



Vida cotidiana: todo dia o centro das atenções¹

Mirella Arruda²

Universidade Metodista de São Paulo - UMESP

RESUMO: O cotidiano está entranhado em nós. Esta vida de todos os dias é retratada por memoráveis artistas que têm demonstrado interesse neste rico ambiente de ações. Além da arte, o Jornalismo toma o cotidiano para si através de suas matérias, histórias da vida real narradas dia após dia nas páginas dos jornais. Sejam elas cômicas ou trágicas, a fonte é sempre o cotidiano e suas relações. Com a Publicidade não é diferente, ela esbanja cotidianidade. Pode-se dizer, inclusive, que a Publicidade “usa” o cotidiano para se fazer íntima de seus clientes, tomando para seus anúncios o dia a dia de seus consumidores em potencial. Percebe-se, desta forma, a importância que vem sendo dada ao cotidiano, assunto capaz de passear pela música, fotografia, crônica literária, Jornalismo, Publicidade e que encontra referenciais teóricos renomados, tais como: Michel de Certeau e Agnes Heller para sua discussão.

PALAVRAS-CHAVE: Cotidiano; Artes; Jornalismo; Publicidade.

TEXTO DO TRABALHO:

Cotidiano

Todo dia ela faz *tudo sempre igual*/Me sacode às seis horas da manhã/Me sorri um *sorriso pontual*/E me beija com a boca de hortelã.

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar/E essas coisas que diz toda mulher/Diz que está me esperando pr'o jantar/E me beija com a boca de café.

Todo dia eu só penso em poder parar/Meio-dia eu só penso em dizer não/Depois penso na vida pra levar/E me calo com a boca de feijão.

Seis da tarde, como era de se esperar/Ela pega e me espera no portão/Diz que está muito louca pra beijar/E me beija com a boca de paixão.

Toda noite ela diz pr'eu não me afastar/Meia-noite ela jura eterno amor/E me aperta pr'eu quase sufocar/E me morde com a boca de pavor. - Chico Buarque - (Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/82001/>>. Acesso em: 01 jul. 2012. *Grifos nossos*).

¹ Trabalho apresentado no GT 1 – Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Paulo Tarsitano. Especialista em Assessoria de Comunicação pela Universidade de Fortaleza, graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará. Email: mirella.arruda@gmail.com



Diz-se que “a arte imita a vida” e assim acontece na música Cotidiano de Chico Buarque de Holanda. Nela, a paisagem da vida cotidiana é revelada na forma de versos. O cotidiano de um casal é trazido à tona do acordar ao deitar: a mulher faz tudo “sempre igual”, expressão que já revela a intenção do autor na retratação da cotidianidade conjugal. Sacode o marido às seis horas da manhã, sorri um sorriso (que não é qualquer sorriso, mas sim pontual, ou seja, que se faz presente pontualmente, trazendo a ideia de cotidianidade) e o beija com a boca de hortelã.

As estrofes parecem todas encaixadas sobre uma mesma forma, inclusive com versos semelhantes. Já na primeira linha, aparece o marcador temporal “todo dia” que se mostra diversas vezes durante a música, justamente enfatizando o caráter do cotidiano. A música, feita em 1971, é o retrato do dia a dia, da rotina do casal, que começa de manhã, passando pela hora do café, almoço, volta do trabalho e hora de dormir. O retrato do cotidiano é traçado nos versos que fazem parte da canção.

Ensina Michel de Certeau, um dos principais pensadores da vida cotidiana, que o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia, nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente. É aquilo que nos prende intimamente a partir do interior. É uma história a partir de nós mesmos (apud Durand, 2007, p. 118).

O cotidiano, tão bem representado na música de Chico Buarque de Holanda, mostra a preocupação dos artistas de uma forma geral em se captar este, que faz parte das nossas vidas. A vida cotidiana vira centro de atenção na música e também na fotografia. O francês Robert Doisneau, tido como um dos maiores nomes da história da fotografia também focava sua arte no cotidiano. Doisneau fotografava principalmente cenas de casais apaixonados.

Uma das suas muitas imagens do cotidiano é conhecida como “O beijo do Hotel de Ville”, feita em 1950. Além das cenas de amor entre casais apaixonados que o tornaram conhecido, Doisneau também retratou o cotidiano através dos moradores dos subúrbios parisienses e da vida noturna de Paris. Para ele, o cotidiano tinha singular importância, chegando a afirmar que “as maravilhas da vida cotidiana são tão emocionantes, que nenhum diretor de filmes pode organizar o inesperado que se encontra na rua”. Disponível em: <<http://www.folhadefloripa.com.br/floripa/index.php/google-homenageia-robert-doisneau/>>. Acesso em: 29 jun. 2012.



Além da música e da fotografia citadas acima como exemplos, a vida cotidiana também é foco nas obras literárias de cronistas de toda a parte. As crônicas consistem no registro de fatos do cotidiano em linguagem literária, conotativa. Exemplos de renomados cronistas não faltam, dentre eles, pode-se citar Milton Dias e Raquel de Queiroz, além de Artur da Távola e Machado de Assis. Este último, já em 1862, tratava de escrever sobre os fatos cotidianos. A seguir, um trecho de um de seus textos publicado no periódico literário “O Futuro”:

Tirei hoje do fundo da gaveta, onde jazia a minha pena de cronista. A coitadinha estava com um ar triste, e pareceu-me vê-la articular por entre os bicos, uma tímida exprobração. Em roda do pescoço enrolavam-se uns fios tenuíssimos, obra dessas Penélopes que andam pelos tetos das casas e desvãos inferiores dos móveis. Limpei-a, acariciei-a, e, como o abencerragem ao seu cavalo, disse-lhe algumas palavras de animação para a viagem que tínhamos de fazer. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr03.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

Depois desta parte do texto em que o autor narra uma conversa com sua caneta de pena, seguem-se as narrativas do cotidiano da época, tais como: a cerimônia de encerramento da Assembleia Legislativa; a chegada dos primeiros exemplares do poema de Thomaz Ribeiro, descrito como maior acontecimento literário da quinzena; o lançamento do romance “As Minas de Prata”, entre outros.

Importante ressaltar, neste ponto, o pensamento de Agnes Heller grande estudiosa das questões do cotidiano, que explica que ele está presente independentemente da época que se vive. Para Heller, “a vida cotidiana não está “fora” da história, mas no centro do acontecer histórico: é a verdadeira essência da substância social” (2000, p. 34).

A autora diz, ainda, que as grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam, afirmando que não há como fugir deste cotidiano que se apresenta diante de nós e do qual fazemos parte desde o nascimento. Neste sentido, afirmam Netto e Carvalho, referindo-se ao pensamento de Agnes Heller:

O cotidiano é a vida de todos os dias e de todos os homens em qualquer época histórica que possamos avaliar. Não existe vida humana sem o cotidiano e a cotidianidade. O cotidiano está presente em todas as esferas de



vida do indivíduo, seja no trabalho, na vida familiar, nas suas relações sociais, no lazer etc. (1994, p. 24).

O cotidiano e a cotidianidade penetram, portanto, na vida do homem em todas as suas fases de forma indesejável. O passar do tempo, a história e o progresso da humanidade transformam a paisagem do cotidiano, isto é certo, mas não o exterminam. Desta forma, conceitua Heller:

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos da sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se em funcionamento todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. (2000, p.31)

É este cotidiano, presente em nosso viver, que é retratado na música, na fotografia e na literatura acima mencionadas como exemplos. É onde o homem vive com todos os aspectos da sua individualidade, de sua personalidade. Luiz Gonzaga Motta e Márcia Coelho Flausino, em artigo da revista Comunicação, Mídia e Consumo da ESPM, esboçam um conceito de vida cotidiana, explicando que:

A vida cotidiana é a vida de todo ser inserido na cultura ou no “mundo da vida”. Esse espaço ritualístico comum onde nos movemos cotidianamente, onde vivemos e realizamos nossas experiências práticas, éticas e estéticas regularmente, onde experimentamos continuamente o mundo em que vivemos. Somos absorvidos pela cotidianidade e dela não podemos nos desligar. (2007, p.160)

Reafirmando a citação de Luiz Gonzaga Motta, não há que se discutir. O cotidiano está entranhado em nós. Entranhado de tal forma que não há como se desvencilhar. Netto e Carvalho, autores da obra “Cotidiano: conhecimento e crítica”, enfatizam o destaque que o cotidiano vem ganhando com o tempo. Dizem eles: “antes parecia que somente os poetas, pintores, teatrólogos e romancistas buscavam captar, expressar ou denunciar a vida cotidiana” (1994, p.17). Hoje, ela é o palco principal de todos os homens, de suas vidas, percebida e apresentada em suas múltiplas cores e formas.

Também neste sentido aponta o artigo de Marília Claret Geraes Duran, “Maneiras de pensar o cotidiano com Michel de Certeau”. Para a autora, o cotidiano tem



aparecido cada vez mais intensamente nos estudos e pesquisas científicas no campo das Ciências Humanas em geral. Desta forma, tem-se evidenciado:

Um interesse crescente dos pesquisadores pelas chamadas questões do dia-a-dia, pelas questões mais rotineiras que compõem os acontecimentos diários da vida e dos significados que as pessoas vão construindo, nos seus hábitos, nos seus rituais que são celebrados no recinto doméstico, na sala de aula, nas ruas ou nas igrejas e todo o sentido social e político dessas práticas e comportamentos que se expressam “na penumbra” num cotidiano tão carregado de contradições. (2007, p. 116)

O Jornalismo, não diferentemente do que ocorre nas atuações artísticas e culturais citadas acima, também tem “tomado seu sustento” da vida cotidiana. É partir dela, que são geradas as notícias, que relatam aos interessados - ao público, as banalidades, as tragicidades ou as situações cômicas que atravessam a cotidianidade. Para Gonzaga Motta, o consumo de notícias se incorporou à cotidianidade. Desta forma, explica:

O consumo de notícias veiculadas através dos jornais ou das emissoras de rádio e de televisão por uma grande parcela da população mundial é hoje um ato ritualístico que se repete diariamente através do qual os indivíduos retomam regularmente o contato com a realidade caótica. Ler, ver e ouvir notícias diariamente passou a fazer parte do ritmo moderno do mundo da vida e se incorporou à cotidianidade. (2002, p.13)

Quanto ao caráter trágico das notícias retiradas do cotidiano, não poderíamos deixar de citar o caso da técnica em enfermagem Elize Araújo Matsunaga, que confessou ter matado e esquartejado o marido, o empresário Marcos Kitano Matsunaga, diretor executivo e neto do fundador da empresa de alimentos Yoki. Vê-se, portanto, que é o dia-a-dia da sociedade, o cotidiano tão rico em fatos e acontecimento que é representado pelos jornalistas em suas matérias sejam elas cômicas ou trágicas. Desta forma, Gonzaga Motta explica que se trata a notícia:

Fundamentalmente como conflito, ruptura, interrupção do fluxo esperado de significações. O que torna uma certa ocorrência anormal, o que a torna algo extraordinário e a credencia a ganhar o estatuto de notícia, é a sua percepção como um sentido que surpreende, que salta fora dos fluxos esperados de significações dos nossos cotidianos rotineiros. (2002, p.26)



Assim também acontece com a Publicidade. Ela, da mesma forma que o Jornalismo, também se apossa do cotidiano como forma de vender seus produtos e serviços. Desta ideia compartilham os autores de Cotidiano: conhecimento e crítica:

Para a produção capitalista de bens de consumo, também o cotidiano é um centro de atenção, uma base de rentabilidade econômica inesgotável. Técnicas publicitárias, as mais sofisticadas, introduzem na vida cotidiana o fabuloso progresso das máquinas e utensílios domésticos, capazes de transformar radicalmente a paisagem da vida cotidiana, seja dos ricos, seja dos pobres. Através dos meios de comunicação, tais máquinas e utensílios [...] se apresentam como sedução permanente (NETTO; CARVALHO, 1994, p. 18).

As publicidades retratam, portanto, o cotidiano em seus comerciais, elaborando-os como uma verdadeira convocação ao consumo. O discurso publicitário tem inserido em si a vida cotidiana. É através da publicidade que se contam histórias sobre o próprio homem contemporâneo. Desta forma, pensam Motta e Flausino:

O discurso publicitário está entranhado na vida cotidiana. Forma de expressão do homem na sua cotidianidade, o discurso publicitário coloca em evidência estereótipos, modelos, representações, identidades. Mostra também desejos, necessidades – criadas ou não por questões mercadológicas – relacionadas ao consumo e à inserção do homem na sociedade. (2007, p.160)

Como exemplo da íntima relação entre o cotidiano e a narrativa publicitária, podemos citar os anúncios televisivos elaborados pela Fiat, que tem usado cantores populares, que fazem parte do cotidiano de uma grande parcela da sociedade, para estrelar seus comerciais. A narrativa publicitária da Fiat está centrada, portanto, no receptor, no seu modo de vida, com o objetivo de simular uma espécie de diálogo. A proximidade é marcada por um tom coloquial em busca de uma identificação de quem fala com quem entra em contato com a mensagem (FLAUSINO; MOTTA, 2007, p.162-163).

O cantor sertanejo Michel Teló figurou como garoto propaganda de algumas destas publicidades. Figura já conhecida pelos universitários, Teló foi escolhido por seu apelo junto ao público jovem - clientes que têm sido insistentemente procurados pela Fiat para a compra de automóveis. Sua música “Ai se eu te pego”, é sucesso entre esta faixa etária, tendo sido traduzida a vários idiomas, como: inglês, italiano, alemão, espanhol e até guarani e, evidentemente, foi usada como trilha sonora do anúncio.



Para dar um tom de intimidade entre a empresa e o futuro jovem comprador, é que Michel Teló foi eleito para estrelar o comercial, afinal: a celebridade faz parte do esforço de contar histórias sobre os produtos e harmonizá-los com a nossa vida cotidiana. (FLAUSINO; MOTTA, 2007, p.169). Por meio da celebridade, portanto, a narrativa publicitária penetra na mente do consumidor estabelecendo um espaço de identificação da marca e do produto com o cliente.

Depois de Teló, a Fiat apostou em outro hit de sucesso entre os jovens. Mais uma vez, tirou de seus cotidianos a música e os cantores do momento. A aposta foi na canção “Eu quero tchu, eu quero tcha”, da dupla João Lucas e Marcelo. A música é tocada no comercial, enquanto se anuncia que toda linha Fiat apresenta IPI reduzido e juros zero. Mais uma campanha da Fiat alia o hit do momento ao cotidiano do jovem, do seu dia a dia para a telinha. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0LBCsk2un28>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

É importante falar do papel da música, dos efeitos sonoros em comerciais. Eles determinam o ritmo das tomadas, montando um cenário que embala o telespectador e o leva a acompanhar a narrativa. Não há dúvida que este processo nada mais é do que um auxílio à identificação do receptor com o formulador da mensagem, o que gera o incentivo à compra.

A busca da narrativa publicitária da Fiat é, portanto, pela criação de uma identidade entre o hit de sucesso e o público universitário, foco de suas ações. No entender de Motta, o anúncio deve fazer com que o consumidor olhe e pense: aquela pessoa se parece comigo ou ela é como gostaria de ser. Talvez, fosse melhor eu passar a usar esta marca (FLAUSINO; MOTTA, 2007, p.170).

O foco no público universitário levou a Fiat a captar elementos cotidianos das vidas dos jovens para a representação nos comerciais, feitas através da aparição de Michel Teló e da música “Eu quero Tchu, Eu quero Tcha”, da dupla João Lucas e Marcelo. O que se busca é a conexão entre as figuras famosas e os futuros clientes, agregando valor à marca através do julgamento positivo construído em cima das celebridades escolhidas para estrelar os comerciais. Desta forma, as celebridades agregam valor à imagem do produto e fomentam as vendas, informando o público sobre os ganhos imaginários ao consumir seus produtos.



A sedução agressiva dos meios publicitários que quebram todos os obstáculos para induzir ao consumo tem sido, portanto, uma constante. A partir deles, os mais diversos bens são propagados, incentivando a compra. “A vida cotidiana é em si o espaço modelado pelo Estado e pela produção capitalista para erigir o homem em robô: um robô capaz de consumir dócil e voraz” (NETTO; CARVALHO, 1994, p. 19).

Zygmunt Bauman também comunga da ideia de que a sociedade de consumo encontra-se cada vez mais voraz. Para ele, os membros desta sociedade têm sido interpelados, saudados, questionados e até interrompidos de forma insistente para que o consumo seja realizado, seja ele qual for. Assim:

A “sociedade de consumidores”, em outras palavras, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista e rejeita todas as opções culturais alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. (BAUMAN, 2008, p.71)

Apesar deste ambiente dirigido pelo Estado e de extremo incentivo à compra, Michel de Certeau afirma que há certa inventividade que ronda o homem no sentido de estabelecer micro resistências. Para ele, estas resistências “fundam micro liberdades e deslocam fronteiras de dominação, deslocando a atenção do consumo supostamente passivo dos produtos recebidos para uma criação anônima, nascida na prática, do desvio no uso destes produtos”. (apud DURAN, 2007, p. 118).

Além disso, o autor chama atenção para as “artes de fazer” dos praticantes, ou seja, as operações astuciosas e clandestinas típicas da arte de viver na sociedade de consumo. Sobre isso, afirma Duran:

Na perspectiva da racionalidade técnica, o melhor modo possível de se organizar pessoas e coisas é atribuir-lhes um lugar, um papel e produtos a consumir. Certeau, ao contrário, nos mostra que o homem ordinário inventa o cotidiano com mil maneiras de “caça não autorizada”, escapando silenciosamente a essa conformação. Essa invenção do cotidiano se dá graças ao que Certeau chama de “artes de fazer”, “astúcias sutis”, “táticas de resistência”, que vão alterando os objetos e os códigos, e estabelecendo uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um (2007, p. 119).

Aqui, cabe fazer um parêntese para esclarecer-se o conceito de homem ordinário ou homem simples trazido por Certeau. Segundo ele, o homem ordinário compõe o conjunto de anônimos que estão na base da sociabilidade moderna. E tem na vida



cotidiana um campo de atuação e exposição de suas vontades, de suas lutas, compartilhadas e experimentadas no convívio social.

Desta forma, voltando à citação de Duran feita acima, por mais que o Estado e as práticas ligadas ao consumo exacerbado tentem estabelecer a conduta e a forma de pensar do homem ordinário, este encontra formas de “sair pela tangente”, fazer valer sua vontade a partir de uma conduta sorrateira, pensada de forma a atender suas intenções, mas sem contrapor diretamente o que o Estado e a sociedade de consumo ditam.

Esta conduta resistente do homem, uma ruptura à passividade, foi abordada por Michel de Certeau em sua obra. Ele acreditava na possibilidade de uma multidão anônima abrir o próprio caminho no uso dos produtos impostos pelas políticas culturais numa liberdade que cada um poderia viver. Para Certeau:

A questão tratada se refere a modos de operação ou esquemas de ação e não diretamente ao sujeito. Ela visa uma lógica operatória cujos modelos remontam talvez às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados e que, em todo caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente. Este trabalho tem, portanto, por objetivo explicar as combinatórias de operações que compõem também uma cultura e exumar os modelos de ação característicos dos usuários, dos quais se escondem sob o pudico nome de consumidores, o estatuto de dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis). O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada. (1998, p. 38)

O cotidiano é, portanto, o lugar onde o consumidor fabrica de forma astuciosa, silenciosa e quase invisível sua interação com os produtos típicos da sociedade de consumo. Assim enfatiza Certeau:

A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção qualificada de consumo: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo se insinua ubiquamente silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas sim nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (1998, p. 39)

Falando sobre o tom astucioso, Certeau lembra que esta característica do homem ordinário pode ser notada desde a época de colonização dos indígenas, os quais, apesar de dominados por seus colonizadores, estabeleciam veladamente ações que se contrapunham aos intentos colonizadores. Era uma reação à ordem dominante. Segundo



Certau, o “sucesso dos colonizadores” em relação aos indígenas era equivocado, já que submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes faziam das ações, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não aquela que o conquistador desejava. Os indígenas as subvertiam, não as rejeitando diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir (1998, p. 39).

Artigo de Josiane Andrade “Reflexões Historiográficas acerca do Cotidiano” também traz essa interpretação do pensamento de Certau. Ela enfatiza que os mecanismos de poder, regulamentação e disciplinamento da sociedade que tenta regular e controlar a vida dos homens, podem ser burlados por práticas, táticas e estratégias de sobrevivência que os indivíduos criam na dinâmica cotidiana. A vida social torna-se espaço de pura negociação dentro de um cotidiano improvisado e sempre passível de ser reinventado (2009, p. 3).

Há, portanto, de acordo com o pensamento de Certau, uma inversão de perspectiva, um deslocamento da atenção dos produtos veiculados insistentemente pela sociedade capitalista para a forma através da qual os produtos são recebidos pelos consumidores através de uma criação anônima, resistente, multiforme e até teimosa. Desta forma pensa Certau:

A presença e a circulação de uma representação (ensinada como o código da promoção socioeconômica por pregadores, por educadores, por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização (1998, p. 40).

Considerações finais

Diante de todo o exposto, pode-se dizer que o cotidiano está entranhado em nós, dele não podemos nos esquivar. O cotidiano é retratado na música de Chico Buarque de Holanda, nas fotografias de Robert Doisneau, nas crônicas que narram o dia a dia, como citado Machado de Assis que abordava os acontecimentos de 1862.

Artistas de uma forma geral demonstraram o interesse neste rico ambiente de ações que é o cotidiano. Além deles, o Jornalismo toma o cotidiano para si através de



suas matérias, histórias da vida real narradas dia após dia nas páginas dos jornais. Sejam elas cômicas ou trágicas, a fonte é sempre o cotidiano e suas relações.

A publicidade também esbanja fatos cotidianos. Poderíamos dizer, inclusive, que a Publicidade “usa” o cotidiano para se fazer íntima de seus clientes, tomando para seus anúncios publicitários o dia a dia de seus clientes em potencial.

