para casa, o tráfego na rua de carros, bicicletas, cachorros e carrinhos de pipoca, principalmente estes últimos. Além disso, o evento reúne apresentação de bandas de música, criação/mostra de textos, pintura e muitas outras atividades acontecendo em conjunto com o filme, até

mesmo o próprio filme, pois, além do filme, há projeção de imagens e textos criados na hora na parede do viaduto.

Formam-se novas narrativas urbanas, circulando do concreto do viaduto ao chão da praça, passando pelo asfalto e pelos carros e ônibus. Em meio a toda essa mistura, já na chegada ao Viaduto é possível ver poucas pessoas, algumas sentadas no chão, outras confortavelmente instaladas em um muro, enquanto os organizadores pensam onde vão exibir o filme. Em cima de uma bicicleta está o equipamento, mas os organizadores não têm pressa de montar a parafernália técnica necessária. Ao contrário. Se a ideia é ocupar o espaço, eles se revezam, passeando, um após o outro com o equipamento pela pracinha que fica sob o viaduto, até que alguém lembra que é preciso montar a tela, ou melhor, a lona.

Enquanto isso, o público que chega ouve um jazz despretenso tocado pela banda. Tem gente que passa voltando do trabalho, da escola, da padaria e interrompe o caminho para dar uma espiada. Tem gente que chega, senta no chão da praça e tem gente que passa por ali, olha e fica. Caso de um menino de seus 10 anos, provavelmente em situação de rua, que, para assistir ao filme, que fala de crianças como ele, que ocupam escolas da mesma forma que ele ocupa a praça. Dono da casa, muito à vontade, o menino circula, olha o filme e, por fim, senta do lado dos organizadores, que prometem dividir o dinheiro do “chapéu” com ele. Filme visto, o show continua, com música e pintura, debates e intervenções. Os textos continuam pendurados, em exposição no viaduto. As ilustrações estão impressas no chão da praça. E o cinema, que estava na tela, expandiu-se, multiplicou suas narrativas, ocupou o espaço urbano, fez dele lugar onde os corpos se revezam, constroem recortes, diferentes enquadramentos, propõem montagens e recortes onde a cidade e seus habitantes tornam-se possibilidades narrativas infinitas. Nas falas captadas, nas imagens e sons percebidos, a narrativa da experiência, se pudesse ser definida, teria sons de frenagens de ônibus, faróis de carros, sombras de cachorros que atravessavam a tela, ruídos diversos de pipoca, apitos de trânsito, falas dos espectadores, frases projetadas na parede do viaduto, como um caleidoscópio criado e recriado continuamente. No cinema expandido, a praça ganhou contornos outros, fez o trânsito se aproximar do filme e vice-versa, possibilitou fluxos de sons, corpos e imagens que constituíram um território distinto do comum. A praça de todos os dias, por onde passam pessoas, circundada por carros e ônibus, durante a experiência do Projetação, colocou por terra a ideia de espaço pré-definido de circulação de carros e pessoas. Afinal, se o som e a luz do trânsito atravessam o

cinema, também o cinema, projetado na praça, atravessa os veículos e casas próximos, insere a narrativa da ocupação das escolas em outros espaços, que são assim, desterritorializados de seu lugar e recriados, em som, imagem e afeto durante o tempo de projeção.

#### **4.Considerações finais**

À parte todas as discussões que possam ser engendradas para tentar compreender se o cinema feito na rua ou na sala de exibição constitui de fato a narrativa cinematográfica, se há o predomínio da técnica ou do espetáculo, se o filme é uma arte maior ou se apenas uma forma de reproduzir a vida, se é linguagem ou não, ou se seria coletivo ou individual, há que se ressaltar a perspectiva silenciosa que reside no interstício de toda prática cinematográfica. Cinema, mais do que hipótese, é experiência múltipla de todos os sentidos, devendo ser vivenciada com profunda entrega e, preferencialmente, sem mapas de orientação. Ao penetrar em uma sala de exibição ou ser atravessado por uma projeção na rua, é preciso abandonar do lado de fora ideias pré-concebidas, visões de mundo e deixar-se levar pela experiência que irá se desenrolar. Boa ou ruim, angustiante ou encantadora, há que se manter o componente da surpresa, tal e qual nos teatros de atrações que antecederam o fazer fílmico. Mais do que técnica, que a paixão e o encantamento sejam componentes fundamentais de toda experiência.

De modo metafórico, sobrevém a clássica cena do filme Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore: 1988), com trilha sonora de Ennio Morricone em que Totó, o menino ajudante do velho Alfredo na sala de exibição do cinema italiano, busca levar o cinema até a praça, uma vez que havia terminado o horário de exibição. Entretanto o público, ávido por continuar a assistir ao filme, permanecia na porta. Compadecido, Totó pede à Alfredo que leve o filme até o povo. Este, complacente, direciona a pequena lente do projetor para uma parede vazia no meio da praça, levando o cinema de volta até o público, que se delicia, encantado com a estratégia de Alfredo. E se é possível identificar nos espaços de projeção do Coletivo Projetação um elemento diferenciado, ele reside no fato de que o cinema na rua traz para dentro de si todos os sons e imagens de uma cidade, feita de caos e silêncios, movimento e contemplação, espaços de encontros e de conflitos. Nesta magia e no processo de transformação que o cinema pode operar (seja qual for o suporte), além do lugar único de afeto e memória

que o cinema ocupa para muitas pessoas até hoje, concentra-se a uma potência de expansão que ao presente trabalho coube a tarefa de tangenciar.

## 5. Referências

Adams, Paul C. *Geographies of Media and Communication*. Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2009

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública* – investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução, Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984

HABERMAS, Jürgen - *O espaço público*, 30 anos depois. Caderno de Filosofia e Ciências Humanas. Sd: Unicentro, Ano VII, n. 12, abril/1999.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios Alternativos*. São Paulo: Contexto, 2006.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: Do Direito à Cidade à Revolução Urbana*, São Paulo, Martins Fontes, 2014

HERSCHMANN, Micael. ; FERNANDES, C. S. . *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. 1. ed. São Paulo: INTERCOM, 2014.

Kastrup V. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina; 2009.

MACIEL, K. (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro, Vozes, 1998

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo* – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Andrea França. *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cinema de Terras e Fronteiras*. In: MASCARELLO, et al. *História do Cinema Mundial*. 1. ed. São Paulo: Papirus, 2006

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)*. RJ: Hucitec, 2006.

OBICI, G. *Condição de escuta: mídia e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PRONZATO, Carlos. *Acabou a Paz, isto aqui vai virar o Chile* – Escolas ocupadas em São Paulo. 60min. 2016. Disponível em <http://www.portaldodoeducador.org/videos/detalhe/acabou-a-paz-isto-aqui-vai-virar-o-chile-escolas-ocupadas-em-sao-paulo>. Acesso em 13/07/2017

REZENDE, R. ; M., K. . *Poesia e Videoarte*. 1. ed. Circuito, 2013.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. Brasil. *Território e Sociedade no início do século 21*. Rio de Janeiro: Record, 2001a, 473 p.

SEEMANN, J. *Tradições humanistas na cartografia e na poética dos mapas*. In: Marandola Jr., E.; Holzer, W.; Oliveira, L. Qual o espaço do lugar? São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 69-91.

SEVCENKO, N. *O prelúdio republicano*, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: História da vida privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

YOUNGBLOOD, G.. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co., 1970.