Duas publicidades da Fiat foram analisadas neste estudo como sendo provas da retirada de itens do cotidiano dos jovens para a mostra em comerciais com o objetivo de criar uma identidade entre os futuros consumidores e a marca. A celebridade usada, no exemplo dado, o músico Michel Teló fez parte desta tentativa de gerar uma identificação. Além dele, a música “Eu quero tchu, eu quero tcha” também gerou este envolvimento da Fiat com os jovens ansiosos por ter acesso ao carro novo em outra publicidade analisada.

Conceitos de Michel de Certeau e Agnes Heller, estudiosos do cotidiano, também foram abordados no presente artigo, que mostrou o homem ordinário e suas microresistências na vida cotidiana.

Percebem-se, diante de todo o exposto, a importância que vem sendo dada ao cotidiano, assunto que passeia pela música, fotografia, crônica literária, Jornalismo, Publicidade e que encontra referenciais teóricos renomados, tais como: Michel de Certeau e Agnes Heller para sua discussão. O conhecimento da vida cotidiana segue, portanto, sendo a base necessária à prática social e, mais do que isso, segue sendo, todos os dias, o centro das atenções.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Josiane Thethê. Reflexões historiográficas acerca do cotidiano. In: **XX Ciclo de Estudos Históricos da Universidade Estadual de Santa Cruz**. Bahia, UESC, 2009.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr03.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.



BUARQUE, Chico. **Cotidiano**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/82001/>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DURAND, Marília Claret Geraes. Maneiras de pensar o cotidiano com Michel de Certau. **Revista Diálogo Educacional**. Curitiba: PUCPR, n. 22, v. 7, p. 115-128, set./dez. 2007.

FLAUSTINO, Márcia Coelho; MOTTA, Luiz Gonzaga. Break comercial: pequenas histórias do cotidiano narrativas publicitárias na cultura da mídia. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo: ESPM, n. 11, v. 4, p. 159-176, 2007.

GOOGLE homenageia Robert Doisneau. **Folha de Floripa**. 14 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.folhadeFloripa.com.br/floripa/index.php/google-homenageia-robert-doisneau/>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Para uma antropologia da notícia. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, n. 2, v. XXV, p. 11 – 41, jul./abr. 2002.

NETTO, J. P.; CARVALHO, M. C. Brant. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. São Paulo: Cortez, 1994.

PEREIRA, Wellington. A comunicação e a cultura no cotidiano. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: PUCRS, n. 32, p. 66-70, abr. 2007.

PUBLICIDADE Fiat “Eu quero Tchu, Eu quero Tcha”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0LBKsk2un28>>. Acesso em: 01 jul. 2012.

PUBLICIDADE Fiat Michel Teló. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QhJJqstU2E&feature=player_embedded>. Acesso em: 01 jul. 2012.



O carnaval popular no tempo e na atualidade¹

Luiz Gustavo de Lacerda Santos²
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente artigo prioriza uma perspectiva histórica do traslado do Carnaval europeu e para o Brasil a fim de compreender as articulações que envolvem os desejos e anseios do povo e da elite, a importância dos meios de comunicação em sua projeção e reflexões sobre a memória com o objetivo, não de propor resultados, mas novas questões, acerca de seu desmembramento no Rio de Janeiro atual.

PALAVRAS-CHAVE: história, carnaval, memória, imprensa, indústria

Do Entrudo ao Carnaval

Vamos voltar à Portugal do início do século XIX. As ruas abarrotadas de foliões celebrando as atividades de um Carnaval que parte da efervescência do povo. Nas palavras de Maria Isaura de Queiroz (1992) “atividades características das aglomerações urbanas do país” (op. Cit, p. 13) e que, portanto, mais se firma enquanto *acontecimento* que uma *realização*, isto é, algo não necessariamente planejado por um alguém ou alguma instituição. Fruto da organização espontânea da população no espaço, isto é, na urbe, e no tempo, em vista de celebrações de véspera da Quaresma.

Naquele tempo, em grande parte das aldeias e burgos portugueses o Entrudo era praticado sem alterações em seu formato espontâneo de ser celebrado. As aglomerações de pessoas se davam em âmbito festivo. Naquela Portugal, porém, o hábito de jogar água,

¹ Trabalho apresentado no GT Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Ricardo Ferreira Freitas. Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, graduado em Jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte. Email: gutolacerda@hotmail.com.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

farinha e por vezes até dejetos humanos uns nos outros, acabou sendo deixado para trás, sendo substituído pelo que ficaria conhecido como *folgado* e cuja presença do Estado passou a se fazer presente, na manutenção dos atos envolvidos na festa.

Medidas policiais passaram a ser “tomadas para que sua continuidade [do carnaval] ficasse assegurada, as ruas de Lisboa viviam sob constante patrulha de policiais montados em cavalos, enquanto outros, fardados ou não, esforçavam-se a fim de desenrolar a paz” (QUEIROZ, 92, p. 33).

Estes fatores de conflito, como eram considerados o ato de atirar baldes de água, farinha e outros objetos, passaram a ser rigorosamente combatidos nas festividades rueiras, dando espaço a uma festividade aparentemente mais pacífica. Os jornais impressos já noticiavam os desenrols da festa à comunidade.

Mas em 1904 a nostalgia havia desaparecido de jornais e revistas da capital e grandes cidades; não se mencionava a antiga forma de comemorar os Dias Gordos senão para aplaudir seu desaparecimento; podia-se agora sair tranquilamente durante o Carnaval sem medo de se molhar ou de se sujar” (QUEIROZ, 1992, p. 35)

O Estado, e agora a mídia, intervinham na forma como os foliões deste tradicional carnaval se comportavam, e que representava nada mais que diferenças sociais de classe. “Atribuía-se o papel principal nesta modificação a Associação da Imprensa: durante anos, havia feito propaganda entusiasmada das práticas modernas, graciosas e distintas, contribuindo para o desaparecimento dos antigos costumes rústicos e grosseiros” (op. Cit, p. 35-36).

O bom gosto e o luxo das fantasias e carruagens passaram, assim, a serem incorporados à tradição, seguindo o modelo francês da diversão. A disputa começava a se tornar elemento característico da festa sendo que apenas os mais afortunados eram declaradamente campeões – e capazes de financiar fantasias a fim de disputar qualquer prêmio que fosse.

Com base em notícias de jornais portugueses, Maria Isaura lembra que, ainda no século XIX, até meados da década de 1950, o Entrudo e o Carnaval coexistiram em terras europeias.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Até então, a estrutura da festa ainda se apoiava nos laços familiares e nas relações de vizinhança, utilizando como instrumentos de diversão o que estava ao alcance das mãos: farinha, água, cinzas e lama.

A expansão econômica que chegara há pouco tempo em terras portuguesas, fruto da Revolução Industrial inglesa, transformou de forma significativa as relações sociais na rústica Portugal, que sustentava ambas as festividades, já que “a expansão demográfica e econômica produziu uma separação dos grupos urbanos por camadas e não mais uma separação por conjuntos de parentes ou de vizinhos” (QUEIROZ, 1992, p. 41).

Neste ponto talvez seja necessário um parêntese e uma reflexão mais profunda acerca deste importante momento de transformação na realidade daquela sociedade e seus impactos no Carnaval: como não conceber a ideia de um carnaval que não emergisse – também – da comunhão feliz de um grupo de amigos ou familiares próximos? Menos arriscado seria reafirmar este novo sistema de organização dos foliões, que não anula as manifestações espontâneas que emergiam na população mas coexistem, como dito há pouco. Esta forma espacial de organização se deu, basicamente, na separação entre atores do carnaval e espectadores dele mesmo.

Segundo a autora, a imprensa foi responsável pela disseminação do modelo francês, este mais comportado, da festa. “A sedução da França, que jornais e revistas da época apontavam como o centro de difusão de desfiles de carros alegóricos e de bailes de máscaras, tinha agido como o estopim da transmutação” (op. Cit, p. 41) e assim: “uma vez efetuado o transplante do modelo, a atração que o novo Carnaval produzia em habitantes do interior, fazendo-os vir à cidade gastar seu dinheiro às mãos cheias, constituíram elementos importantes para uma rápida adoção dos novos *folguedos* (grifo nosso: op. Cit)”.

Com a disseminação dos folguedos na Europa e a colonização de continentes como a Índia e as Américas Central e do Sul, o desejo de modernização de países colonizados atinge seu ápice e países “progressistas”, como o Brasil, acabam sendo influenciados por hábitos, costumes e estilos típicos de seus colonizadores. E o Carnaval foi uma destas aquisições.



A chegada ao Brasil

No Brasil colônia do século XVI prevaleceu a comemoração do Carnaval nos dias que precediam a Quarta-feira de Cinzas e a Quaresma. Ainda que tenha sofrido influências dos comportados formatos do carnaval europeu, antes de sua disseminação no país, o entrudo, esta festividade que possui características carnavalescas, aqui já havia se disseminado e reinava sozinho por um período.

A maior transformação se dá, mais precisamente, durante o século XIX, quando as festividades similares a folguedos, que compunham as comemorações do Carnaval, instalaram-se por toda parte do país. “A princípio nas cidades mais importantes, depois se estendendo por burgos e vilas, tomando completamente o lugar do Entrudo” (QUEIROZ, 1992, p. 44). A autora ressalta que, em Portugal, esta mesma transformação não havia ocorrido, tendo o Entrudo se tornado mais pacífico, mas coexistido com o Carnaval das elites.

Felipe Ferreira (2004) adiciona a este processo um ingrediente importante. “O poder exercido pela Igreja na época do Descobrimento do Brasil, podemos imaginar, [fez com que] as festas e feriados religiosos lusos fossem rigorosamente obedecidos na Colônia” (op. Cit, p. 79). Isto significava que o povo, ante a autoridade eclesiástica, agiria com obediência e respeito a suas regras e leis ao longo de todo o resto do ano, tendo autorização, nos dias que precediam a Quaresma, a embebedar-se e esvair-se, em um ato dignamente dionísíaco. Uma espécie de consolo em prol de uma não subversão de sua ordem.

Esta influência da Igreja, tal como do Estado, remete-nos a um conceito estudado por Maurice Halbwachs (1927) chamado *marcos sociais da memória*.

Os marcos sociais da memória são elementos de processos indutivos que envolvem as *lembranças* de um grupo. Segundo ele não é necessário entender onde elas se conservam, se no cérebro ou no espírito. Mas perceber que correspondem a influências que partem de grupos dos quais fazemos parte, emissores da realidade de um meio a se reconstruir ou se manter coeso, responsáveis por uma continuidade – e manutenção. São



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

eles os três principais marcos: a família, a religião e as classes sociais diversas que compõem um meio social.

Ora, o Carnaval que se pretendia e era posto em prática na Europa, naquele momento, e vinha a se instalar no Brasil é resultado da continuidade de uma tradição, marcado pela influência de uma classe, a elite dominante, cujos pilares se erguem a partir da religião, como já mencionamos anteriormente. Se assim o compreendermos, podemos afirmar que o Carnaval resulta de um processo que envolve a memória ou que é ela mesma, em sua forma pura?

Michael Pollak, estudioso da gestão da memória, ao concordar com Halbwachs, responde à nossa questão e reitera a presença de indicadores empíricos da memória coletiva: são “as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música e, por que não, as tradições culinárias” (POLLAK, 1999, p. 1989).

Todos os três marcos que envolvem a memória coletiva de Halbwachs estão presentes neste processo de desembarque do Carnaval em terras brasileiras por meio da espontaneidade aflorada e influenciada pelas vivências familiares, pelo poder eclesiástico e sua força dominante, além do próprio Estado e suas ações coercitivas.

Em vista de uma pressão da elite dominante em estabelecer no Brasil um processo que representasse uma nova ideia de progresso e desenvolvimento, Felipe Ferreira chama atenção para o mesmo modelo de carnaval, tal como acontecera na Europa, que serviria a colocar ordem nas entrudagens que se proliferavam nas ruas do Rio de Janeiro.

O mesmo projeto francês de organização se tornou exemplo a ser seguido, provavelmente por sua eficácia em Portugal, uma vez que o país naquele momento disputava, juntamente com Londres, o lugar de potência mundial. “Representava um farol de liberdade e modernidade” (FERREIRA, 2004, p. 105) que deveria ser almejado e copiado.

No Rio de Janeiro do início do século XIX,

A nova estratificação urbana de base sócio-econômica já se tornara suficientemente vigorosa para impor sua marca não apenas com relação às atividades cotidianas, mas também às práticas festivas. (...) Nasceu então uma forma de comemoração que foi chamada Carnaval Veneziano, mais tarde Grande Carnaval [nome dado aos



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

folguedos dos Dias dos Gordos, marcado pela presença da elite]. (QUEIROZ, 1992, p. 50)

Este Grande Carnaval, comemorado principalmente em bailes de máscaras luxuosos, e o desfile de carros abertos pelas ruas do Centro do Rio, não destronaram imediatamente o Entrudo.

No Brasil, o Entrudo permaneceu como festejo praticado também durante os Dias dos Gordos por escravos mas, como já mencionamos, apesar de possuir características típicas de uma atividade carnavalesca, como o ajuntamento da população em virtude de uma celebração que se dava antes da Quaresma, não era o que as autoridades consideravam Carnaval.

Com a assinatura da Lei Áurea e a consequentemente a abolição da escravidão, negros e mulatos tiveram mais liberdade para se reunir, cantar, produzir suas músicas, aquelas com ritmo sincopado – daí sua influência afrodescendente – em festejos nos bairros pobres e periféricos.

“Colhendo nas ruas as sobras dos folguedos dos ricos, realizavam com eles batalhas de confete e serpentina, no que eram acompanhados pelos descendentes de imigrantes que não dispunham de posses para gastos” (QUEIROZ, 1992, p. 53). Esse movimento fazia oposição ao Grande Carnaval e, não por menos, ficou conhecido como Pequeno Carnaval, e isto representava sua legitimação como festa.

“O triunfo dos ranchos significava a integração de camadas sociais inferiores nas comemorações carnavalescas, trazendo com elas seus complexos culturais específicos” (op. Cit., p. 57). Desta vez, diferentemente do Entrudo brasileiro, segregado pela reunião das elites, que se mantinham dentro de suas mansões para a celebração de bailes de máscaras, os ranchos representavam a democracia de uma comemoração, ainda espontânea.

Uma vez que o direito de desfilar pela cidade permitia que estas agremiações se deslocassem em multidões para a antiga avenida Central (atual Rio Branco), reconheceu-se a vitória plena das escolas de samba, cuja matriz estava exatamente nos ranchos.

Os desfiles burgueses encontravam-se então em plena decadência; o curso vespertino desaparecera quase por completo; os préstitos das sociedades carnavalescas tendiam para a extinção. O Grande Carnaval expirava; o Pequeno



IX POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012**

Carnaval, pouco a pouco denominado Carnaval Popular, tomava-lhe o lugar. Eis pois que as camadas inferiores, fortemente morenas e negras, haviam conseguido se impor às camadas urbanas superiores, conquistando-lhes os aplausos com suas músicas, danças, seu desfile (QUEIROZ, 1992, p. 58).

A partir do século XX, esta festa de origens primitivas, podemos dizer, marcada pela embriaguez e desvario, passa a ser adotada pelo Estado, que vê nela uma possibilidade de divulgação da cidade do Rio de Janeiro para o exterior, dada sua dimensão e sucesso no país, e, principalmente, pela mídia.

Esta preparação se deu nas mãos do então prefeito Prado Junior – e mais tarde, continuamente, pelo prefeito Pedro Ernesto – no carnaval de 1929. “Os investimentos na organização dos grupos e na captação de visitantes estrangeiros foram consideráveis” (FERREIRA, 2004, p. 316).

Limitemo-nos, porém, a este ponto da história já que, seguindo-se daí, o Carnaval brasileiro passaria a se dividir em colunas de comemoração, separadas por classes e locais de realização. Ranchos, blocos, bailes, folguedos, como considera Felipe Ferreira, passaram a compor a face múltipla da festa carnavalesca – e pouco mudariam em suas formas a partir daí.

O carnaval se transformava em produto de divulgação do país e atingiu seu auge no momento histórico conhecido como Belle Époque carioca, período de grandes investimentos econômicos e na formação da imagem da cidade do Rio de Janeiro enquanto pólo turístico internacional, tal como nos dias atuais.

Marcado em sua história pela diferença de classes, pela sua legitimação midiática e, agora, por sua difusão enquanto produto nacional, podemos dar um passo a frente e, privilegiando o contraponto entre o carnaval de avenida e sua formatação enquanto manifestação popular e espontânea, saltar para o ano de 2012, pouco mais de um século depois de sua chegada ao Brasil, a fim de observar como a imprensa e o povo, como dito, reais produtores do Carnaval, escrevem a sua história.



O Carnaval do novo milênio

Roberto DaMatta (1997) considera que o Carnaval ainda se configura em um ambiente familiar, muito similar à de seus tempos de Entrudo, quando a família e os vizinhos eram os reais mandantes da comemoração. De uma forma geral, o autor busca analisar o sentido social da festa e como ela redefine o mundo social brasileiro.

Se analisarmos de forma breve seu formato expresso no desfile das Escolas de Samba a partir de DaMatta, veremos que o Carnaval deixou de ser um evento essencialmente popular, na medida em que a proposta dos desfiles da Sapucaí é “seduzir” o maior número de pessoas, sobretudo as mais endinheiradas, pagantes dos melhores e mais disputados lugares na avenida. Sendo menos, ou melhor, sendo mais que aglomerações espontâneas, este Carnaval deriva de espectadores interessados em, não apenas se configurarem como observadores, mas consumidores da festa.

Existe, porém, um outro Carnaval popular, aquele espontâneo do qual falávamos há pouco e que ainda sobrevive nas ruas do Rio de Janeiro, que chama a atenção de pesquisadores e que durante anos caiu no esquecimento midiático e perdurou durante anos nas *memórias subterrâneas* da sociedade, aquelas que “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 4).

Felipe Ferreira afirma que desqualificar este carnaval popular pode ser visto tal como uma estratégia motivada por interesses diversos e que se desenrolam nos bastidores do evento.

Os interesses por trás dessa limitação são muitos. Tomemos o exemplo do Rio de Janeiro acusado de resumir seu Carnaval ao desfile das escolas de samba. As maiores interessadas nisso são, é claro, as próprias escolas que assumem com prazer o posto de grandes representantes do 'maior carnaval do mundo'. Mas as redes de televisão, os jornais, a indústria do turismo e até as outras cidades carnavalescas têm muito a lucrar com essa redução do Carnaval carioca a um único evento (FERREIRA, 2004, p. 399)



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

DaMatta reconhece a existência de vários carnavais no Brasil e que muito dizem sobre o paradoxo da realidade social brasileira. Ele afirma que não é nos sambas-enredo, as músicas produzidas para desfilar juntamente com as alegorias no grande carnaval de avenida carioca ou paulista, em que a essência política da sociedade se exprime.

Existe no Brasil um outro gênero musical, também carnavalesco e igualmente popular. Trata-se, e o nome é bastante significativo, das *marchas*. De fato, são as marchas os veículos privilegiados para exprimir os dramas, as aspirações e as críticas implicadas numa visão de mundo pequeno-burguesa. (...) O samba permite dançar muito mais do que cantar, ao passo que a marcha é muito mais falada (e cantada) do que dançada. (DAMATTA, 1997, p. 145)

Castells diz que, na contemporaneidade, as “identidades culturais específicas tornam-se os municípios de autonomia e às vezes trincheiras de resistência para os coletivos e indivíduos que se recusam a desaparecer na lógica das redes dominantes” (CASTELLS, 2007, p. 37). Essas mesmas redes de dominação que tendem a transformar o Carnaval da avenida em um espetáculo global, coletivo e centralizador.

Se partirmos para uma análise da cobertura do Carnaval de rua do rio de janeiro, evento no qual as marchinhas são cantadas e o povo aglomera-se nos locais públicos da cidade, tal como em seus primórdios – e não seria exagero afirmar isto –, com base nos jornais o Globo e Jornal do Brasil, observamos que estas resistências, isto é, as memórias subterrâneas e que já evocamos neste artigo, além de não desaparecerem totalmente do mapa carnavalesco carioca ao longo das décadas, percebemos um movimento muito representativo sobre sua condição atual: o de retorno às ruas.

O retorno às raízes

Ángel Rama (2012) em trabalho recente acerca da literatura latino americana e da influência da modernidade nas cidades do interior, faz um recorte importante e relativo sobre a tendência moderna de se defrontar com hábitos e tradições regionais, em virtude de um estado avançado de desenvolvimento tecnológico.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

O autor considera, sim, que muitas comunidades do interior adotam o que lhes é de bom grado da modernidade – como a construção de estradas e grandes vias de acesso, melhores condições de iluminação pública e saneamento básico, por exemplo – mas está, também, marcada por movimentos de resistência que valorizam valores, costumes e hábitos locais, culturais, regionais e tradicionais.

Já podemos, desde então, observar movimento similar por meio de um aumento significativo no número de blocos carnavalescos que compõem esse tipo espontâneo de Carnaval carioca: aquele que se realiza na rua.

Em matéria publicada em 2011 do Jornal do Brasil, a princípio, parece-se considerar que o carnaval de rua aparece como “alternativa para fugir dos preços da sapucaí”. Este processo de retomada das ruas pelos foliões aparece como “uma nova dimensão à folia carioca, que aposta cada vez mais na espontaneidade e no custo mínimo dos carnavais das vias públicas, sem bilheterias com entradas a R\$ 550 ou cordões de isolamento”. Compreensão que nos remete à DaMatta, na medida em que o carnaval era um movimento genuinamente espontâneo cujo objetivo era agregar, enquanto evento aberto, o povo.

Na mesma matéria, podemos verificar, ainda, que este retorno tem características específicas de um tipo de carnaval de resistência, também já citado por DaMatta, em uma menção feita ao bloco *Virtual* que, antes, produzia seu próprio enredo, mas que em 2011, além de alterar seu cortejo – antes desfilava em Ipanema e, agora, Lagoa Rodrigo de Freitas –, também retomou a execução por meio de banda ao vivo das marchinhas de carnaval e MPB.

Em matéria do dia 22 de fevereiro de 2012, publicada dias após o carnaval, predominam manchetes sobre a falta de estrutura para receber a demanda de foliões, que cada vez mais optam por desfilar nas ruas da cidade, mas menções a este novo velho Carnaval que passa a se tornar o maior do Brasil. Uma revolução considerando a análise de Felipe Ferreira sobre os interesses em manter o Carnaval de avenida o maior do planeta:

Apesar de já ser considerado o maior carnaval de rua do país - apenas um bloco consegue reunir 2,5 milhões de pessoas, superando o Carnaval nordestino em números (o Galo da Madrugada, maior bloco do Nordeste, atrai cerca de 2 milhões de foliões) -, a tradicional folia de rua do Rio de Janeiro deixa o gigantismo de lado



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

quando se trata de garantir a integridade física de seus participantes (CARONI; MELO, 2012, p. 1)

Críticas à infraestrutura do evento são constantes e podem ser compreendidas tanto como uma legitimação do sucesso do evento, dada a procura do público por esta festa nas ruas em particular e, não por menos, a presença precária do Estado em sua organização.

A manchete da editoria de Carnaval, publicada no jornal Jornal do Brasil, prioriza a análise dos impactos ambientais e lixo gerados pelo grande número de foliões, utilizando de fontes oficiais – observe o papel da memória oficial em registrar o evento como uma degradação ao meio ambiente –, nas palavras do Secretário de Turismo, Antonio Pedro Figueira de Mello, que evoca a grandiosidade com que se tornou a festividade em sua versão de rua:

O Carnaval de Rua do Rio de Janeiro registrou o maior número de foliões de sua história, afirmou o secretário de Turismo e presidente da Riotur, Antonio Pedro Figueira de Mello, durante entrevista na qual foi divulgado o balanço final da festa momesca deste ano. Ao todo, 5,3 milhões de pessoas pularam na festa. Deste total, 1,1 milhão eram turistas, sendo 32% de estrangeiros. (MENEZES, 2012, p. 1)

Em matéria publicada também após o término das festividades, em 20 de fevereiro de 2012, o secretário de Ordem Pública, Alex Costa, também reconhece o crescimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro em texto mas, desta vez, chama atenção para o resultado positivo da comemoração. “Percebemos o crescimento do Carnaval de rua na Cidade com grande número de famílias e turistas participando dos desfiles dos blocos com total tranquilidade e segurança” (MELO, 2012, p. 1).

Considerações Finais

É notável para qualquer cidadão que resida na cidade do Rio de Janeiro ou que esteja em visita à cidade este movimento de retorno do carnaval de rua no Rio de Janeiro, ainda que seja necessário um estudo mais profundo acerca do período em que ele se dá.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Mais arriscado seria preliminarmente levantar os motivos pelos quais esta retomada acontece.

Entretanto, se analisarmos a essência do Carnaval, enquanto movimento que se estabelece nas raízes da cultura, que se motiva pelo encontro espontâneo entre seus adeptos e pelas relações de extravasamento no ato festivo, podemos concluir de princípio que, a transformação do evento Carnaval em uma indústria que o fecha por trás de catracas e arquibancadas, tenha se tornado pouco democrática, em função dos altos preços cobrados nos ingressos que permitem o acesso à passarela do samba e suas fantasias, configurando-se como uma resistência por meio daqueles que enxergam em sua real motivação mais que alegorias, mas a alegria de estar junto.

Diferentemente do que considera DaMatta, as raízes familiares e de vizinhança que, antes, faziam do carnaval um evento, de uma forma geral, autêntico e fundado na *alma* social, em sua versão espetacular e que valoriza os adornos, mais que o seu verdadeiro samba cantado, perde sua legitimação na vontade do povo – ainda que a imprensa trabalhe a seu favor.

É fato que o carnaval de rua, tal como praticado na atualidade, tem sido patrocinado pelo Estado em seus moldes estadual e federal e, em alguns casos, por empresas privadas, como cervejarias, que sustentam propagandas publicitárias como estandartes que acabam por poluir a cidade, mas que não o torna menos autêntico, dado o reconhecimento de seu crescimento mas, se compreendido como um evento aberto, livre de cordas que separem o público dos homens nostálgicos que embalam os foliões ao som de *Jardineira* e outras clássicas marchinhas, concluímos que o desejo de consumo deste público, predominantemente brasileiro, consagra este carnaval como um movimento de resistência e eleva seu canto na tentativa – por que não? – de repolitizar o que o bailado do quadril não conseguiu.

Pollak lembra que “memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exarcebados” (op Cit, 1989, p. 4) permitindo que identifiquemos um possível cenário de depressão existente em nossa sociedade atual.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Nas ruas do Rio de Janeiro dos anos 2.000, concluímos, é possível que se expresse o desejo de inverter uma realidade marcada pela idéia de um progresso marcado pela desigualdade social, cujo retrato desmascara uma falha democracia.

Fruto da descredibilidade de um Carnaval espetacular de avenida.

Assim, por fim, tem sido necessário reclamá-lo,

uma vez que nele não mais se acredita.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, H. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- CASTELLS, M. *Communication, Power and Counter*. USA: Oxford University Press, 2007.
- DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 6ª Edição.
- FERREIRA, F. *O livro de Ouro do Carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- HALBWACHS, M. *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Antrophos Editorial, 1927.
- POLLAK, M. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15
- QUEIROZ, M. I. P. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- RAMA, A. *Writing across Cultures: narrative transculturation in Latin America*. USA: Duke University Press, 2012.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- ALMEIDA, Carol; GASPARIN, Isadora. *Carnaval de rua é alternativa para fugir dos altos preços da Sapucaí*. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/carnaval-2011/noticias/2011/03/04/carnaval-de-rua-e-alternativa-para-fugir-dos-altos-precos-da-sapucaí/>>. Jornal do Brasil. Acessado em 04/08/2012.
- MELO, Maria Luisa de Melo; CARONI, Carlos. *Carnaval de rua do Rio deixa foliões em risco*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/carnaval/carnaval-de-recordes-887-mijoes-levados-para-delegacia-4041947>>. Jornal O Globo. Acessado em 04/08/2012.
- MENEZES, Caio de. *Carnaval do Rio registrou recorde de foliões e redução de lixo nas ruas*. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/carnaval-2012/noticias/2012/02/27/carnaval-do-rio-registrou-recorde-de-folioes-e-reducao-de-lixo-nas-ruas/>>. Jornal do Brasil. Acessado em 04/08/2012.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

A Música e o Mar
O fator comunicacional das cidades portuárias e a produção musical popular do século XX¹

Guilherme Oliveira Curi²

Resumo

O artigo proposto é fruto a das reflexões teóricas e metodológicas que surgem após a dissertação de Mestrado em Sociologia intitulada “*The music from the sea: social and cultural aspects on the creation of jazz and samba*”³, concluída em 2007 na University College Dublin. Trata-se do desenvolvimento deste recorte analítico e teórico da referida pesquisa ao longo dos últimos cinco anos. Em outras palavras, busca-se o amadurecimento desta reflexão sobre as construções identitárias dos gêneros musicais estudados, sua intrínseca relação com os sentidos comunicacionais e o espaço urbano em que os processos analisados estão inseridos, as cidades portuárias.

Palavras-chave: comunicação; encontros culturais; cidades portuárias; música; sociologia; estudos culturais; identidade.

Introdução

Em um primeiro momento, no presente artigo, será realizado uma breve contextualização cultural histórica dos movimentos musicais pesquisados, o jazz e o samba, nas cidades portuárias de Nova Orleans, Nova York, ambas nos Estados Unidos e Rio de Janeiro, Brasil. Em seguida, será descrito as relações teóricas e metodológicas do referido tema, objetivo principal do trabalho.

O mar é concebido como meio de comunicação, definidor das narrativas produzidas pelas pessoas destes espaços urbanos, suas relações simbólicas marcadas pela singularidade de estarem todas ligadas ao mar, ao inconstante movimento do chegar, estar e partir.

¹ Trabalho apresentado ao IX PosCom da PUC-Rio para o GT Tempo e Memória

² Mestre em Ciências Sociais, Sociologia, pela University College Dublin (2006), possui graduação em Comunicação Social, Jornalismo pela Universidade Católica de Pelotas (2003). Atualmente é aluno ouvinte nos cursos de pós-graduação das Escolas de Comunicação da UFRJ e UERJ.

³ A música do mar: aspectos sociais e culturais na criação do jazz e do samba.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Uma proposta não-linear de compreender o mundo e suas relações de vida. O mar e o tempo. O passado dialogando constantemente com o presente e também com o futuro. As três formar temporais tornam-se uma só. Chegar, ficar e partir. Estar perto, deslocar-se e distanciar-se. Comunicar-se com o tempo, aceitar o tempo e desprender-se do tempo.

Perspectiva semelhante que pode ser observada nas narrativas do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 -1986), especialmente na obra “*A História da Eternidade*”⁴. Borges, portenho, ou seja, aquele originário da região portuária, afirma que compreender o movimento, a ocupação de lugares distintos em instantes distintos, ser inconcebível sem a compreensão do tempo assim como estar imóvel fisicamente e ocupar lugares distintos do mesmo tempo, processo este que ele traduz como sendo a eternidade, uma imagem móvel platônica do tempo.

Para Borges, o tempo é um tenebroso e exigente problema, especialmente para matemática, que busca sincronizar o tempo individual de cada um. Assim, para ele nenhuma das várias eternidades criadas pelos homens pode ser concebida como uma agregação mecânica do passado, do presente e do futuro. “É uma coisa mais sensível e mágica: a simultaneidade destes tempos” (2011:16)

O trabalho proposto dialoga de maneira vital com esta relação entre tempo e espaço proposta por Borges. O mar assim visto como a eternidade de Borges.

Desta forma, cidades portuárias podem ser observadas também como um dos principais núcleos da música popular ocidental e como um solo fértil para uma rica análise social e cultural, primeiros espaços urbanos cosmopolitas na história da civilização moderna, resultando assim em uma fluente elucidação das características simbólicas de como estas relações humanas podem ser interpretadas e refletidas através dos movimentos artísticos (aqui, a música) e também desta profunda e complexa relação entre o homem, ser social, e o meio urbano em que está inserido.

Como ilustração empírica, que motivou este trabalho, e sem objetivar o aprofundamento dos demais gêneros musicais, respeitar uma ordem cronológica ou até mesmo questionar o termo *popular*, identifiquei algumas cidades portuárias que foram o

⁴ Tradução do autor para o título original *Historia de la Eternidad*, de Jorge Luis Borges.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

berço dos principais movimentos da música popular ocidental, são elas: New Orleans (E.U.A) e a criação do jazz e do blues; Liverpool (Inglaterra), cidade originária dos The Beatles; Hamburgo (Alemanha) e toda o fluxo da nova cena pop européia, Seattle (E.U.A.), terra natal de Jimmy Hendrix e do movimento Grunge dos anos 90 do século XX; Buenos Aires, o tango de Gardel e Piazzola, a milonga e todos os ritmos denominados *rioplatense*; Havana (Cuba) e os ritmos musicais latinos americanos como a salsa, o merengue e a rumba; Kingstown (Jamaica), berço do reggae e do dub reggae, que logo em seguida, algumas décadas depois daria origem a música eletrônica e ao rap e hip hop; Salvador (Brasil), onde desembarca o samba no Brasil e também origina os principais artistas do movimento Tropicalista; Rio de Janeiro (Brasil), do samba, da bossa nova e do funk; Recife (Brasil), centro urbano criador de um dos últimos movimentos mais latentes da música brasileira, o Manguebit.

Breve contextualização histórica

Os principais centros urbanos pesquisados na dissertação de mestrado citada acima que impulsionaram as reflexões teóricas que estão vivas até hoje foram Nova Orleans e Nova York, cidades ligadas ao surgimento do jazz e subsequentemente ao jazz moderno ou bebop e Rio de Janeiro, cidade relacionada à criação do samba e a bossa nova.

Aqui, um breve recorte analítico-histórico da dissertação analisada. O intuito deste recorte não é esmiuçar historicamente determinados gêneros musicais muito menos a biografia dos músicos protagonistas dos movimentos em questão, mas sim apontar alguns dos principais pontos socioculturais das cidades e fatores que se relacionam com a vida dos artistas na época do surgimento dessas novas formas de arte criada por eles.

Nova Orleans e o Jazz

O jazz surge em Nova Orleans, Estados Unidos, na segunda metade do século XIX. Cidade considerada, por muitos historiadores que se dedicam aos estudos da história moderna, como a mais cosmopolita do mundo na época em que surge o jazz. Fundada em



1718 por imigrantes franceses, ao norte do rio Mississippi, foi brevemente controlada por espanhóis, depois reconquistada novamente por franceses. Finalmente, em 1803 passou ao domínio norte americano através do Tratado de Louisiana.

A palavra essencial para compreender o que realmente significa o jazz é improvisação. O jazz surge em um contexto no qual o negro e o mestiço norte-americano de Nova Orleans deveria improvisar para sobreviver – em todos os sentidos. A arte produzida naquela época reflete isso. O improviso ao comunicar-se através do instrumento com os mais diferentes idiomas falados naquele contexto de habitado por diferentes culturas; o improviso da leitura de uma pauta musical; para lidar com diferentes situações nos diferentes níveis sociais; o improviso da liberdade.

Outra importante questão a ser pontuada nesta breve contextualização histórica é o fato de Nova Orleans do século XIX mesmo pertencendo aos Estados Unidos ainda seguia regras francesas e *Napoleônicas*. Por consequência, os mestiços, diferentemente de todas as outras regiões norte americanas não eram considerados escravos. No entanto, isso não significava que estes não sofriam com o preconceito racial e discriminação. Assim, o jazz surge na periferia, nas docas do cais portuário de Nova Orleans, nos prostíbulos, na subversão, onde habitavam e transitavam os chamados os mestiços.

Muitos historiadores apontam a região portuária de *Storyville* em Nova Orleans como o berço do jazz. O local era habitado por marinheiros, prostitutas, traficantes, músicos entre outros que buscavam diversão e lazer. A região dos cabarés e clubes de dança da cidade de diferentes culturas.

Storyville foi o ponto de encontro das três gerações criadoras do jazz. Alguns pesquisadores vão mais além e afirmam que a palavra jazz surge a partir de jasmim, perfume predileto das mulheres que freqüentavam Storyville.

Para fins ilustrativos, o afro-americano Buddy Bolden (1877-1931) é considerado um dos primeiros músico de jazz. Freddie Keppard (1889-1933), Bunk Johnson (1879-1949) e Clarence Williams (1898-1965) também fazem parte desta primeira geração. Já Joe “King” Oliver (1885-1938), Kid Ory (1886-1973) e Jelly Roll Morton (1890-1941), filho de negros e espanhóis, que formaram pequenas bandas que tocavam quase que



diariamente em Storyville ,pertencem à segunda geração da história do jazz. Louis Armstrong (1901-1971) e Sidney Bechet (1897-1959) são os dois principais nomes da terceira geração. Tanto Armstrong quanto Bechet foram responsáveis por levar o jazz além de Nova Orleans e desta forma são considerados os nomes de maior expressão na história da música popular norte-americana quando deixam a cidade e levam o jazz na bagagem rumo a Nova York.

Nova York e o bebop

Nova York, oficialmente *The City of New York*, é a cidade norte-americana com maior densidade populacional. Para uma breve compreensão de quão diversa culturalmente Nova York é hoje, calcula-se que hoje 138 diferentes idiomas são falados somente no bairro Queens, localizado na zona norte da cidade.

Mas o que de fato torna-se importante neste recorte proposto é contextualizar Nova York das nas décadas de 40 e 50 do século passado, momento em que surge o jazz moderno ou o bebop, também considerado um dos principais movimentos da música popular norte americana, diretamente relacionado ao jazz criado em Nova Orleans no fim do século XIX.

O bebop jazz que surgiu em Nova York é considerado uma revolução artística porque estabeleceu novos parâmetros rítmicos e harmônicos na música, criou caminhos até então inabitados. É uma síntese dos movimentos artísticos pós-guerra, a vanguarda sonora até hoje ecoada na grande maioria dos movimentos de música popular ocidental. Uma espécie de organização do caos, dos ruídos daquele momento histórico. Para José Miguel Wisnik (1989), o jogo entre som e ruído constitui a música. O som da música é o ruído, o mundo se apresenta pra nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre os outros).

Assim, para Wisnik (1989), um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. O jazz moderno surge em meio esta desordem envolta em ruídos.

Os dois principais nomes e criadores do Bepop Jazz são: Dizzy Gillespie (1917-1993) e Charlie “Bird” Parker (1920- 1955). O ponto de encontro dos cérebros pensantes do movimento era a 52nd Street, a rua 52, localizada em Manhatam, na costa Atlântica, muito perto do cais portuário, umas dos principais centros urbanos de Nova York, muito semelhante à *Storyville* e aos encontros culturais que aconteciam ao sul do continente americano.

Rio de Janeiro, o Samba e a Bossa Nova

O último centro urbano pesquisado na dissertação foi a cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Cidade portuária como as anteriores citadas mas com um contexto histórico latino americano que a diferencia das demais. No entanto, estas diferenças históricas não serão abordadas, esta não é a proposta, mas sim apontar as semelhanças culturais entre elas.

Assim como o jazz, o samba também surge a partir da periferia, na zona portuária, trazido pelos negros através da diáspora. Segundo Muniz Sodré, no livro “Samba, o Dono do Corpo”, a partir da segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, os traços da música urbana brasileira. Ele afirma que, apesar de suas características mestiças, uma mistura de influências africanas e européias, essa música acontecia realmente no âmago da população negra, particularmente depois da Abolição da escravidão, quando os negros passam a buscar “novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro hostil urbano” (1998:13)

O samba do Rio de Janeiro foi desenvolvido a partir de tradicionais formas de samba que eram praticadas na região nordeste do Brasil, mais precisamente na Bahia, na qual viviam muitos escravos provenientes do Congo e de Angola, com seus mais variados ritmos africanos. Assim, como observado por Sodré, estes ritmos, precedentes ao chamado samba urbano criado no Rio Janeiro, foram levados em um período pós-abolição da escravidão no final do século XIX. De acordo com historiadores, a palavra *samba* deriva



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

de palavra *semba e mesemba*, da Angola, que é um tipo de um ritual religioso da cultura *Yorubá*, cultura que também influenciou o jazz.

No mesmo período em que o samba abarcava através dos negros, outros ritmos europeus também chegavam à Baía de Guanabara (RJ), como por exemplo a Polka e o maxixe. Além, também, dos compositores românticos franceses como Debussy e Ravel, que posteriormente iriam influenciar diretamente a bossa nova.

Algumas semelhanças comunicacionais, pós encontros culturais, entre o surgimento do samba e o jazz é a gravação do primeiro samba, “Pelo Telefone”, de Donga (1888-1974) e Mauro de Almeida (1882-1956). A música foi registrada somente três meses antes do primeiro tema de jazz ser também oficialmente gravado em Nova Orleans, nos Estados Unidos.

Feito um breve esboço das origens do samba com o intuito de haver uma melhor compreensão do tema proposto, faz-se necessário mencionar a origem de um dos movimentos musicais mais expressivos na música popular brasileira, que faz a união de ambos, a bossa nova. Assim como o jazz, o samba é filho de pais europeus e africanos, a bossa nova seria o fruto desse casamento, considerada a junção mais clara entre o jazz de Nova Orleans e desenvolvido em Nova York com o samba urbano surgido no Rio de Janeiro. A tradução musical desta união, filha da árvore genealógica do cais portuário, alvo principal do estudo em questão.

Surgida no começo da década de 50 do século passado, a bossa nova também possui suas origens na Bahia através de um dos seus criadores, o músico João Gilberto nascido no ano de 1931 que juntamente com os cariocas Antônio Carlos Jobim (1927-1994) e Vinícius de Moraes (1913-1980) e Carlos Lyra (1936) são considerados alguns dos principais mentores do movimento que mudou os rumos da arte musical brasileira.

Assim como o jazz em Storyville, o samba e conseqüentemente a bossa nova tiveram o seu ponto de encontro no cais portuário e espaços litorâneas como o Beco das Garrafas, localizado na orla marítima, em Copacabana, repletos de bares e boates. Nestes locais também freqüentavam traficantes, prostitutas, marinheiros e os artistas responsáveis pela criação dos movimentos musicais que surgem na periferia e posteriormente atingem a



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

grande população. Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes entre outros protagonistas da bossa nova passavam as noites nestes ambientes.

E este primeiro encontro deu-se no cais portuário, entre o africano e o europeu ocidental, interpretado por jovens artistas que captaram através do mar a música que estava surgindo naquele exato momento histórico em diferentes partes do mundo, mas conectados pelos oceanos.

Considerações teóricas e metodológicas

A partir das breves contextualizações históricas, busca-se agora refletir teoricamente sobre os aspectos culturais e sociais que foram e ainda são extremamente relevantes na criação e desenvolvimento dos principais movimentos musicais populares, ocidentais e modernos do século XX.

A comunicação é vista aqui como parte de um mundo *codificável* e têm-se a história cultural como metodologia maior para o trabalho proposto, no qual a interpretação dos “encontros culturais” torna-se ferramenta fundamental.

Assim, o trabalho dialoga intensamente com os conceitos de Peter Burke, que observa o passado “como uma construção dos fatos nos quais as categorias sociais antes tratadas como se fossem firmes e fixas agora parecem ser flexíveis e fluídas”. (2008:107).

Segundo Burke (2008), a expressão “encontros culturais” passa a ser utilizada em substituição a palavra etnocêntrica “descoberta”, a partir de 1992, com as celebrações dos 500 anos do primeiro *desembarque* – ou *encontro* - de Colombo nas Américas, no qual, especialmente historiadores e antropólogos tentam agora descrever não somente a história dos então “descobridores”, ou “vencedores” mas também reconstruir as maneiras como os habitantes nativos, no Caribe, receberam Colombo.

Assim, o trabalho proposto busca também reconstruir estes primeiros encontros culturais no cais portuário, suas formas de comunicação, observado através da ótica da



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

nova história cultural, fruto de um deslocamento da “história social da cultura pra a história cultural da sociedade”, como define o historiador francês Roger Chartier.

Outro conceito de extrema valia para o trabalho proposto é o de “*polifonia*”, “*heteroglossia*” ou “*poliglossia*” assim definido por Mickhail Bakhtin ao analisar em um primeiro momento a obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Bakhtin utiliza o termo para descrever gêneros de fala e suas diferentes vozes que podem ser ouvidas em um texto. Além do campo literário, este conceito pode ser aplicado ao cais portuário e a música, onde diferentes vozes de diferentes dialetos e diferentes culturas são ouvidas e interpretadas ao mesmo tempo, onde não há centro e vive-se um relatividade generalizada.

Aplicada ao campo musical, o jazz de Nova Orleans e o samba do Rio de Janeiro é o retrato sonoro desta polifonia das falas na linguagem literária proposta por Bakhtin. *Polifonia* é também um termo musical, onde diferentes vozes são escutadas em uma obra, algo que surge a partir de *Bach*, mas enquanto teoria analítico social a obra de Bakhtin torna-se muito valiosa para o trabalho em questão.

Torna-se válido também observar as histórias do porto, ponto de chegada, de estada e de partida em um sentido histórico proposto por Michel Foucault (1926-1985) quando sugere uma relação minuciosa entre a genealogia e a história. Para Foucault, o que se descobre no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem mas sim a discórdia entre as coisas, o disparate. Desta forma-se, torna-se importante:

Marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda a finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; aprender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenham papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (FOUCAULT, M. 2012, p.55).

O debate proposto também pode ser considerado como um atento filosófico ao compreender o mar como uma vasta possibilidade, resultado de um intenso fluxo de informação, fator este que foi sentido na criação musical moderna, popular e ocidental, algo subjetivo mas que, por instância, repousa na filosofia em tempos de modernidade. Algo que pode assemelhar-se ao pressupostos filosóficos de Nietzsche.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Nós deixamos a terra e embarcamos. Nós queimamos nossas pontes que deixamos para trás, com certeza, nós fomos longe e destruimos a terra deixamos para trás. Agora, nosso pequeno barco, cuidado! Ao seu lado está o oceano: para ter certeza, ele nem sempre rugir, ha vezes até que ele se espalha como seda e ouro como devaneios de graciosidade⁵ (Nietzsche. F. in Gilrory, P, 1993, p.32).

O tema também está assim muito relacionado à questão do movimento e do fluxo de informação, da novidade constante a beira do cais. Desta maneira, James Clifford (1997) propõe um repensar antropológico ao focalizar a *viagem (travelling)* como tema principal de sua pesquisa. Para Clifford, estes espaços tornam-se espaços de profundas disputas de identidade, de interação e interferência. Assim, pode-se dizer que o mesmo interesse é encontrado nos trabalhos de Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guatarri (1930-1992) quando propuseram uma retomada filosófica através do termo *nomadologia* que significaria uma guerra contra os valores fixos, conduzidos por sociedades periféricas, onde a comunicação dá-se de diferentes formas, instáveis e constantemente mutantes.

Pode-se assim conceber que o verbo navegar na internet, o agora e futuro instantâneo, que designamos para explorar o espaço cibernético serve também de a analogia para a compreensão e comparação com os primeiros momentos da comunicação global, o antes, o navegar dos mares, a incansável busca por novas terras de outrora que pode ser comparada a pseudo liberdade individual proporcionada pelo ciberespaço, compreender como as sociedades se articulam no processo de globalização, pesquisar o cerne destas primeiras relações entre as identidades nacionais modernas e o agora.

Observa-se também que a conexão com o mar faz com que cidades portuárias tornem-se *locus* heterogêneo, habitados por diferenças e semelhanças culturais. Nestas cidades podemos encontrar pela primeira vez na história moderna a integração e também o conflito de diferentes etnias e suas respectivas culturas.

A metodologia proposta também pode ser compreendida de acordo com ensaios de Max Weber, selecionados por Bourdieu na obra “*Ofício de Sociólogo, Metodologias da*

⁵ Tradução do autor “We have left the land and have embarked. We have burned our bridges behind us – indeed, we have gone farther and destroyed the land behind us. Now, little ship, look out! Beside you is the ocean: to be sure, it does not always roar, and at times it lies spread out like silk and gold reveries of graciousness (Nietzsche. F. in Gilrory, P. 1993:32).



Pesquisa Científica”. Para Weber (2004), a ciência social deve preocupar-se com a ciência da realidade, ou seja, compreender a originalidade da realidade da vida que nos circunda e no cerne do qual estamos situados, a fim de evidenciarmos por um lado “a estrutura atual das relações e da significação cultural de suas diversas manifestações”, e por outro, “as razões que fizeram com que historicamente ele se desenvolvesse sob essa e não sob outra (2004:180).

Outro fator relevante é o de que cidades portuárias e litorâneas são locais onde podemos observar o primeiro contato com a *diáspora africana* com o mundo ocidental Americano. Por *diáspora* entende-se como o movimento forçado ou voluntarioso de um grupo de pessoas de um determinado território para outro local distante de sua origem. Mas de que *diáspora* estamos falando?

Para Mirzoeff (2000), a *diáspora africana* gerou o que ele chama de *múltiplos pontos de vista* ou *múltipla visão do ser*, visão esta localizada entre indivíduos comunidades e suas respectivas culturas em um processo por vezes dialógico.

Stuart Hall (1996) observa as identidades da *diáspora* sendo aquelas que constantemente produzem e reproduzem, elas próprias, através de transformações socioculturais pelas quais elas são constantemente submetidas.

Assim, movendo o debate para a construções de identidade, segundo Hall, a identidade cultural não é algo existe a partir do nada, que transcende lugares, o tempo, a história e a cultura. Pare ele, identidades culturais - no plural – originam-se de algum lugar, possuem historia.

(...) Mas como tudo que é fixo em alguma essência passada, (identidades culturais) são sujeitas a um constante jogo da história, de cultura e poder. Longe de ser somente fundamentado em uma recuperação do passado, esperando para ser descoberto e no qual quando achamos, irão assegurar ou fazer sentido de nós mesmos na eternidade. Identidades são nomes que nós damos às diferentes maneiras em que nós fomos posicionados ou posicionamo-nos com as narrativas do passado(HALL, S.1996, p. 23)⁶

⁶ Tradução do autor.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Hall (2003) também observa que o fato do campo cultural não poder ser estabilizado dessa forma não impediria o exercício de se tentar construir fronteiras novamente em outro lugar, uma outra vez. Para ele, “as práticas culturais não se situam fora do jogo do poder”. (2003:240).

Foi percebido que as similaridades de cidades portuárias ao redor do mundo também dá-se pelo estilo de vida que estas proporcionam, quando marinheiros e tripulantes de embarcações das mais diferentes nacionalidades passam sua curta jornada de trabalho em bares ao redor das docas portuárias (o bairro *Storyville*, em New Orleans, a *Fifth Second Avenue* em Nova York e o *Beco das Garrafas* no Rio de Janeiro). Lugares este instigadores da boemia, algo não tão facilmente identificado na estrutura social. Locais onde diferentes línguas e dialetos são falados no mesmo tempo e espaço, da poesia noturna e outras formas de comunicar.

Para futuras pesquisas, ressalto que o mar por si só é uma possibilidade continua. É o espaço e o caminho, a primeira forma de transporte entre as civilizações modernas, o ir e vir constante, a probabilidade de novos e diferentes rumos. O mar assim também é inspiração criativa, que instiga a pluralidade artística. A música popular durante o século XX poderia ser observada como reflexo desta potencialidade comunicacional.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. 4ª edição. São Paulo. Martins Fontes, 2003.
- BURKE, Peter. O que é História Cultural? 2ª edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. Historia de la eternidad. Buenos Aires: Debolsillo, 2011
- BOURDIEU, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude. Ofício de Sociólogo. Metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis. Editora Vozes, 2004
- CLIFFORD, J. (1997) Travelling Culture. In Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix Nomadology: The War Machine. Semiotext(e), New York, 1986.
- FOUCAULT, Michael. Microfísica do Poder. Org. Machado, Roberto. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012
- GILROY, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- HALL, Stuart. Critical Dialogues in Cultural Studies. London: Routledge, 1996.
- _____. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- MATTELART, Armand e Michele. História das Teorias da Comunicação. 14 ed. São Paulo: Edições Loyola. 1999.
- MIGNOLO, W. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP. 2000.
- MIRZOEFF, N. Diaspora and Visual Culture. 'Representing Africans and Jews'. Routledge. London. 2000.
- SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Cineclube Caravelas: uma reflexão sobre o cinema no âmbito dos movimentos sociais¹

Roberto Oto Loureiro de Oliveira²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise da produção cinematográfica em movimentos sociais, como busca de uma representatividade e legitimação de identidade. O objeto de estudo proposto é o Cineclube Caravelas, braço audiovisual do Movimento Cultural Artemanha, oriundo da cidade de Caravelas, sul da Bahia. A proposta, partindo de uma contextualização sociocultural deste movimento social, se concentrará em pensar a função da arte para tal grupo, a apropriação dos meios audiovisuais de produção possibilitada pela difusão tecnológica e as possibilidades de representação por meio dos filmes produzidos.

PALAVRAS-CHAVE: Movimentos sociais; Cinema; Representação; Identidade

Comunicação e Movimentos Sociais

Câmera, microfone, tripé, ilha de edição, atores, editores e diretores. Houve um dia em que apenas grandes produtoras, estúdios de cinema e empresas de comunicação podiam obter os recursos tanto técnicos quanto humanos que compõe esse cenário. A maior facilidade de acesso aos meios de produção audiovisual, além de ser uma consequência de um grande e acelerado avanço tecnológico, vem também possibilitando grupos periféricos ao principal eixo de produção cultural do país, novas formas de expressão e criação artística.

¹ Trabalho apresentado no GT Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Miguel Serpa Pereira. Especialista em Comunicação e Imagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, graduado em Jornalismo pela Universidade Estácio de Sá. E-mail: r.oto@uol.com.br



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

O advento dos meios de comunicação como um dos principais mediadores na esfera social e legitimador de identidades culturais, elencou a democratização desses meios como uma das principais reivindicações dos movimentos sociais, almejando não apenas a representação de uma maior diversidade sociocultural, mas também o empoderamento e a apropriação dos meios de produção.

Para uma análise do lugar que a produção cinematográfica pode ocupar no âmbito dos movimentos sociais, é interessante que antes se volte o olhar para as transformações que este conceito vem passando nas últimas décadas. Acompanhando a abrangente pesquisa de Maria da Glória Gohn, a preocupação em entender os movimentos sociais se confunde com o próprio surgimento da sociologia. A proposição de Weber sobre a polarização da modernidade, nas esferas econômicas e políticas, é reveladora para se pensar o lugar reservado a estes movimentos na sociedade.

Embora o tema seja há muito tratado, os movimentos sociais passaram por diversas transformações ao longo dos anos, passando de revolucionários a mais humanitários, embora ligados intrinsecamente à esfera política.

A dimensão política – entendida como o espaço possível de construção histórica, de análise da tensão existente entre os diferentes sujeitos e agentes sociopolíticos em cena – desaparece da ação coletiva justamente por ser capturados por estruturas políticas – de cima para baixo, na busca de coesão e de controle social. (GOHN, 2008, p.13)

Estando neste âmbito de atuação, os movimentos sociais se constituem de elementos como “práticas comunicativas diversas que vão da oralidade direta aos modernos recursos tecnológicos, projetos ou revisões de mundo que são suporte a suas demandas e culturas próprias nas formas como sustentam e encaminham suas reivindicações”. (GOHN, 2008, p.14)

Porém, a política da comunicação beneficiadora da formação dos conglomerados de mídia vai de encontro aos anseios de tais movimentos sociais. Visto



a impossibilidade de conquistar um espaço nos meios hegemônicos de veiculação de conteúdo, começaram a surgir produções alternativas periféricas, desenvolvendo um circuito próprio de exibição e, muitas vezes, modos não convencionais de veiculação, como as TVs de Rua.³

Contexto sociopolítico

Para tratar da produção artística, por meio de filmes, ligados ao seu uso como ferramenta de construção de cidadania, visibilidade pública e legitimação identitária, recorrer aos estudos sobre mediações socioculturais ajudam na tentativa de se entender melhor tal produção. Nesse sentido, vê-se necessário aqui contextualizar o lugar e o momento que ocupa o Movimento Cultural Artemanha e o Cineclube Caravelas.

Na esteira da redemocratização do país, na década de 1980, quando os movimentos sociais ganhavam força e se organizavam em busca de maior representatividade social, legitimidade e cidadania, surgia em Caravelas, município do sul Bahia, o Movimento Cultural Artemanha. Com 20 mil habitantes, em sua maioria descendente de negros e de índios, a cidade viu sua economia enfraquecer com a paralisação da estrada de ferro Bahia - Minas, que tinha em Ponta de Areia, distrito do município, sua estação final.

Com a desativação da ferrovia, em meados da década de 1960, o porto, que antes recebia o escoamento de produtos oriundos de Minas Gerais, também sofreu forte queda de movimento. No início dos anos 1980, com a chegada de grandes empresas produtoras de eucalipto, a agricultura tornou-se insignificante na região e, até os dias

³ As TVs de Rua, mais comuns nos bairros suburbanos, nos anos 1980, eram produções realizadas por uma comunidade para a própria comunidade, abordando questões relacionadas ao local e que não tinham espaço na mídia. A veiculação era geralmente feita em praças públicas, encima de muros ou em locais de convivência comum dos moradores locais. As TVs de Rua estão no âmbito de estudo da Comunicação Popular. Para maior aprofundamento do tema, ver: KROHLING PERUZZO, C. M. *Comunicação nos Movimentos Populares*, 2ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1998.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

atuais, a pesca e a cata de caranguejos são as principais atividades econômicas do município.

Jaco Galdino Santana, um dos fundadores do Movimento Cultural Artemanha e principal diretor dos filmes produzidos pelo Cineclube Caravelas, em artigo para o Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual, ressaltou as várias fases e a situação socioeconômica de Caravelas, intitulando o município como a *cidade do já teve*⁴. O motivo de tal denominação é a passagem dos diversos ciclos econômicos que passou o município, desde a extração de madeira na época colonial, passando pela tentativa de descoberta de petróleo nos anos 1980.

As transformações econômicas tiveram grande impacto nos aspectos cultural e social, e foi a partir de uma vontade de resgate e valorização dos costumes da região e da recuperação das tradições afro- indígenas por meio da arte que o Movimento Cultural Artemanha se formou. O grupo, composto por artistas de diversas áreas, promove atividades culturais como literatura, dança, teatro, música, escultura, pintura dentre outras. E, a partir de meados dos anos 2000, o Movimento começa a fomentar a produção de peças audiovisuais, quando surge o Cineclube Caravelas.

No início da década de 80, jovens talentosos da Avenida (*local de moradia desses jovens*), motivados por movimentos políticos e culturais que surgiram durante o processo de democratização do país, formaram um grupo com o objetivo de “fazer arte e viver da arte”. Muitos artistas de passagem pela região colaboraram para o desenvolvimento do grupo. A proposta do grupo é por meio da arte (...) realizar um trabalho de intervenção social comprometido com o resgate das tradições afro-indígenas regionais. (SANTANA, 2009)

Com o apoio do Parque Nacional Marinho dos Abrolhos - Unidade de Conservação de proteção integral que tem em Caravelas sua sede – e Organizações Não Governamentais, foram ministradas oficinas de audiovisual a membros do Artemanha. Como resultado, o primeiro filme produzido foi o premiado *Lia*, considerado o melhor

⁴ Santana, J.G., *O olhar de um grupo afro-indígena no extremo sul da Bahia*, Deseducando o olhar – Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual, 2009.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

filme pelo júri paralelo no Festival Visões Periféricas, em 2007. Assim, deram início a uma série de produções.

Os locais de veiculação e exibição das produções do Cineclube são a própria sede do Movimento Artemanha e espaços públicos, como praças e quadras. Esta característica de veiculação vale uma reflexão para se repensar a valorização do espaço público, que, se devido às próprias transformações das cidades, a privatização do território e o agendamento proporcionado pelos meios massivos de comunicação, surge aí resignificado, sendo o lugar novamente que possibilita o encontro, mas agora motivado pela exibição de uma produção audiovisual.

Atentando para o conteúdo dos filmes, nota-se que as produções giram sempre entorno de questões políticas, sociais, culturais e lúdicas, ligadas ao local. Tal característica nos serve para pensar como as identidades tradicionais são negociadas e mediadas pelo audiovisual, que ao mesmo tempo em que resgata, cria novos significados e relações. Um exemplo disso foi a produção do documentário “É Tudo Mentira”, um protesto à instalação de uma empresa de carcinicultura nos manguezais de Caravelas e a favor da criação da Reserva Extrativista de Corumbá.

Lutamos pela criação da Reserva Extrativista usando o vídeo como uma arma poderosa: foi uma experiência maravilhosa dar voz e imagem a pessoas que até então não se sentiam representadas. Essas pessoas produziram suas próprias narrativas, disseminando a produção e exibição de audiovisual para mais comunidades, abordando temas ignorados pelos meios de comunicação de massa, criando uma estética alternativa aos padrões dominantes. (SANTANA, 2009)

“Fazer arte e viver da arte”

A escolha do termo “cinema” no título deste artigo ao invés de “audiovisual” - este já comumente atrelado a alguns movimentos sociais engajados na democratização da comunicação e na produção de vídeos populares – tem a ver com o resultado de algumas produções do objeto escolhido como análise: o Cineclube Caravelas. Embora os objetivos do Cineclube compartilhem também aquelas propostas da comunicação



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

popular atreladas aos movimentos sociais tradicionais, a dimensão artística do Movimento Cultural Artemanha possibilitou que a criação dos produtos audiovisuais não se limitasse a mais uma ferramenta de reivindicação direta, mas sim em peças cinematográficas de corpo estético tanto documental quanto ficcional.

Outra questão que não pode ser esquecida é o longo debate sobre os limites do que é cinema após o surgimento do vídeo, questões que passam não apenas pelas diferenças técnicas entre os dois campos, mas também por uma certa diferença de modos de produção entre os dois. Ivana Bentes, ao abordar algumas problemáticas de tal questão, apresenta uma posição que se pretende assumir aqui para darmos continuidade a presente análise. “Hoje, a percepção da hibridização entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa.” (BENTES org., 2007, p.112)

O Movimento Arte Manhã, como o próprio nome sugere, teve no âmago de seu surgimento, como ponto central e de partida, a desmistificação da arte como um campo isolado da vida e de difícil acesso, procurando fomentar não apenas o conhecimento, possibilitando a “construção de um olhar” artístico, mas sobretudo buscando inserir a prática artística no cotidiano das pessoas, como já supracitado as palavras de um dos diretores dos filmes do Cineclube Caravelas: “fazer arte e viver da arte”.

Após quase trinta anos buscando levar e inscrever no cotidiano dos moradores de Caravelas as diversas formas de arte podemos supor que tal experiência engendrou uma familiaridade com liberdade de formas, expressões, cores e proporções, ou seja, com a arte, familiaridade essa que não está disponível à maioria dos cidadãos comuns – ainda mais se tratando de zonas periféricas ao principal eixo-cultural do país – podemos concluir, em parte, portanto, que ao se apropriar dos meios audiovisuais de comunicação, esses artistas fariam mais do que vídeos reivindicatórios, ou matérias jornalísticas sobre a realidade local. Eles iriam fazer cinema.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

A diferença entre uma produção artística fílmica e uma produção audiovisual objetiva, para além das questões de linguagem ou técnicas envolvidas, nos remete a uma questão filosófica a respeito das possibilidades e diferentes perspectivas – sobretudo políticas - que um trabalho artístico possibilita. Acompanhando a fundamental análise de Kant sobre o campo da estética em *A Crítica do Juízo*, podemos, buscando aqui uma síntese, que de acordo com o filósofo, as ideias da razão fazem pensar, mas as ideias estéticas fazem pensar na ordem do sensível. (KANT, 2002)

Com base no que já foi exposto podemos chegar a uma simples conclusão prévia: a arte pode ser utilizada como ferramenta de conquista de representatividade por movimentos sociais. Ou seja, a arte neste caso tem uma função determinada.

Abre-se, portanto, ma questão. Para Kant, fins externos e arte se excluem, ou seja, a arte não deve ter uma finalidade. Porém, a comunicabilidade, também inerente à apreensão da arte pela sociedade, possibilita torná-la, por exemplo, instrutiva.

A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir de simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem como padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial. (KANT, 2002, p.151)

Importante, porém, diferenciar os conceitos de “função” e “utilitarismo”, pensando aqui na crítica feita por Hannah Arendt, a respeito do que seria um “utilitarismo” da arte, onde ela aponta duas vertentes principais: o uso da arte como distinção social, que estaria ligado ao “cultivo” da arte e o uso da arte apenas como entretenimento. Essas duas dimensões propostas pela filósofa alemã seriam reducionismos da arte, tornando-a meramente utilitária. (ARENDT, 2007)

Ainda recorrendo aos estudos de Kant acerca da *Crítica Juízo*, podemos atualizar dois conceitos articulados pelo autor ao falar da forma artística: *senso comuni* e *senso comum*. Em síntese, o “senso comunis” não alimenta o hábito e aponta para uma nova comunidade possível. Por sua vez o “senso comum” é um entendimento



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

comum que de certa maneira opera por condicionamentos. Ora, trazendo essa reflexão para o presente objeto que aqui se faz analisar, considera-se que ao pensar a produção artística voltada para uma “tomada de consciência” política (aqui considerada no seu sentido amplo e não partidária ou governamental), o Movimento Artemanha estaria possibilitando “uma nova comunidade possível”.

Uma passagem de Jacques Rancière também nos ajuda a reforçar tal proposição. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.⁵ E mais a frente, especificamente no que tange a arte cinematográfica.

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a qualquer um e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. (RANCIÈRE, 2005, p.46)

A busca por representação

A notícia era sobre a aquisição, pela News Corporation, no dia 01/08/2007, do News Group, grupo que detém o Financial Times, um dos mais importantes jornais financeiros do mundo. O conglomerado de mídia de Rupert Murdoch somou esta aquisição a suas dezenas de jornais, redes de televisão, portais e estúdios de cinema. Além dele, um pequeno grupo de poderosos empresários concentra quase toda a produção da “indústria cultural” no mundo, que veiculam todos os dias a paisagem bidimensional (agora também tridimensional) do planeta, através do espaço midiático.

Um emissor, diversos receptores. Uma das principais características da cultura de massa. Os Estudos Culturais, que tem Stuart Hall como um dos seus teóricos fundadores, procura pensar a cultura de massa a partir das minorias e suas relações com o fluxo simbólico massivo. Hall pontua transformações ocorridas na concepção de

⁵ RANCIÈRE, 2005, p.16



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

identidade, para entender como estas se dão na modernidade tardia. O livro “A identidade Cultural na Pós- Modernidade” esclarece bastante esta posição de Hall. Porém, já no início dos anos 1980, no texto “Codificação/Decodificação”, o sociólogo jamaicano mostrava as primeiras percepções sobre a recepção:

A mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa. A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear. (HALL, 2006, p.334)

Se a cadeia produtiva não opera de forma unilinear, os sujeitos, frente a diversos “sistemas de significação e representação cultural” (HALL, 1992) também não são mais unificados, e sim, descentrados, o que ele denomina como “sujeitos pós-modernos”. Porém, Hall insiste que este não seria um sinal de destruição das identidades, mas sim de sua transformação dentro da lógica da globalização, numa articulação entre o global e o local.

Na América Latina, Néstor Garcia Canclini desenvolve, ainda na perspectiva dos Estudos Culturais, teorias que corroboram com as ideias de Hall e vão mais além à questão dos “usos”, que mais nos interessa aqui diretamente. Uma passagem de Canclini exemplifica bem esta posição.

Os indígenas frequentemente buscam se utilizar das técnicas mais avançadas de produção e consumir bens industriais; reclamam também, um maior acesso à educação e às comunicações de massa. Ainda que subsistam movimentos étnicos resistentes à ocidentalização, amplos setores vêm se apropriando de conhecimentos e de recursos tecnológicos e culturais modernos. (CANCLINI, 2006:198)

A observação de Canclini na citação acima exemplifica bem, tanto a teoria de Hall sobre o sujeito pós-moderno, descentrado, quanto as negociações sugeridas por Canclini na construção de identidades. Podemos ainda explorar o mesmo exemplo para refletir sobre uma questão proposta por outro pensador latino americano, Jesús Martín-Barbero.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

No livro, “Dos Meios às Medições”, o teórico colombiano analisa a presença dos meios massivos de comunicação (principalmente o cinema e o rádio) na construção das identidades nacionais nos países da América Latina. Os indígenas, como no exemplo de Canclini, e outros grupos minoritários, foram, segundo Barbero, alijados do processo desta construção de identidades nacionais. A reivindicação, portanto, por espaço nos meios massivos e de produção de conteúdo que visam legitimar tais grupos, surgem como efeitos da amplitude do acesso, possibilitados pela própria lógica mercadológica de venda de aparelhos técnicos de produção cada vez mais baratos e de simples operação e desenvolvimento de tecnologias da informação que permitem a veiculação de produções independentes.

O surgimento de festivais destinados à produção independente como o “Festival Visões Periféricas”, o “Festival Internacional Cine Cufa”, ou de temática etnográfica como o “Festival de Filmes Etnográficos” formam um circuito onde alguns movimentos sociais ligados à produção de filmes divulgam e compartilham suas experiências, numa rede já entrelaçada e independente dos meios convencionais de veiculação e difusão de produtos culturais. É neste contexto que o Cineclube Caravelas vem atuando, seja localmente ou através desta rede alternativa de comunicação, buscando por meio da produção de filmes, sejam ficcionais ou documentais, possibilitar um outro olhar e resignificando as identidades locais tradicionais

Referências Bibliográficas

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENTES, I. in: *Made in Brasil – três décadas de vídeo brasileiro*/ Arlindo Machado (org.), São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e Cidadãos*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

GONH, M. G., *Novas Teorias dos Movimentos Sociais*, São Paulo: Loyola, 2008.

HALL, S. *A Identidade Cultural da Pós-Modernidade*, 7ª edição, Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

KANT, *Crítica da Faculdade do juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KROHLING PERUZZO, C. M. *Comunicação nos Movimentos Populares*, 2ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

RANCIÈRE, *A Partilha do Sensível*, São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTANA, J. G. *O olhar de um grupo afro-indígena do extremo sul da Bahia*, in: Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual. 2009.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Eu vi um Brasil na TV: Diálogo entre representações sobre televisão e identidade brasileira¹

Veronica Eloi de Almeida²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Atualmente no país há cerca de 160 milhões de telespectadores. Partindo do pressuposto de que a televisão tomou para si a formulação de paradigmas do que une e identifica os brasileiros, meu objetivo é discutir as relações entre televisão e identidade brasileira a partir do debate entre autores que marcam posições bem distintas sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE: Sociologia da Cultura; Televisão; Identidade Brasileira.

Em 1960 a televisão podia ser assistida em 4,6% dos domicílios brasileiros; em 1970, por 22,8% dos domicílios; em 1980 por 56,1%, e a partir da segunda metade da década houve uma ampliação do alcance das transmissões no território nacional. Em 1991, 71% dos domicílios possuíam o aparelho (HAMBURGER, 2005, p. 22). Atualmente, 94,5% dos domicílios particulares brasileiros têm televisão (PNAD/IBGE, 2006-2007).

A televisão (94,5%) está entre os principais eletrodomésticos de uma residência, juntamente com o fogão (98,1%) e a geladeira (90,8%). No Brasil, nove entre dez domicílios possuem um televisor e a presença do televisor continua crescendo nas residências, pois aumentou de 91,4% em 2005 para 94,5% de acordo com a PNAD/IBGE (2006-2007). Dito de outro modo, no Brasil, aproximadamente 160 milhões de pessoas podem assistir televisão em suas casas.

Através da Pesquisa de Informações Básicas Municipais, o MUNIC (2009), o IBGE constatou que em apenas 9,1% dos 5.565 municípios existem salas de cinema e em 21,2% deles há teatros ou salas de espetáculos. Se considerarmos estes dados e excluirmos o

¹ Trabalho apresentado no GT Tempo e Memória no Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ em 2012. Orientadora: Glaucia Villas Bôas. Mestre em Sociologia pela UFRJ, graduada em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro: E-mail: veronicaeloi@hotmail.com



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

percentual de bibliotecas públicas (93,2%) podemos dizer que a televisão lidera no acesso à informação, cultura e lazer de grande parte da população brasileira, já que a TV aberta está presente em 95,2% dos municípios brasileiros. Num país que vê televisão, a telenovela é campeã de audiência e está presente na TV desde o seu surgimento em 1950.

1.1 Em busca de uma identidade brasileira

Identidade nacional ou brasileira, brasilidade ou nação são termos que em linhas gerais indicam a especificidade ou particularidade da nossa cultura. No caso brasileiro, não bastou a independência de 1822 e a criação de um organismo estatal próprio, pois era preciso criar uma identidade cultural comum (RICUPERO, 2004). Não bastava apenas uma concepção de Estado, era preciso criar vínculos e valores comuns entre os indivíduos que o compõem. Neste sentido, a literatura tomou para si a necessidade da criação de laços comuns de pertencimento à nação com autores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar em suas construções sobre o brasileiro. Posteriormente, o modernismo, em todas as suas manifestações artísticas, buscou dar um sentido cultural específico à realidade brasileira, valorizando tudo aquilo que seria autenticamente nacional. Artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros, se destacaram neste sentido, ou seja, na busca de uma arte nacional, antropofágica da cultura do outro (estrangeiro) se preciso. O pensamento social brasileiro das décadas de 1920 e 1930 também buscou demarcar as razões da singularidade brasileira e as bases de sua identidade comum, a partir de autores emblemáticos como Gilberto Freyre e a tão propagada ideia de democracia racial, e Euclides da Cunha com a ênfase no sertanejo. Mas, os anos de 1950 marcam uma mudança na produção científica das ciências sociais no Brasil que alterou significativamente esta linha de estudos voltada para a construção da nação. Enquanto aqueles autores se debruçaram sobre as origens da nossa brasilidade, voltando-se, sobretudo, para o passado, a sociologia da década de 1950, pensava sobre o moderno no Brasil, com o olhar para o futuro (VILLAS BÔAS, 2006). Esta é uma diferença fundamental entre os períodos interpretativos do Brasil.



Embora não seja objeto deste texto, a discussão sobre as interpretações do Brasil é importante na minha pesquisa porque suponho que a teledramaturgia da Rede Globo – principalmente por meio das minisséries – procurou ocupar o lugar de portadora simbólica da nação brasileira. Neste sentido, a teledramaturgia tomou para si a tarefa de unir e tornar público aquilo que supostamente identifica os brasileiros. É interessante notar que no processo de construção simbólica da identidade brasileira na televisão, a literatura não ficou em segundo plano, pois foi exatamente a partir da adaptação de obras literárias – especialmente no que tange às minisséries – que a teledramaturgia se estruturou, atualizando a tradição folhetinesca e suas categorias afetivas do melodrama. Desta maneira, o modo pelo qual as minisséries da Rede Globo representam o Brasil não constituiu uma ruptura com as narrativas nacionais anteriores, mas uma re-atualização a partir de outros *territórios de ficcionalidade*, que incluem a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo (BORELLI, 2001, p. 34).

1.2 Televisão e identidade brasileira: O debate está posto

No debate entre os autores que pensam sobre as representações formuladas pela televisão no que se refere à identidade brasileira, gostaria de ressaltar duas tendências. Enquanto um grupo de autores associa televisão e identidade tentando encontrar nexos entre ambos, outro grupo de autores repudia veementemente tal colocação, incorporando a crítica à *indústria cultural*, como difusora dos modos de viver de uma classe específica.

A televisão conjuga as peças do que supostamente une e identifica os indivíduos. Esta é a ideia central do pesquisador Dominique Wolton (1996)³. A TV aberta consegue juntar todos os públicos, ocupando, nas sociedades industriais contemporâneas, o papel de principal instrumento na formação de solidariedades e de identidades coletivas. Trata-se do meio de comunicação mais abrangente e disponível, que permite a criação de uma instância comum de representações, valores, questões etc., ao contrário da TV temática, que

³ Responsável pelo Laboratório de Comunicação e Política do Centre National de Recherches (CNRS) Scientifiques, na França.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

segmenta o público e o individualiza. A TV funciona como uma espécie de espelho, na medida em que a sociedade se vê nela e ao fazer isso, a TV não cria apenas uma imagem e representação, mas oferece um laço a todos os que a assistem simultaneamente, permitindo que um grande número de espectadores tenha acesso a essa representação (WOLTON, 1996, p. 124).

Assim como Wolton, o jornalista Gabriel Priolli (2000, p.15) percebe a TV como um poderoso instrumento na difusão de um imaginário nacional, que articula *gregos e troianos* em torno de uma ideia de identidade brasileira. No entanto, o jornalista propõe a seguinte questão: que imagem televisiva é esta que se intitula o retrato do Brasil? (PRIOLLI, 2000, p. 14). A partir do princípio de que não existe uma identidade homogênea, mas um conjunto de identidades, e aqui cabe um parêntese, já que em se tratando de Brasil, é justamente a diversidade cultural que o identifica, Priolli (2000, p. 14-15) enfatiza o fato de que a TV impõe uma determinada noção de identidade nacional e impede o acesso de outras identidades. Existem várias identidades nacionais, mas nem todas passam pela TV. No máximo, são exibidas caricaturas de nordestinos, negros e indígenas, sempre a partir de um referencial paulistano ou carioca, onde as metrópoles (RJ e SP) são o que há de mais dinâmico e cosmopolita no país, em contraste com a periferia atrasada, conservadora e provinciana, que representa o restante do Brasil. A identidade brasileira reproduzida pela TV é um recorte feito a partir do sudeste branco, que fala para o Brasil “(...) em nome do Brasil, como se fosse todo o Brasil”. (PRIOLLI, 2000, p. 16).

A televisão brasileira parece ter realmente um sotaque sulista. A antropóloga Elizabeth Rondelli (1998, p.28), observa como Priolli, que a TV brasileira tem um sotaque (paulista, no caso do SBT e carioca, no caso da Rede Globo). Entretanto, diferente do autor, Rondelli (1998, p.28) não vê nisso um grande problema, uma vez que toda televisão nacional tem um jeito próprio de fazer TV. O que importa para a autora é a aproximação que a televisão brasileira faz da realidade. A televisão busca um jeito de fazer uma TV abrasileirada, ainda que em certo sentido predomine o jeito paulista ou carioca de fazê-la, já que a realidade é apreendida pelos produtores de TV que elaboram os programas a partir destas cidades, mas ainda assim o objetivo é atingir o país, ou seja, fazer com que os



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

brasileiros se reconheçam no que vêem. Além disso, em se tratando de telenovelas Rondelli (1992) enfatiza que estas produções se pautam nas adaptações da literatura brasileira ou recorrem a obras originais para a TV, para reforçar a ideia de que o que mostra é a realidade brasileira e mais do que isso, a identidade brasileira.

A ênfase em exibir na televisão uma dramaturgia mais próxima da realidade brasileira teve início no final da década de 1960, com as novelas-verdade. Para Kornis (2003, p.76), a Rede Globo passou a atuar através da teledramaturgia como importante agente de construção de uma identidade brasileira, voltando-se para temas ligados à realidade, tentando falar do homem comum, mas situado num contexto histórico, que não é só o pano de fundo das tramas dos personagens, mas se impõe como parte vital da construção das narrativas (KORNIS, 2003, p. 101).

No entanto, a aproximação da teledramaturgia com o chamado *homem comum*, coincidiu com o projeto de integração nacional do governo militar, cuja tecnologia do sistema de telecomunicações permitia um maior alcance dos rádios e aparelhos de TV no país. Por isso, na década de 1970 a televisão, e sobretudo, a Rede Globo é apontada por alguns críticos da TV, como aliada do regime militar.

Enquanto nos anos de 1970 a TV buscava se aproximar da realidade, a reflexão sobre a mesma é marcada pela crítica à sua relação com a ditadura militar e ao projeto de integração nacional. Neste período também pode ser observado o fato de comunistas assinarem as produções televisivas, como Dias Gomes, por exemplo. Logo, o que marca o início das produções mais realistas na TV são o tripé: a integração nacional desejada pelos militares que investiram em tecnologia para que isso fosse possível, com a possibilidade das emissoras entrarem em rede nacional, o relacionamento da Rede Globo com o governo militar e a produção de autores comunistas na televisão. Este último ponto é controverso, já que alguns pesquisadores apontarão um abrandamento da crítica dos comunistas na TV e até certa aliança, já outros dirão que os comunistas tentavam dar vazão ao projeto nacional-popular da esquerda, que desde o final dos anos de 1950, desejava chegar às amplas camadas da população através das antenas da TV. De acordo com Dias Gomes (1998, apud



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

HAMBURGER, 2011, p. 69) o nacionalismo dos autores de TV, que tinha inspiração no Partido Comunista Brasileiro, encontrou ressonância no nacionalismo dos militares⁴.

Diante disso, ao abordar a relação entre TV e identidade brasileira se faz necessário pensar na relação entre a televisão e a ditadura militar⁵. Se até o governo de João Goulart a televisão fez oposições ora mais brandas ora mais duras aos governos, em 1964, TV e Estado fazem as pazes e a TV é identificada com o regime ditatorial. O jornalista Sérgio Caparelli (1980) faz um estudo minucioso de como foram sendo criados órgãos na Ditadura Militar responsáveis por enquadrar os meios de comunicação de acordo com os interesses dos governos militares. De acordo com Lucia Klein (1978, apud CAPARELLI, 1980, p.29) por não serem muito carismáticos, os presidentes do Brasil durante o regime militar se utilizaram dos meios de comunicação de massa para ressaltarem seu carisma. Caparelli (1980, p.30) salienta que como a TV e o rádio são concessões que o Estado cede à iniciativa privada por contratos temporários, os concessionários da radiofusão (o que inclui jornais, televisões e rádios) tiveram que abrandar suas críticas ou até mesmo colaborar com o regime por medo de perderem suas concessões⁶. É por isso que para Caparelli (1980, p.11) a televisão se mostrou como um aparelho ideológico do Estado, estando a serviço do capitalismo dependente. A questão do autor não é como a televisão influencia a sociedade, mas como a sociedade (cultural e economicamente dependente em seu modelo de desenvolvimento) produziu tal modelo de televisão (CAPARELLI, 1980, p. 19).

Enquanto Caparelli (1980) tenta entender como se deram as relações dos meios de comunicação, e especialmente da televisão, com o Regime Militar, através da criação de órgãos (como a Assessoria Especial de Relações Públicas, ligada à presidência da república) e de leis responsáveis por unir as duas esferas, a psicanalista e estudiosa dos

⁴ Sobre a relação dos comunistas com a TV e o regime militar, ver: artigo de Kehl (1979-80, p. 68-70) que acredita no encampamento das propostas dos comunistas pela Rede Globo e nota de Kornis (2003, p. 79) que crê que estes produtores tentavam dar vazão ao projeto nacional-popular da esquerda.

⁵ Não farei uma análise das relações entre televisão e Ditadura Militar. Mas, não poderia deixar de tocar nesta questão, que surgiu ao longo dos meus estudos.

⁶ Sobre o assunto ver: KLEIN, Lúcia; FIGUEIREDO, Marcus. “Legitimidade e coação no Brasil pós-64”. Rio de Janeiro: Forense, 1978.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

meios de comunicação Maria Rita Kehl (1979-80) estudou o conteúdo das novelas da década de 1970.

De acordo com Kehl (1979-80) a construção de uma identidade para o Brasil via televisão fundamentou-se na unificação da linguagem, do consumo e da ideologia burguesa, sendo este o projeto de Integração Nacional que o Regime Militar engendrou no Brasil via meios de comunicação de massa. Neste sentido, integrar significa adquirir novos hábitos de consumo (KEHL, 1979-80, p. 67). Trata-se de fazer com que os brasileiros se naturalizem com o modo de vida de uma classe e perceba que ela é o espelho da sociedade brasileira. Por isso, falar em identidade brasileira é falar de identidade de um grupo que se torna espelho para todos os outros.

O ponto crucial da análise de Kehl (1979-80) é o binômio tradição e modernidade. A Rede Globo é responsável a partir da “vida real”, que estampa em suas novelas, por tornar a aceitação do público maior no que se refere às mudanças sociais que estavam sendo postas em prática. Estas mudanças passam pela aquisição de novos hábitos e padrões de cultura, pelo consumismo, pela aceitação da industrialização em detrimento da natureza e pela aceitação dos nordestinos que se tornam trabalhadores no Sudeste. Na perspectiva de Kehl (1979-80, p. 62) o público é conservador e a televisão contribui para isso. Mas é interessante notar que ao mesmo tempo em o público é chamado de conservador pela autora, ele está sendo preparado para absorver as modernidades ou aceitá-las, já que a industrialização as impõe. Enfim, não há espaço para reflexão tanto do lado de fora do vídeo, quanto no vídeo. Isto porque a TV engloba em seus quadros até os autores progressistas, os comunistas. Não há saída para o público que é conservador, alienado, basicamente um consumidor da ideologia dominante e nem para os produtores, responsáveis por cooptar o público.

De um modo geral, os meios de comunicação ficaram realmente atados às imposições de censura do regime militar. Mas, a presença dos autores comunistas na Rede Globo neste período tornam essa questão um pouco mais complexa. Contudo, Kehl tende a considerar esses autores como intelectuais que foram cooptadas pela emissora e por isso, a autora desenvolveu seu argumento observando apenas a partir do binômio tradição e



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

modernidade, o quanto a emissora preparava seu público para a modernidade, ainda que fizesse isso com os textos de autores comunistas. Kehl (1979-80) parece não ter percebido que muitas novelas ao exporem o conflito entre o novo e o velho, o moderno e a tradição, além de introduzir a sociedade como um todo, na dinâmica da modernização do país, podiam trazer também um germen de crítica a essa modernização.

A respeito das colocações dos autores críticos dos meios de comunicação de massa, é possível dizer que eles evocam um discurso sobre a TV que é paradigmático, um discurso eminentemente hostil-crítico e inalterado, graças em parte à considerável recepção da Escola de Frankfurt, sobretudo de autores como Adorno e Horkheimer.

Segundo Armand e Michèle Mattelart (2000) as Escolas de pensamento crítico se interrogaram se o desenvolvimento dos *mass media* não representaria um entrave à democracia. Por isso, os meios de comunicação passaram a ser vistos por algumas Escolas como meios de dominação e de poder. Neste sentido, a Escola de Frankfurt, na Alemanha, foi a que mais se destacou na crítica à cultura de massa, investigando-a na época de seu surgimento. Nela se destacam os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer, que frente à perseguição nazista aos judeus se exilaram nos Estados Unidos, onde deram continuidade aos seus estudos e criaram na década de 1940 o conceito de *indústria cultural*.

Segundo Adorno e Horkheimer, em “Dialética do esclarecimento” (1980), em linhas gerais, a indústria cultural é a transformação da cultura em mercadoria, que como qualquer outro produto do sistema capitalista recebe o tratamento de padronização, produção em série e utilização de recursos tecnológicos. Com isso, a ideia de cultura enquanto atitude cultivada, que tem o papel de levar o homem à reflexão é desprezada, já que a indústria cultural rebaixando a cultura à mercadoria tirava-lhe a capacidade iluminista e a função crítica, levando também ao desprezo o papel filosófico-existencial da cultura. Por trás da ideia de padronização e produção em série com a emergência de uma sociedade com um maior número de consumidores e com a proposta de democratização dos bens culturais, havia na realidade a necessidade de manter o sistema coeso, pois neste sentido tanto os automóveis e as bombas, quanto o cinema têm a mesma função, isto é, manter coeso o todo, o sistema que representam (ADORNO; HORKHEIMER, 1980).



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Para Adorno e Horkheimer (1980), a *indústria cultural* oferecia produtos cuja fruição estava automaticamente dada, não havendo necessidade de qualquer esforço intelectual. Com isso, o espectador passa a ter uma relação ociosa com os produtos da cultura de massa. A cultura de massa deixa de ter uma função reveladora, crítica, para ter um conteúdo cuja apreciação já está dada. É como se o espectador fosse levado pela mão da indústria cultural para ter reações previsíveis, pois a possibilidade de criação frente ao que vislumbra é esvaziada.

A recepção desta crítica foi tão intensa que contribuiu para afastar os pesquisadores, reforçando neles uma hostilidade em relação aos meios de comunicação de massa. Isto porque, em linhas gerais, os *mass media* foram vistos como reprodutores dos valores do sistema social vigente, servindo assim à regulamentação da ordem social capitalista. Diante disso, o público de televisão passou a ser considerado conservador, inculto ou pouco exigente, pela própria formação que recebe da TV. Enfim, o público foi considerado alienado, consumidor da ideologia dominante, um receptáculo vazio e perfeito para o *Big Brother*. Autores como Kehl, a meu ver herdeiros da tradição *frankfurtiana*, não percebem que o público pode se reapropriar do conteúdo recebido de diversas formas.

O pesquisador Jesús Martín-Barbero afirma (2001) que não é possível dissociar o trabalho dos *frankfurtianos* do contexto social em que estavam inseridos e acentua que com o nazismo, o capitalismo deixou de ser visto apenas como economia e se evidenciou também na cultura e na política. Por isso, os autores que assistiram a utilização dos meios de comunicação de massa para a disseminação de uma ideologia torpe e desumana, não puderam mais ver outros aspectos dos *mass media* além daqueles relacionados à ideologia capitalista dominante. Mas, assim como Humberto Eco (2000), Martín-Barbero afirma que há outras possibilidades na recepção dos meios de comunicação de massa. A relação entre o público e o meio não é linear e uniforme conforme acentuam os autores mais apocalípticos⁷.

⁷ BARBERO, J. TVCULTURA. São Paulo, 03 de fevereiro. 2003. Entrevista concedida a Paulo Markun no programa Roda Viva, que é retransmitido pela Rede Brasil.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Por outro lado, Martín-Barbero (2001, p.91) critica o que ele chama de *aristocratismo cultural* de Adorno, que não o deixou perceber a pluralidade de modos de fazer e usar a arte, depois que ela se tornou acessível ao grande público. Martín-Barbero (2001) acentua que a arte que saiu do pedestal burguês e se encarnou na cultura de massa, tornando-se acessível ao homem comum, continua oferecendo possibilidade de criação entre seus novos consumidores. Com a reprodutividade da arte e, por conseguinte a sua dessacralização, Adorno e Horkheimer não observaram que ela não perdia a sua capacidade reflexiva. Neste sentido, segundo Martín-Barbero (2001) Benjamin teve um pouco mais de sensibilidade, ao perceber, por exemplo, que a fotografia só poderia existir enquanto arte com possibilidade de ser reproduzida, o que não a diminuía enquanto arte nem impedia sua função crítica. Benjamin conjuga atividade crítica com prazer artístico, com isso este autor iluminou a questão imposta à indústria cultural, de que ela não tinha mais nada a dizer além de propagar os valores do sistema capitalista ou contar inverdades.

A discussão sobre identidade brasileira e televisão suscita posições bem marcadas e controversas sobre o tema. A estética da televisão está ligada ao consumismo e a determinados “valores” de uma “classe”, com todas as aspas que tais termos exigem ao me referir a eles. Mas, os telespectadores podem se apropriar disso de diversas formas, e, além disso, a televisão também une as pessoas, que conversam sobre as imagens, e podem se apropriar criticamente do que vêem⁸.

Neste sentido, trazendo a ideia de *comunidade imaginada* de Benedict Anderson (2008), creio que os meios de comunicação trazem a possibilidade de unir em torno de determinados valores, públicos bem diferentes. A ideia de *comunidade imaginada* evoca para Anderson (2008) um sentimento, algo que dá sentido à existência, conforme observamos: “Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros,

⁸ Sobre os estudos de recepção ver: ALMEIDA, Heloísa B.de. “Telenovela, consumo e gênero”. São Paulo, 2003. PRADO, Rosane M. “Mulher de novela e mulher de verdade: estudo sobre cidade pequena, mulher e telenovela”. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 1987.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. (ANDERSON, 2008, p. 32).

Suponho que o assistir TV, por ser um ato compartilhado por milhões de pessoas no território nacional, que é maciçamente alimentado por outros meios de comunicação (jornais, revistas e internet), que comentam e discutem aquilo que é exibido, possa cumprir um papel similar ao dos jornais e romances observados por Anderson. As pautas *propostas* pela TV ou captadas do público por ela criam solidariedades e comunidades imaginadas. Esta pesquisa se fundamenta no pressuposto de uma comunidade imaginada, daí a importância dos autores que crêem nos laços formados entre os telespectadores a partir da TV. Mas, a discussão de algumas implicações relacionadas aos valores que os seus laços engendram, problematizada de forma bem crítica por outro grupo de autores também é instigante. As imagens captam a realidade social na qual estão os seus produtores e públicos, expressando os valores e os modos de pensar típicos das sociedades na qual estão inseridos. Pensar sobre estes valores é o que move a minha pesquisa, que toca na concepção *frankfurtiana*, mas não se detém nela.

A crítica da Escola de Frankfurt à cultura de massa não deixa de ser importante até hoje, porque questiona o papel dos meios de comunicação e suas implicações políticas. Porém, há mais a dizer apesar ou até mesmo a partir do que Adorno e Horkheimer (1980) disseram. A superação do modelo *frankfurtiano* pode levar a novas formas de representações produzidas pelos intelectuais e propor novos diálogos entre televisão e identidade nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Ed. 70, 2005.

BORELLI, Sílvia. *Telenovelas brasileiras – balanços e perspectivas*. *Revista São Paulo em Perspectiva*. 15(3): 29-36, São Paulo, 2001.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

KEHL Maria Rita. Novelas, novelinhas e novelões: Mil e uma noites para as multidões. In: Novaes, Adauto. (Org.), *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1979-80.

KORNIS, Mônica Almeida. 2003. Mídia televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. In: Abreu, Alzira Alves (org.), *Mídia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. & REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac Editora, 2001.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da Comunicação*. 3 ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

PRIOLLI, Gabriel. 2000. Antenas da brasilidade. In: Esther Hamburger, *A tv aos 50 – criticando a tv brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo.

RICUPERO, Bernardo. “O romantismo e a idéia de nação (de 1830 a 1870)”. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e ficção no discurso televisivo. In: *Imagens*, Campinas, n 8, pág. 26-35, maio/ago 1998.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala – função e linguagem da televisão no Brasil*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

VILLAS BÔAS, Glaucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

WOLTON, Dominique. 1996. *Elogio do grande público*. São Paulo: Ed. Ática.



O jornalismo em face do mundo em sua mobilidade: as narrativas jornalísticas à luz da questão judaica no Brasil¹

Letícia Rossignoli²
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

Neste artigo serão analisadas matérias publicadas no jornal *Folha da Manhã* acerca da questão judaica no Brasil durante o anti-semitismo moderno. Através dessa temática procura-se expor as complexidades incrustadas no jornalismo enquanto saber que propõe dar a ver o mundo na sua mobilidade. Busca-se, assim, contribuir para a compreensão de que o olhar para as narrativas, neste campo específico, demanda uma reflexão de natureza epistemológica. Nesta perspectiva, questões como sujeito, alteridade, tempo e linguagem serão tratadas numa abordagem de relevância comunicacional e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; mundo; tempo; discurso jornalístico

INTRODUÇÃO

Desde a dispersão³ do povo hebreu pode-se constatar uma incapacidade de se conceituar o judeu. De acordo com Morin (2007), a noção de judeu era clara quando indicava, simultaneamente, uma identidade de nação, de povo e de religião. A partir do momento em que o judeu passou por aculturações – fruto da relação com nações gentias nos anos das diásporas – torna-se possível refletir na fragilidade de sua condição enquanto povo santo, isto é, separado, característica esta que o diferenciava das demais culturas.

Nesse sentido, o judeu empreende um combate na construção de sua identidade visando não ter sua cultura assimilada às demais e, assim, tornar vívida a distinção entre

¹ Trabalho apresentado no GT Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. Orientador: Fernando Resende. Email: letrossignoli@gmail.com

³ Israel tornou-se província da Sírio-Palestina e colônia romana proibida para os judeus depois do esmagamento da revolta de Bar Kocheba (132-135 d. C.)



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

judeu e gentio⁴. Em frente a essa dupla identidade judeu-gentio, cabe, neste artigo, tratar a condição judaica no Brasil retratada no jornal *Folha da Manhã*⁵ no contexto do anti-semitismo moderno⁶.

Resgatar a questão judaica no contexto do anti-semitismo faz-se interessante para pensarmos os estudos de comunicação numa ótica histórica, evocando, assim, a questão da interpretação. Como nos fala Barbosa:

Considerar a história, portanto, não é necessariamente realizar estudos históricos, mas se valer da teoria da história para empreender a análise. E o principal postulado é exatamente a questão da interpretação: não se trata de recuperar o que de fato ocorre (até porque o que de fato ocorre jamais pode ser recuperado), mas interpretar – a partir da subjetividade do pesquisador – as razões de uma determinada ação social (BARBOSA, 2006, p. 217).

No período abordado, os meios de comunicação de massa, em particular os jornais, assumiram papéis centrais na sociedade. De acordo com Araújo (2008) ocorriam mudanças radicais nas diretrizes políticas e econômicas do país, onde “o universo jornalístico era a grande arena das lutas políticas nesse período” (ARAÚJO, 2008, p.1). Houve, assim, uma crescente participação da imprensa no jogo político, “o jornal se tornou ‘espelho da sociedade’, possuindo um papel decisivo na formação de uma opinião pública” (idem, p.3). Vale dizer que a imprensa brasileira passa a ser, portanto, centro irradiador de valores, ideias e crenças.

Diante da função do jornalismo de “repassar ao outro informações sobre os fatos do dia” (RESENDE, 2011, p. 126), iremos considerar, neste artigo, a tessitura das narrativas

⁴ Goim, que em latim cristão se tornou *gentiles* e que depois foi afrancesado no século XV, tornando-se *gentils*. Em português o termo, de origem controversa, tem como provável fonte etimológica o latim tardio *gentilicus*, que significa “próprio a uma família; relativo a um povo ou nação” e toma a forma gentilico (próprio de gentio) ou gentio (entre os hebreus, que, ou aquele que é estrangeiro ou não professa a religião judaica) (MORIN, 2007, p.11).

⁵ Em julho de 1925 foi criado o jornal *Folha da Manhã*, edição matutina do *Folha da Noite*. Instalado na cidade de São Paulo e endereçado à classe média, o *Folha da Manhã* teve significativa influência na região sudeste do Brasil. Interessante notar que o grupo *Folha*, no período histórico recortado neste artigo, estava em plena expansão. VERAS, Mauren. Almanaque *Folha*. A história da *Folha* de São Paulo. Porto Alegre, 2008. Disponível em <<http://www6.ufrgs.br/lead/planigraf/mauren.pdf>>. Acesso em 14/05/2011.

⁶ De acordo com Maria Luiza Tucci Carneiro (2007), o caráter tradicional do antijudaísmo primeira se remete a grande parte da concepção teológica do catolicismo medieval europeu e à percepção sobre a condição judaica que dela deriva. O ingresso na modernidade modificou de forma paulatina o quadro das ideias dominantes. Nesse processo de mudanças, o anti-semitismo também foi redefinido. Dessa perspectiva, a chamada “questão judaica” não desapareceu com a abertura das sociedades majoritárias às minorias judaicas no quadro dos processos emancipatórios, mas suas características e conteúdos ideológicos foram reformulados, abrindo passagem a uma nova forma de anti-semitismo denominado “moderno”.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

jornalísticas em face da problemática que se estabelece no jornalismo: narrar o mundo na sua intensa mobilidade. O desafio como nos diz França é compreender a comunicação enquanto “lugar de *observação do mundo em movimento*.” (2004, p.23) e, assim, nos arriscarmos a levantar questões relativas às representações e às mediações.

Do ponto de vista da cultura, também levantado neste artigo, o jornalismo configura-se como narrativa do mundo. Ao narrar os dramas e tragédias humanas, os jornalistas “estão continuamente testando os limites de nossa cultura, valores, regras e jurisprudências(...) Nas notícias, nossa cultura torna-se problemática em si mesma.” (MOTTA, 2006, p.64).

Levando em conta que grande parte dos aportes teóricos fundantes do jornalismo foram construídos basicamente no decorrer do século XX, procura-se, então, direcionar um estudo epistemológico orientado para a narrativa “enquanto problema de pesquisa no jornalismo” (RESENDE, 2011, p.119). Distanciando-se, desse modo, de uma reflexão hegemônica enclausurada em análises de causas e efeitos e/ou na autenticação de um modelo de linguagem consagrado como apropriado ao jornalismo.

TRADUÇÃO CULTURAL E TEMPO DISJUNTIVO: PRENÚNCIOS PARA UMA PROBLEMÁTICA NO JORNALISMO

Os judeus trazem consigo bagagens históricas e culturais singulares. Eles são o povo escolhido, chamados para serem santos⁷, isto é, separados dos outros povos. Em Levítico, livro que contém as leis propostas pelo Senhor ao Seu povo, um muro é levantado e seus limites devem ser obedecidos: “E ser-me-eis santos, porque Eu, o Senhor, sou santo, e separei-vos dos povos para serdes meus” (Lv 20:26). Michel Asheri (1995) relembra a peculiaridade contida na tradição judaica ao dizer que, “quanto aos judeus, eles também são

⁷ Santo em hebraico é Qadash. Este termo provavelmente saiu de um conceito primitivo de separação ou remoção do sagrado do profano. O termo santo no Velho Testamento é encontrado, predominantemente, em sentido religioso e usualmente contém um significado fundamental de “separado”, ou “fora” do uso comum. Nas Escrituras este termo foi restrito a certo povo (Israel, sacerdotes), lugares (tabernáculo), coisas (altares) ou tempos (sábados). QUILLIAN, S. O que é santo. Disponível em: < <http://www.estudosdabiblia.net/200125.htm>>. Acesso em: 01/08/2012.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

do mundo, mas, diferentemente dos outros, pertencem a algo mais que o mundo: são o povo que Deus escolheu para ser o Seu.” (ASHERI, 1995, p. 29).

Entretanto, Bhabha (1996) nos diz que todas as formas de cultura estão de algum modo relacionadas umas com as outras, porque cultura é uma atividade significativa ou simbólica. No que tange à cultura hebraica muitas são as relações estabelecidas com outras culturas que vieram a se dar num processo de aculturação. Sendo assim, o modo de vida estabelecido pela Lei tende a ser modificado através de adaptações à cultura dominante. O perigo, entretanto, reside na forma intensificada do processo de aculturação, chamado de assimilação, “no qual o indivíduo ou grupo perde sua identidade ao entroncar-se com outro grupo” (IGEL, 1997, p.130).

Em vista dessas considerações, o judaísmo torna-se ambíguo, pois estabelece aquisições e trocas culturais em meio a outras culturas e, ao mesmo tempo, sustenta a manutenção de regras rígidas visando estabelecer um grupo cultural fiel à sua tradição milenar. Para Morin (2007) a partir do momento em que os judeus participaram da cultura e da cidadania dos gentios, a distinção rígida entre judeu e gentio (que ocorria através da instauração de práticas cidadãs distintas ao judeu, vindo até a determinar o seu encarceramento em guetos) mascarou as aculturações efetuadas entre estas duas identidades, que se tornaram, desse modo, complementares. Porém, em contextos históricos turbulentos como o anti-semitismo moderno, tais identidades aparecem de forma antagônica, como se pudessem ser separadas e isentas de suas complementaridades culturais.

Daí o desafio dos jornais ao explicar quem seria o povo judeu nos conturbados tempos do anti-semitismo moderno. Assim, ora levando em conta a complexidade da identidade judaica, ora recorrendo a dicotomias e estereótipias; as narrativas jornalísticas afetavam o imaginário social da época. Por exemplo, a matéria “Os problemas da Palestina”, versa acerca dessa emblemática questão: quem são os judeus? Vejamos:

(...) os judeus há tanto tempo dispersos, são antes uma congregação do que uma nação. Com efeito, o que os une é uma religião e não um sentimento étnico, porquanto, debaixo do ponto de vista racial, os “aschcanasim”, ou judeus do Norte se diferem bastante dos “safardim”, ou



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

judeus do Sul. Eles não podiam deixar de sofrer de modo mais ou menos intenso a ação modificadora do meio, assimilando-lhes quanto possível os hábitos e costumes. Entretanto, tem procurado conservar, em toda a sua pureza, os preceitos da lei de Moisés. (*Folha da Manhã* – 08/01/1948)

Neste momento, inclusive, havia um anseio por parte dos jornais em narrar sobre os judeus, como exemplificado na matéria intitulada “Sionismo”:

Em mais de uma oportunidade, abordamos por esta coluna, o problema judaico; analisamos-lhes os aspectos que vem interessando a opinião pública, em projeção do anti-semitismo no cenário internacional, e expuzemos alguns dos fatores históricos, religiosos e econômicos, que determinaram a situação diante a qual o mundo se encontra (*Folha da Manhã* - 22/11/1938).

Quando os jornais se propõem a narrar acerca dos judeus ocorrem traduções culturais a partir de um Eu que se dispõe a dizer sobre o Outro. Aliás, são através dos processos de traduções culturais que entramos em contato com culturas as mais diversas e as localizamos dentro de nossos próprios circuitos culturais (BHABHA, 1996, p.35). Assim, Bhabha (1996) ao pensar a tradução cultural distancia-se, por exemplo, da conversão técnica de um texto do francês para o inglês; e se aproxima de uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções. Desse modo o processo de tradução torna-se “um motivo ou tropo para a atividade de deslocamento dentro do signo linguístico” (idem, p. 3).

Ao invés de trazer representações que reafirmam o estereótipo do judeu caracterizado enquanto puro em sua essência cultural, a narrativa contida na matéria “Os problemas da Palestina” (08/01/1948) desloca o discurso hegemônico e traz aos leitores sentidos outros, sugerindo em suas estratégias narrativas as hibridizações ocorridas nos processos de aculturações. Num momento histórico no qual o conceito de “raça pura” tornava-se forte tanto na Europa e com menor intensidade nos círculos intelectuais brasileiros os jornais apresentam um não-lugar, isto é, judeus híbridos que afetam o imaginário de um judaísmo puro em sua essência. Como nos lembra Bhabha (1996), o “originário” está sempre aberto a tradução, portanto nunca pode ser dito que tenha um momento antecedente, totalizado de sentido ou de ser - uma essência.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Em outra perspectiva, Seligmann-Silva (2005) propõe discutir a tradução cultural entendendo a tradição judaica enquanto tradição aberta, isto é, a cultura judaica só pôde permanecer porque manteve constante diálogo com a sua tradição. Nesse sentido, o autor aborda que a cultura judaica mostra-se como um modelo do constante movimento intrínseco à cultura, que se inclina a um empolgante trabalho de tradução da tradição do passado para o presente. Como nos explana o autor, os judeus mantêm uma relação com a tradição que pode ser pensada nos termos de uma relação tradutória: “a cultura depende essencialmente da tradução; mas, por outro, esta nunca é total, perfeita.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.155). Tal incompletude no processo de tradução garante as mudanças dadas nas práticas culturais que contribuem no abalo das certezas quanto à essencialidade e a-historicidade do Eu.

Diante disso, podemos dizer que a tradução cultural revela-se um exercício de colocar culturas distintas em relação, como, também, em colocar a própria cultura num incessante processo de transformação do passado em face do presente.

Ainda contemplando a cultura judaica, o autor traz a relação do judaísmo com a Torá ao tratar as complexidades da tradução e de sua compreensão. Para os judeus o rolo da Torá que é aberto e lido na sinagoga é escrito com uma técnica especial pelo sôfer, isto é, o escriba, em pergaminho de couro de animal kosher⁸ e tinta à pena. Qualquer letra a mais, a menos, falhada ou apagada, invalida todo o rolo da Torá e sua santidade. O meticuloso processo de copiar um rolo à mão leva mais de duas mil horas (trabalho de tempo integral por um ano). E para eliminar qualquer chance de erro humano, o Talmud⁹ enumera mais de vinte fatores relevantes para que um rolo de Torá possa ser considerado kosher, apto. Este é o sistema de segurança embutido na Torá. Se faltar algum destes fatores, ela não terá a santidade necessária nem poderá ser usada para leitura em público.

Ao mesmo tempo em que se encontram regras rígidas, servindo para garantir que o material uma vez escrito e fixado não sofresse nenhuma modificação, houve a necessidade

⁸ Alimentos kosher, são todos aqueles que obedecem à lei judaica.

⁹ O Talmud, segundo Asheri (1995) constitui-se numa “imensa coleção de livros estreitamente ligados, e é, em importância para os judeus, o livro seguinte à Bíblia” (idem, p.140). O Talmud contém os registros das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

do elemento dinâmico da compreensão do texto que ao procurar o esclarecimento da Lei produziram interpretações as mais diversas. Há, portanto, uma estrutura dupla que conjuga, simultaneamente, fidelidade extrema “à letra” e transformação/adaptação do texto ao contexto vivido.

Portanto, neste trabalho de atualizar o passado em face do presente (que está em aberto) é que o jornalismo se apresenta como um saber apropriado. O jornalismo caracteriza-se por trazer estampado na superfície de suas páginas o acontecido, no intuito de tornar o que já aconteceu em acontecendo. Nesse sentido, o jornalista através do processo de enunciação, procura ser fiel ao fato, traduzindo-o por meio de técnicas na tentativa de atualizá-lo e trazê-lo na sua totalidade.

Neste viés, pode-se dizer que o processo de tradução cultural pode ocasionar, justamente, uma fratura na prática jornalística, pois ao narrar o fato pode ocorrer que a tradução cultural do Outro relatado, venha a ter um deslocamento, um desvio em relação ao padrão hegemônico. E tal rachadura na representação dita pura, imparcial, a-histórica, contida nas matérias jornalísticas vem a remeter ao que Bhabha (2011) intitula como tempo disjuntivo.

No ato da enunciação, no processo da reconstituição do Outro no relato jornalístico, faz-se necessário que se situe um momento presente, que é temporalmente desprendido e percebido em conflito. Assim, no momento em que o discurso jornalístico tenta estancar o sujeito discriminado, não reconhece as temporalidades disjuntivas e fronteiriças das culturas minoritárias e parciais.

Quando o Outro, assim, é tecido nas narrativas jornalísticas ocorre um lapso de tempo no lugar da enunciação e da identificação. Pode-se dizer que o Outro, como Mesmo, está detrás do Eu. Ao narrar sobre o judeu os jornais trazem, muitas das vezes, um Mesmo, atrasado, temporalmente, em relação ao Eu. O sujeito ou a comunidade discriminada “ocupam um momento contemporâneo que está sempre retardado e prematuro, em termos históricos” (BHABHA, 2011, p.86).

Examinemos a matéria “A velha e a nova Palestina”, de autoria desconhecida, que nos ajuda a perceber a escrita jornalística em relação ao Outro:



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Entramos em Jerusalém e percorremos suas ruas, estreitas e novas, sem nenhuma semelhança com aquela Jerusalém dos tempos bíblicos. Centenas de judeus, com suas levitas negras largos chapéus de pelles aqueles mesmos chapéus que elles eram obrigados a usar na Idade Média e que, com o correr dos séculos, não se transformou. Hombros curtos, mãos cruzadas atrás, passos curtos, arrastando os pés – o judeu é imutável em qualquer século e em qualquer paiz. (*Folha da Manhã* - 5/04/1936)

O autor ao relatar o que via retoma traços discursivos erigidos na Idade Média, em cujo período os judeus eram obrigados a usar um chapéu pontiagudo e suas respectivas moradias eram concentradas guetos na Europa. Em face disso, o autor argumenta que os judeus são “imutáveis em qualquer século e em qualquer paiz” e que até os seus chapéus em meio ao fluir dos séculos não se transformaram. Diante dessa afirmação, podemos perceber a insistência de construir a figura do Outro sempre retomando traços discursivos de um tempo remoto àquele que vigora, na tentativa de manter o signo fixo, isto é, sustentar a representação dos judeus de forma imutável.

O JORNALISMO E O MUNDO EM MOVIMENTO

Em vista de uma abordagem epistemológica, precisamos nos atentar para a natureza móvel do objeto tanto do jornalismo como da comunicação: o mundo. Como nos diz Resende (2011), reconhecemos o objeto do jornalismo

como algo móvel; ou seja, o mundo e os sujeitos no qual e do(s) qual(is) falamos ao narrar pelas mídias é “em” acontecimento. Podemos até nos esforçar para estancá-los, de fato os enquadramentos – também jornalísticos – nos obrigam que assim seja, mas todo esforço se esvai na própria realidade que segue seu curso enquanto é narrada (RESENDE, 2011, p. 128).

Desse modo, as narrativas do mundo que vão sendo enquadradas nos moldes jornalísticos, vindo a organizar os conflitantes acontecimentos em curso e deixá-los inteligíveis aos leitores, se revelam, ao mesmo tempo, desordeiras e indóceis às técnicas discursivas orientadas por estratégias como a objetividade. D’Amaral, nesse sentido, contribui através da sua “filosofia de guerra”, para refletirmos que tempo, sujeito e



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

linguagem são intempestivos e não disciplináveis ante às técnicas produtoras da “verdade”.

Como diz o autor, o caminho epistemológico percorrido

preocupado com a verdade, teve de passar pela denúncia do seu modelo objetivante e pela tão cautelosa quanto arbitrária proposta de um modelo “subjetivo” – onde tempo, sujeito e linguagem se entrecrocavam como partículas alucinadas num acelerador (o “círculo da verdade”) e ruem todos os fundamentos – como ainda falar do mundo? (D’AMARAL, 2004, p.15)

Sendo assim, o dilema de narrar o mundo para o jornalista se tornou ainda mais aterrador por trazer consigo o peso da verdade. Falar *do* mundo, estando *no* mundo e de forma translúcida. Como fazê-lo? Cria-se, portanto, todo um aparato teórico tradutor (quem sabe?) do fato em si. Neste modelo tecnicista no qual o jornalismo se amparou não compete mostrar fragilidades. Escolhe-se falar do mundo como se pudesse visualizá-lo de fora, numa ótica onisciente, como se fosse Deus. Entende-se, dessa maneira, a angústia de D’Amaral ao mencionar o problema que impera aos que desejam narrar o mundo:

Nosso problema é o mundo. O risco, em que toda a nossa linguagem nos empenha e em que a todo momento nos arriscamos, o máximo perigo é que a toda hora, incansavelmente, se nos apresente o mundo. O aterrorizante e insuportável é essa exterioridade pura, que só o olhar de um deus suportaria. (D’AMARAL, 2004, p.21)

Ainda tomado por tal raciocínio o autor evidencia o totalitarismo da linguagem, que crê tudo dizer (2004, p.16). E tal funcionamento autoritário acredita poder trazer o acontecimento na sua totalidade, narrando-o como se estivesse de fora do mundo. Em contrapartida, D’Amaral insinua que, talvez, nunca estivéssemos de fora, como a razão iluminista dada no jornalismo nos conduz a aceitar. Vejamos nas palavras do autor:

Mas e se nunca tivéssemos estado fora? Se, sempre dentro e no Real contidos, não se tratasse de andar à volta, procurando a entrada, mas de *olhar* à volta, procurando caminhos de *andar por dentro*? Bem pode ser que não seja possível legitimamente falar *do* mundo, mas ainda seja necessário aprender a falar *no* mundo. A isto chamaria compreensão? A palavra talvez esteja gasta (...) Mas certamente olhar de dentro é diferente de ver de fora; já sempre estar dentro é diverso de ainda uma vez entrar (D’AMARAL, 2004, p.16).

Assim, se falamos *no* mundo, não há como não exteriorizar na linguagem jornalística os conflitos, equívocos, ausências, e outras instâncias paradoxais próprias do mundo em movimento. Tomando, assim, as notícias como histórias, narradas por um ser *no*



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

mundo, e lidando com a sua tessitura (voltamos às partículas alucinadas num acelerador) poderemos acenar os desvios e deslocamentos linguísticos em face do modelo jornalístico hegemônico. Seguindo esse raciocínio, cabe tratar a narrativa, enquanto ordem discursiva no jornalismo, como lugar no qual o tempo pode aparecer de formar disjuntiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Marcos (2007), recentemente, no âmbito da Teoria da Comunicação, os estudos acerca dos fenômenos sociais e humanos têm sido tratados por um novo paradigma epistemológico. As investigações desenvolvidas nesta perspectiva ocasionam revisões em temas como “o sujeito”, “a identidade”, “o fato social”, “o mundo”..., ganhando outro prisma num plano comunicacional.

Ao tratar das nuances dadas no jornalismo à luz da questão judaica no contexto do anti-semitismo, podemos retirar do instrumental teórico oferecido no campo da Comunicação interpretações críticas. Através dessa operação interpretativa as pesquisas poderão descortinar as razões de um problema e não apenas constatá-lo.

Como salienta Barbosa (2006), não se trata apenas de dizer que a mídia pode determinar como pensar ou sobre o que pensar, mas interpretar por que isso acontece num espaço social considerado, com determinadas especificidades, que difere profundamente do que ocorre em outro espaço com historicidade diversa.

Por ser uma disciplina eminentemente discursiva, isto é, tomada pelas questões da linguagem, podemos dizer que o jornalismo, em qualquer dos seus períodos de desenvolvimento, encontra-se saturado de interrogantes ante à sua função: narrar o mundo em movimento.

Desse modo, revelou-se necessário, neste artigo, tratar do deslocamento dado dentro do signo linguístico, fruto do processo de tradução cultural; e do conceito de tempo disjuntivo em face das narrativas jornalísticas. São questões relevantes quando queremos enfraquecer a ordem hegemônica vigente e apresentar outro olhar ao mundo que nos é narrado através dos jornais.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

É sob esta perspectiva, “o da narrativa como um lugar que, a despeito de almejar a ordem é, ao mesmo tempo, desestabilizador, que se sugere compreender a importância de tomá-la como lugar de produção de sentidos e conhecimento no jornalismo” (RESENDE, 2011, p.134). Sendo assim, todo narrar jornalístico acerca do mundo traz consigo entrechoques de elementos (sujeito, tempo, linguagem) que insistimos em domesticar e disciplinar.

Buscando, ainda, na cultura hebraica, podemos dizer que a denominação do Deus de Israel como o grande Eu Sou¹⁰ (Ex 3:14), O traduz enquanto Eterno, Imutável. Desse modo, podemos problematizar um saber-deus no jornalismo, ou melhor, uma enunciação demiúrgica calcada em estratégias textuais – pura, exata, isenta dos ruídos dos elementos em choque. E em contrapartida, compreender que ao não estabelecer divisões entre o ser e estar no mundo, isto é, não trabalhando com uma lógica binária ou cartesiana de causa e efeito, o jornalismo pode demonstrar, inclusive, sua potência enquanto contínuo fiador de mundos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Marcio Tavares d'. *Comunicação e diferença: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns*. 1 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004

_____. *O homem sem fundamentos: sobre linguagem, sujeito e tempo*. 1 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

ARAÚJO, Nelton. *Imprensa e poder nos anos 1930: uma análise historiográfica*. In: Anais do VI Congresso Nacional de História da Mídia. Niterói, 2008.

ASHERI, Michael. *O judaísmo vivo: as tradições e as leis dos judeus praticantes*. 2º. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995

¹⁰ No idioma hebraico existe o verbo ser/estar no passado, presente e futuro, mas não é pronunciado no presente por questões religiosas, apenas Deus pode pronunciar o "EU SOU". Disponível em: <<http://gospelbrasil.topicboard.net/t2007-sobre-o-verbo-ser-e-estar-no-hebraico>>. Acesso em: 01/10/2012.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

BARBOSA, Marialva. Imprensa e poder no Brasil pós-1930. In: *Em Questão*. Porto Alegre, vol. 12, n. 2, p. 215-234, jun./dez. 2006

_____. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói: Eduff, 2007.

BHABHA, Homi. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*/organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. O terceiro espaço. Entrevista a Jonathan Rutherford. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 24, 35-41, 1996.

FRANÇA, Vera. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, M.; FIGUEIREDO, V.L. de; GOMES, R. C. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/ Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARCOS, Maria Lucília. *Ciências da Comunicação*. Princípio da relação e paradigma comunicacional. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MORIN, Edgar. *O mundo moderno e a questão judaica*. 1º.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

MOTTA, L. G. F. Narrativa jornalística e conhecimento imediato do mundo: construção cognitiva da história do presente. *Comunicação & Política*, v. 24, p. 45-70, 2006.

RICOEUR, M. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994, v.1

RESENDE, F. A. Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa. In: Gislene Silva; Dimas Künsch. Christa Berger; Afonso Albuquerque. (Org). *Jornalismo Contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. 1 ed. Salvador: Edufba, 2011, p. 119-138.

ROSSIGNOLI, L. *Narrares incertos: ditos e desditos à luz do conflito árabe-israelense (1900-1950)*. 2011. 158f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Estudos de Mídia) – Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, São Paulo: Editora 34, 2005



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012



Tempo, Memória e cinema documentário: Uma Longa Viagem (2012)¹

Itauana Fonseca Coquet²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

A partir do questionamento sobre o tempo de Santo Agostinho, estudado por Paul Ricoeur, o trabalho busca o lugar da memória na temporalidade. A partir das perspectivas dos autores Beatriz Sarlo e Andreas Huyssen, o trabalho discutirá o lugar da memória e do testemunho dentro, principalmente, das lembranças sobre os períodos das Ditaduras Militares dos países da América Latina. A musealização da sociedade no espaço urbano, reforçada pelos produtos midiáticos, e a ‘necessidade’ da exposição da memória sobre acontecimentos históricos extremos, como o Holocausto e as ditaduras militares, onde os testemunhos obtêm um carácter legítimo, serão motores para se pensar o documentário “Uma Longa Viagem”, de Lucia Murat.

Palavras-chave

Memória; Tempo; Documentário.

1. A consciência do tempo

“O que é, com efeito, o tempo? Quando ninguém me pergunta, eu sei; quando alguém me pergunta, eu já não sei mais”³. No livro XI das *Confissões*, Santo Agostinho desenvolve sua reflexão sobre o tempo a partir de uma argumentação que procura resoluções para perguntas anteriores, mas que ao encontrá-las, novas questões surgem. Ao desenvolver a relação entre a narrativa (Aristóteles) e o tempo (Agostinho) como constituintes da intriga, Paul Ricoeur, em seu capítulo sobre *As aporias da experiência do tempo*, argumenta que a discussão de *Confissões* não reduz sua análise no enfrentamento

¹ Trabalho apresentado no GT Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Andréa França Martins. Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Email: itauanaa@gmail.com

³ Santo Agostinho, *Confissões*, § 17: Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio” *apud*. “A questão do Tempo no Livro XI das Confissões de Santo Agostinho”, Gustavo Silvano Batista, para a revista *Idea* (2009, vol. 1, n. 1, pp. 173-185). www.revistaidea.com.br



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

entre a eternidade e o tempo, embora Ricoeur aponte que a eternidade seja referenciada somente para “marcar mais fortemente a deficiência ontológica característica do tempo humano” (RICOEUR, 1995, p.20). Ao partir do pressuposto de que a especulação sobre o tempo é inconclusiva, uma dialética sobre a espera, a atenção e a memória é apresentada: “a passividade [do homem perante o tempo] acompanha com três verbos: o espírito ‘espera (*expectat*) e está atento (*adtendit*) [...] e ele se recorda (*memenit*)’”(RICOEUR, *op. cit.*, p.38). Porém, no mesmo movimento, e relativa à atenção, está a ideia de ‘intenção presente’, que contrasta com o pensamento sobre a passividade do homem perante a constituição do tempo: “o presente não é mais atravessado, mas ‘a intenção presente se faz passar (*traicit*) o futuro para o passado, fazendo crescer o passado pela diminuição do futuro, até que, pelo esgotamento do futuro tudo tenha se tornado passado’”(RICOEUR, *op. cit.*, p.38). O tempo presente se torna o lugar em que transita o “que era futuro, para tornar-se passado”, sendo o “espírito que faz a ação”, que realiza esse processo a partir da própria percepção do homem. O tempo, portanto, existe na ‘alma’ do homem, porque é este o lugar em que as noções de passado, presente e futuro se formam. Nesse movimento, a espera é abreviada e a memória é estendida. O passado e o futuro são tidos como adjetivos do tempo presente através da própria relação entre espera e memória. Três tempos presentes são constituídos: o presente-passado, o presente-presente e o presente-futuro.

Beatriz Sarlo lembra que Paul Ricoeur, em seu estudo sobre as diferenças entre história e discurso, indaga “em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera” e aponta que o tempo presente da enunciação “é o ‘tempo de base do discurso’, porque é presente o momento que se começa a narrar e este presente fica inscrito na narração” (SARLO, 2007, p.29). A autora reafirma sua argumentação ao citar Deleuze a respeito de Bergson, quando afirma que o tempo presente é o tempo próprio da lembrança:

“A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e cada variante torna a se atualizar.”



(*apud* SARLO, *op. cit.*, p.25)

2. Em direção ao passado

Em *Tempo Passado: uma guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo analisa as sociedades contemporâneas e a temporalidade, nas quais, concomitantemente à aceleração do tempo, o resgate ao passado pode ser observado, por exemplo, a partir da musealização e dos romances e filmes históricos e do movimento testemunhal. Também no livro *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos e mídia* - uma coletânea de artigos de Andreas Huyssen selecionados por Heloísa Buarque de Holanda-, as transformações na sociedade com o surgimento de uma cultura de memória são apresentadas. No artigo *Passados presentes: mídia, política e amnésia*, a partir das ideias de Hermann Lübbe, o Huyssen explica que a musealização passou a se ligar à vida cotidiana e não exclusivamente aos museus. As revisitações ao passado em diferentes esferas da sociedade contemporânea – ou modernidade tardia – constituem a “memória narrativa atual”. A emergência da memória a partir da década de 1980 é vista por Huyssen como “uma das preocupações culturais e políticas centrais da sociedade”. Esta virada epistemológica se contrasta com a modernidade no início do século XX:

“Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do ‘homem novo’ na Europa, através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, ao paradigma de modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de ‘futuros presentes’.” (HUYSEN, *op. cit.*, p.9)

Neste processo de “falência do projeto iluminista”, os *futuros presentes* da modernidade são deslocados para *passados presentes* no final do século XX. Huyssen observa como marco para o movimento, o aumento do debate em torno do Holocausto, com a produção da primeira série de TV sobre o evento histórico, *Holocausto*, bem como uma série de eventos que lembraram episódios após meio século do ocorrido, como o realizado em 1983, na Alemanha, sobre a queima dos livros. A ideia apresentada pelo autor



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

sobre a atribuição ao presente do dever de admitir a responsabilidade pelo passado pode ser articulada com a experiência da Ditadura Militar encontrada no livro *Memórias do esquecimento* de Flávio Tavares: “Esquecer? Impossível, pois o que eu vi caiu também sobre mim, e o corpo e a alma sofridos não podem evitar que a mente esqueça ou que a mente lembre. [...] A única solução é não esquecer”⁴.

A partir da expressão “histórias dos antiquários” de Nietzsche, Sarlo chama essa auto-musealização de “neo-historicismo” e compara a eficiência com que a história se tornou produto valorizado no capitalismo tardio com sua relevância para as instituições escolares ao longo do século XIX. A respeito da influência da mídia sobre a memória, Huyssen percebe que ao pensar sobre algum trauma histórico e as questões políticas e éticas que estão intrínsecos a eles, a contribuição da mídia e da mercadorização devem ser incluídos na análise, ainda que estes eventos não percam seu valor histórico.

O autor aponta a existência de um paradoxo na sociedade contemporânea: ao mesmo tempo em que há a cultura da memória, críticos apontam para a crescente “amnésia”, geralmente associados à mídia e à abundância da disponibilidade da própria memória.⁵ Huyssen encontra em Freud um princípio para analisar estes questionamentos:

“Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutualmente ligados, que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida. Mas o que Freud descreveu como os processos psíquicos da recordação, recalque e esquecimento em um indivíduo vale também para as sociedades de consumo contemporâneas como um fenômeno público de proporções sem precedentes que pede para ser interpretado historicamente.” (HUYSEN, *op. cit.*, p.18)

O tempo e o espaço são apreendidos pelo autor como “categorias fundamentais da experiência e da percepção humana” que estão em constantes transformações, de acordo

⁴ Tavares, Flávio *apud* Reis, Livia: “Testemunho e construção da memória” in <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo5.pdf>

⁵ De certa forma, a crítica repete o questionamento encontrado na transição da cultura escrita para a oral, em que o fato de colocar o pensamento e a história em um papel enfraqueceria a memória pois o exercício de lembrar e passar as lembranças não seria realizado, como Walter Ong expõe em *Oralidade e Cultura Escrita*.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

com o contexto e com as próprias mudanças históricas. A memória, portanto, possui um caráter transitório, além de ser/estar passível ao esquecimento, pois ela “é humana e social”. Segundo Huyssen, a memória pública não pode ser engessada e armazenada de uma mesma forma, pois é constantemente alterada de acordo com as mudanças “políticas, geracionais e individuais”, assim como indica Sarlo: “O tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural.” (SARLO, *op. cit.*, p.39)

A questão da memória é vista como uma reflexão sobre o pensamento da sociedade contemporânea calcada na utopia da perda de um passado melhor, diferenciando da busca da modernidade por um futuro melhor. Esse passado estaria vinculado à ideia de um mundo com fronteiras, relações fixas e permanentes se contrastando com as relações do mundo globalizado, em que há, ainda, a compactação do espaço-tempo, com a aceleração das informações. A continuidade histórica própria da modernidade é substituída pela “simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente”. (HUYSEN, *op. cit.*, p. 74)

3. A busca pelo testemunho

Beatriz Sarlo observa que a história e a ciência social voltaram o olhar para os indivíduos, grupos e eventos que não eram narrados na História ou nos estudos da sociedade, como os loucos, a festa e a literatura popular “buscando o detalhe excepcional, o vestígio daquilo que se opõe à normalidade e as subjetividades que se distinguem por uma anomalia, porque apresentam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico” (SARLO, *op. cit.*, p.15-16). Esse olhar possibilitou perceber, ainda, os “sujeitos ‘normais’” que constituem o cotidiano, como as mulheres e os operários do estudo etnográfico social de Michel de Certeau. Ao mesmo tempo, houve um direcionamento para que os estudos culturais e a sociologia cultural voltassem-se para o presente, articulando as “reconstituições do passado”.

A partir da análise da sociedade contemporânea que favoreceu o crescimento da subjetividade e do cotidiano tanto na Academia quanto no mercado de bens simbólicos



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

surge, contemporânea a guinada linguística nos anos 1970 e 1980, a *guinada subjetiva*:

“Restaurou-se *a razão do sujeito*, que foi, há décadas mera ‘ideologia’ ou ‘falsa consciência’ [...] Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada.” (SARLO, *op. cit.*, p.19)

O testemunho da experiência do indivíduo, neste contexto, adquire valor de verdade. A memória, portanto, se associa à democratização, à luta por direitos humanos e “à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil”, como assinala Huyssen. Sarlo concorda que a emergência do ‘dever da memória’ do *Shoah*, por exemplo, está relacionado diretamente com a propagação do testemunho.

A partir do livro *É isso um homem?* (Primo Levi), a autora realiza uma análise da dimensão do testemunho a partir do Holocausto. O argumento que Sarlo desenvolverá durante *Tempo Passado* consiste sobre o papel do testemunho em situações históricas em que não há outra narrativa a respeito do evento ou quando há narrativas que não são tidas como verdadeiras em períodos de ditadura militar ou mesmo no Holocausto:

A memória foi um dever na Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado [...] Como instrumento jurídico e como modo de reconstituição do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhos e vítimas não tivessem existido. (SARLO, *op. cit.*, p.20)

A ideia da ausência do “primeiro testemunho” no caso do Holocausto está presente em um trecho extraído do testemunho de Primo Levi. O autor apresenta a ideia de culpa sentida por quem sobreviveu ao Lager por ter “cedido” ao sistema para fugir da fim último do campo de concentração: a morte. Ocorre assim um impasse na narrativa, pois o indivíduo que presenciou e teve a experiência da finalidade do lugar não pode narrar.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Diante dessa ausência, o “segundo testemunho”, de quem esteve no campo mas não morreu, pode ser constituído a partir de um “sujeito ferido”, quando estes adquirem a noção de que poderiam pertencer a este primeiro testemunho, mas não o fazem porque realizaram algum tipo de concessão.

Sarlo observa o movimento testemunhal como o “renascimento do sujeito” que estava “morto” durante as décadas de 1960 e 1970. A partir da década de 1980, os testemunhos adquirem caráter de experiência e expandem a ideologia da “cura identitária”⁶ através da “memória social e pessoal”. A verdade única é substituída por sujeitos que, ao mesmo tempo, se tornam passíveis de serem conhecidos. A subjetividade emergente rompe com a “alienação” e a “coisificação”.

“Com efeito, a confiança num *healing* identitário produzido pela palavra é subtraída da dimensão problemática em que se focalizou a subjetividade desde o final do século XIX e abandona, para resumir, não só a perspectiva da qual se descobre a ferida cultural capitalista, mas todas as epistemologias da desconfiança, de Nietzsche e Freud.” (SARLO, *op. cit.*, p. 39)

4. O testemunho em *Uma longa viagem*

No filme *Uma longa viagem* (2010), a diretora Lucia Murat realiza a “guinada subjetiva” descrita por Sarlo através da leitura de cartas, da entrevista e da reflexão elaborada por ela na narração. As cartas utilizadas eram o meio de comunicação entre irmão da diretora, Heitor, com a família durante o período em que morou em Londres e das viagens por diversos países do mundo. Durante algum período, Murat esteve presa por questões políticas no Rio de Janeiro, durante o início da década de 1970. A busca que será elaborado no filme é apresentada na primeira sequência como o desejo de lembrar a relação

⁶ A cura identitária apontada pela por Beatriz Sarlo podem ser encontradas nas reparações jurídicas que ocorrem em diversos países Latinos Americanos como na Argentina com a Comissão Nacional sobre o desaparecimento de Pessoas, criada no governo do presidente Raúl Alfonsín, em 1983-4, e em outros países como o Peru com a instauração da Comissão da Verdade e Reconciliação ou ainda o Chile. É interessante notar que tanto Sarlo como Huyssen não utilizam o Brasil em seus exemplos de países que tiveram desaparecidos e torturas nos períodos militares. Pode ser pensado que a ausência desses tribunais de julgamento até então.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

dela e dos dois irmãos que compartilharam a juventude nos anos 60, por causa da morte do irmão mais velho.

Na primeira sequência, os recursos que serão utilizados no filme são apresentados: Caio Blat, ator que interpreta o irmão Heitor, anda de costas para a câmera em um corredor. No instante em que entra na sala, o irmão dela, hoje e mais velho, está sentado também de costas em uma escrivaninha escrevendo uma carta à mão. A partir daí, a narração em *off* de Lucia apresenta os três irmãos e define a geração dos anos 60: “queríamos mudar o mundo ou pelo menos que ele nos deixasse ser como éramos: libertários”. A narração é coberta com planos de fotos e objetos da estante ao lado da escrivaninha que trazem os elementos da infância e, portanto, tradições familiares com que os três queriam romper.

A viagem de Heitor é iniciada com sua ida para Londres, uma maneira vista pelos pais de afastá-lo das ideias “revolucionárias” da irmã, como é narrada pelo próprio personagem. Lucia, após viver dois anos como clandestina, é presa em março de 1971 e fica dois meses incomunicável e sendo torturada pelo DOI-CODI. O seu contato com o mundo nos próximos três anos, portanto, é mediado pelas cartas que o irmão lhe envia, juntamente com os livros, CDs e notícias, além das visitas familiares.

Em *Que bom te ver viva* (1989), o momento de produção é imediatamente o período pós Ditadura Militar. Os questionamentos de Lucia Murat no filme, portanto, estão intrinsicamente ligados ao que se passou dentro da prisão, ao fato de ter sofrido torturas e situações de isolamento e dor, como aponta Beatriz Sarlo: “Durante a ditadura militar, algumas questões não podiam ser pensadas a fundo, eram examinadas com cautela ou afastadas à espera que as condições políticas mudassem”. (SARLO, *op. cit.*, p.19) Esta motivação já não é observada como o ponto central em *Uma longa viagem*.

Uma das entrevistadas do filme de 1989 narra a consequência de não se ter o corpo dos desaparecidos durante a Ditadura Militar para os familiares:

“A busca de Fernando foi uma coisa pra gente enorme e interminável. Eu acho que [...] a questão do desaparecido foi a invenção mais terrível que a repressão pode ter inventado. É uma situação talvez mais louca que a situação da tortura, porque é uma morte onde a gente não tem o corpo. E



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

aonde a gente não tem o corpo, a gente não tem o sentimento de morte.

Porque quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida, a única forma da gente aceitar a morte, é ter o corpo, é pode enterrar e dizer: essa dor tem que ser suportada e vencida porque ela é concreta, ela existe.

E como não existiu o corpo, se tinha sempre a esperança de vida.”

Assim como no romance *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, no qual uma mulher consegue comprar um apartamento com a indenização recebi por causa da oficialização da morte do seu marido durante o período militar, o testemunho em *Que bom te ver viva* traz a angústia e a incompletude que a ausência do enterro, do ritual de despedida causa em quem espera o corpo. Mesmo com a oficialização, a personagem de Bonassi não consegue ter certeza que ele morreu justamente por esta ausência do corpo. O passado, nesse sentido, não passou.

O passado pode ser pensado como algo que não ocorreu também, porém em outro sentido, em *Uma longa Viagem*: o presente (relativo ao período da prisão) é constituído em Lucia a partir da perspectiva do interior da prisão, com poucas informações sobre o mundo exterior. A revisitação da trajetória do irmão pode ser entendida como um interesse em visitar aquilo que ela poderia ter vivido, mas foi impossibilitada. Ao visitar posteriormente os lugares que o irmão passou enquanto estava na prisão, a diretora reflete que: “Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo”. O cinema é visto pela diretora como o que motivou ela a viver e esta parece ser a intenção de *Que bom te ver viva*. E a longa viagem do irmão é uma viagem para absorver o mundo que, de certa forma, lhe foi tirada ao ser presa, como a noção das formas de memórias apresentadas por Beatriz Sarlo. Essas formas derivam do conceito de Pós-Memória elaborado por Marrienne Hirsch e James Young: a diferença entre a memória da geração dos pais que viveram a experiência da Ditadura Militar e dos filhos, uma geração que tenta remontar e dar sentido às atitudes dos pais através de uma experiência que não foi vivida pelo sujeito de fato, constituindo uma pós memória. De certa forma, a intenção de Murat em reviver uma experiência que lhe foi negada a partir do filme pode ser vista como uma transposição desses tipos de memória, embora ela compreenda as



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

motivações do seu irmão e as motivações “revolucionárias” dela no início da década de 1970.

As cartas do irmão servem como um fio condutor que traz a memória sobre a cronologia dos espaços percorridos, sobre o trajeto da viagem. Elas, no próprio transpassar da experiência para o papel, já caracterizam, em um primeiro momento, a constituição de uma memória a respeito do que ocorreu. Além disso, há a presença das limitações impostas pelo próprio Heitor ao escrever sobre essas memórias “recentes”, para remover, por exemplo, as experiências com drogas e as viagens sem a infraestrutura desejada pela família. Portanto, as cartas são vistas como elementos que narram uma experiência diferente à vivida: “Entendendo as noções de Ricoeur [sobre a tessitura da intriga], pode-se dizer que a hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apoia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade”. (SARLO, *op. cit.*, p.49)

No encontro de Lucia e Heitor no espaço, como em Cannes, os testemunhos narram um lugar diferente, em função de uma percepção distinta influenciada pelo momento em que se narra. Heitor traz lembranças vinculadas ao pensamento da época hippie/revolucionário. Para ele, cobrir o Festival de Cannes foi uma experiência ruim. Já Murat, envolvida com o cinema e vinculando este como a ajuda necessária para superar os “traumas” da ditadura, não se incomoda com o espetáculo. De forma especulativa, talvez essa lembrança pudesse ser diferente se Lucia tivesse vivido o festival ao lado de Heitor.

O recurso utilizado para presentificar a experiência do irmão e do mundo, a partir das leituras das cartas, é a projeção. O ator recita os conteúdos das cartas na frente de imagens que reconstroem o espaço percorrido por Heitor. Os vídeos projetados e fotos são antigos, não necessariamente da mesma época, que fazem plano de fundo para a interpretação do ator sobre as cartas. Outra ferramenta de presentificar a memória é a filmagem do espaço de hoje, intercalando-a com imagens de arquivo. Para descrever sua relação com a prisão, Murat vai à campo e busca o mesmo enquadramento de algumas fotos tiradas com sua família no pátio da prisão. Enquanto narra suas experiências, as fotos são exibidas quando, a câmera que registra o presídio feminino hoje, passa sobre o mesmo



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

enquadramento da foto. Assim, presentifica essas experiências no espaço.

Em um último momento, quando Murat sai da prisão, há a impressão de que a necessidade de viver o mundo através do irmão, escoa. Este movimento pode ser pensado como uma segunda guinada subjetiva. O testemunho não narra fatos exteriores conectados ao mundo, à história e a necessidade de trazer a memória para cobrir a experiência que lhe foi tirada a partir do confinamento da prisão. O testemunho se volta para a doença de Heitor e das tentativas de curá-lo em uma clínica.

A experiência em um determinado tempo absorve as noções de um outro. O tempo em que se narra é o tempo em que a lembrança é construída. Articular as noções de tempo para Agostinho e narrativa para Ricoeur com a sociedade da modernidade tardia, em que se observa a musealização e o movimento testemunhal, também produzidos na mídia, ajuda a elucidar questões sobre a elaboração de documentários contemporâneos, que possuem como base o testemunho. O filme *Uma longa viagem* apresenta uma consciência sobre a subjetividade do testemunho e da memória constituída.



Referências

Bibliográfica

- BONASSI, Fernando. *Prova contrária*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumento, Mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, Universidade Cândido Mendes, Museu de Arte Moderna-RJ, 2000.
- ONG, Walter J. *Oralidade e Cultura Escrita*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. vol.2 São Paulo: Editora. Senac, 2005
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São. Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REIS, Livia. “Testemunho e construção da memória”. Rio de Janeiro, 2007. in <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo5.pdf>
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa (tomo II)*. Campinas: Papirus, 1995.

Filmográfica

- Que bom te ver viva*, Lucia Murat, Rio de Janeiro: 1989.
- Uma Longa Viagem*, Lucia Murat, Rio de Janeiro: 2012.



Eu me lembro do flamboyant nessa casa tão linda

- A narrativa de uma busca -

Anna Azevedo^{1 2}

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo analisa o documentário brasileiro “Diário de uma busca”, de Flávia de Castro, lançado em 2011, procurando observar os procedimentos estilísticos da narrativa, apontando para dois gêneros que se sobressaem: o memorialístico e o policial; assim como destaca o compartilhamento de estratégias dramáticas entre ambos os gêneros. A dimensão tempo-espacial que perpassa a presente narrativa documental também é objeto deste estudo.

Palavras-chave: Narrativa; Memória; Documentário; Policial.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoe
Comprida história que não acabava mais.

No meio dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longe da senzala - e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava em casa cosendo
Olhando para mim:
- Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!
Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que a minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoe.

¹ Trabalho apresentado no GT Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Aluna do PPG em Comunicação Social PUC – RJ, Mestrado. Orientador: Profa. Dra. Angeluccia B. Habert. Graduada em Comunicação Social. Profissão: Diretora Cinematográfica. Email: annaazevedo1@gmail.com

I – Memória, uma definição

“Infância”: nos versos de Carlos Drummond de Andrade (2001), uma viagem ao tempo de menino, aos sentimentos, cores, cheiros, sabores, sussurros...à memória.

Memória, em busca de uma definição: Platão (1966) associava memória ao acúmulo de saber. Santo Agostinho (1997) igualava mente à memória. Para Walter Benjamin (2011, p.210), a memória é a mais épica de todas as faculdades. Freud nos ensina que memória é uma forma de esquecimento e o esquecimento, uma forma de memória escondida (apud HUYSEN:2004:p.18). Halbwachs, o primeiro pensador a consolidar um estudo sobre a memória, diz que

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (2004:p.75-76).

Beatriz Sarlo completa: “o passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (2007:p.9).

II – Metodologia

Eu me lembro do flamboyant nessa casa tão linda quanto um palácio de conto de fadas. Uma família de sonho com avô, avó, quatro tias e sempre muitos amigos. Fala-se de política e de livros. Ri-se muito também.³

Memória é o artifício dramaturgico do qual Flavia Castro se utiliza para escrever o roteiro do documentário “Diário de uma busca”, que este artigo se propõe a analisar. O objetivo é entender como a tessitura da narrativa memorialística funciona enquanto organizadora do caos (por oposição à ordem da narrativa). O caos, aqui, representante do presente de quem narra. Para isso, caminharemos pelos rastros da memória e da investigação policialesca presentes na trama. Juntas, proporcionam as ferramentas que costuram as brechas que ficaram abertas no passado.

E é também no passado que este artigo inicia, buscando identificar a gênese da memória e da narrativa ocidental modernas. Em seguida, amparados pelo texto do filme e por teóricos, identificaremos os procedimentos dos gêneros memória e policial utilizados no “Diário”, à luz de teóricos: Paul Ricoeur, Walter Benjamin e Santo Agostinho (para narrativa); Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Beatriz Sarlo, Walter

³ Texto da narrativa em off do documentário “Diário de uma busca”, 2011. Direção: Flavia Castro. Produção: Videofilmes, Brasil. Daqui para frente identificado apenas pelo nome do filme.

Ong e Pierre Lévy (para memória). O foco deste artigo é a narrativa textual do filme e não os procedimentos visuais.

Ao longo do artigo estaremos operando com os personagens Flavia Castro, seu irmão, Joca, e com o narrador (Flavia Castro).

III – No princípio era o verbo: origens

O tema memória se tornou uma coqueluche nas últimas décadas. Andreas Huyssen (2004:p.9) identifica os anos 80 como o estopim desta onda nostálgica, fomentada, sobretudo, pelos processos recentes de revisão histórica que o mundo passou, com ênfase na América Latina, na África do Sul, na Alemanha e no Leste Europeu.

Mas na Antiguidade Clássica, na transição da sociedade de base oral para a escrita, já tínhamos Platão pensando o tema. Em “Fedro” (1966:p.123) lemos que a escrita “tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos”.

O filósofo grego vinculava a memória ao saber. E se mostrou resistente ao desenvolvimento da escrita alfabética. Para entender os motivos, é preciso saber que, como esclarece Pierre Lévy (1993:p.77):

Numa sociedade oral primária, quase todo o edifício cultural estava fundado sobre a lembrança dos indivíduos. A inteligência, nestas sociedades, encontra-se, muitas vezes, identificada com a memória, sobretudo com a auditiva. (...) Nas épocas em que antecederam à escrita era comum pessoas inspiradas (Joana D’Arc era analfabeta) ouvirem mais vozes do que terem visões, já que o oral era um canal habitual da informação.

Platão acreditava que a escrita alfabética decretaria o fim da memória e, portanto, do saber puro. A nova tecnologia não seria capaz de dirimir dúvidas face a face, como na prática da retórica. Haveria, portanto, o perigo de o leitor fazer interpretações ‘erradas’ da narrativa ou de criar a sua própria significação.

Notamos, aqui, uma discussão sobre o poder, quem pode e deve cuidar da instrução, do narrar e de educar. Para Platão, quem detem esta primazia é o filósofo - o homem do logos, da razão.

Water Ong (1998:p.16) ressalta o valor da escrita na história, pois introduziu no comportamento humano um novo paradigma de organização mental, dotando a memória da função de consciência, muito além de comunicar e arquivar saberes.

A noção de pertencimento no tempo e no espaço não fazia parte da existência do homem da sociedade oral, sem acesso à escrita. Com ela, nasce o homem que pensa, narra e organiza a vida de forma linear no tempo e no espaço. Ou seja: reproduzindo a lógica da própria narrativa alfabética, contrária à lógica “caótica” da narrativa oral, que transita sem amarras entre o ontem e o hoje, o lá, o aqui... Segundo Pierre Lévy,

o tempo da oralidade primária é o do devir, um devir sem marcas nem vestígios. As coisas mudam, as técnicas transformam-se insensivelmente, as narrativas se alternam em sabor das circunstâncias, pois a transmissão também é sempre recriação, mas ninguém sabe medir essas derivas, por falta de ponto fixo (1993:p.84).

Ong (1998:p.114) acrescenta que parece ser improvável que o homem da Europa medieval e renascentista (apesar da escrita já em difusão) realmente se importasse com o tempo, tal qual o concebemos, hoje: “A maioria das pessoas não sabia, nem mesmo tentava descobrir, em que ano havia nascido”.

É essa nova consciência que reformou a arte da narrativa, na maior parte das sociedades. Ela passou a funcionar como uma ferramenta de ordenação da existência humana dentro da lógica da verossimilhança, do tempo e do espaço, agora com divisas.

IV – Entre a memória e a investigação

Um dia me perguntaram na escola qual era a profissão dos meus pais.

Eu disse: eles fazem reuniões.⁴

Flavia Castro tinha 19 anos quando o jornalista Cesar Gay de Castro morreu em circunstâncias ‘pouco esclarecedoras’. Vinte e sete anos depois, ela decide realizar o documentário “Diário de uma busca”. Com ele e através dele, tenta esclarecer a morte do pai.

O filme é uma narrativa memorialística da qual emergem as lembranças da infância e adolescência entre o exílio e a luta armada, ao lado dos pais, militantes políticos perseguidos pela ditadura militar brasileira.

⁴ Ibidem

Porto Alegre, Buenos Aires, Santiago do Chile, Caracas, Paris. Sussurros, codinomes, fugas, soldadinhos de chumbo, policiais de verdade, sonho e perigo.

Mas eis que o diário nos surpreende com uma intriga que vai além da memória, enveredando pela narrativa policial. Juntas, irão cumprir o papel de preencher lacunas que incomodam o presente da diretora, ao ponto de mover suas ações rumo ao passado à procura das peças que foram subtraídas da imagem paterna. Uma imagem desfalcada de peças-chaves desde que o nome de Celso saiu das páginas da resistência brasileira para as páginas policiais.

“Durante anos, pensar em meu pai era pensar em sua morte”.⁵

V – Primeira tentativa: narrar para ordenar

Meu pai morreu em Porto Alegre no dia 4 de outubro de 1984, em circunstâncias misteriosas. Ele tinha 41 anos. Não sei se a palavra misteriosa é a mais apropriada. Vou começar de novo.⁶

Flavia Castro inicia, em off, a narração de “Diário de uma busca”, contando, ou melhor, tentando encontrar a melhor maneira de narrar esta morte, com uma linguagem que satisfaça o seu desejo no presente: corrigir a imagem paterna distorcida pelas “circunstâncias misteriosas”.

Sabemos, logo no prólogo, que se trata de uma história lacunar. E que precisa ser contada porque narrar é uma forma de imprimir sentido ao mundo e de elaborar nossa experiência no tempo, diz Paul Ricoeur (1995).

Para Walter Benjamin (2011:p.198), a experiência é a fonte de todos os narradores. Por conseguinte, podemos concluir que narrar é, ainda, transmitir experiência organizadamente, com verossimilhança. Michel Foucault (2001) vai além: toda fala é um discurso. Narrar é um discurso.

Flavia narra para compreender, ao mesmo tempo em que reorganiza essa história de peças desconstruídas que é a morte de Celso. E narrar mais é narrar melhor, é entender melhor, lembra Ricoeur. Parafraseando Camões, narrar é preciso. E a primeira tentativa de introdução do filme é abortada com o narrador se

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

comportando como um escriba que, não satisfeito com o que acabara de escrever, rabisca toda a sentença, destaca a folha e a lança no lixo. “Vou começar de novo”.⁷

VI – Segunda tentativa: narrar para resistir⁸

Meu pai era jornalista, morreu no apartamento de um cidadão alemão, ex cônsul do Paraguai, no qual entrou sem ser convidado. Segundo os vizinhos o meu pai gritava: “os documentos, onde estão os documentos”. Durante uma semana, todos os dias nas primeiras páginas dos jornais: meu pai. Celso Afonso Gay de Castro e seu amigo, Nestor Erédia, o Gonga, usavam uniformes da companhia telefônica local. Armados, entraram no apartamento de Rudolf Golbeck. Segundo a polícia, Celso e Gonga teriam se suicidado ao se verem encurralados. Parece sinopse de filme policial de quinta categoria. Absolutamente inverossímil. Mas durante muito tempo pensar no meu pai significava pensar em sua morte. Como que se pelo seu enigma e pela sua violência ela tivesse apagado a sua história e, junto com ele, parte da minha vida.⁹

O narrador busca o discurso ideal para pacientar o presente, pois no calendário íntimo desta filha há um lacuna inquietante aberta no dia 4 de outubro de 1984, quando o pai, oficialmente, cometera suicídio. “Absolutamente inverossímil”.

"Vero" significa verdadeiro; "simil", semelhante; ou seja, verossímil é o que é semelhante ao verdadeiro. As narrativas, pelo menos as tradicionais e ocidentais, precisam de uma certa dose de conexão com a verdade. A dosagem está na similitude. A verdade que a narrativa busca e imprime é a possível, que poderia, de fato, ter acontecido.

Na “Poética”, Aristóteles liberta a narrativa de qualquer obrigação de representar a verdade:

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, e sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade (1973:p.451).

Desde então, associamos o verossímil ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história. Ratificando Aristóteles, Fernando Pessoa, no século XX, escreveu: “O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente”(1977:p.164).

⁷ Ibidem

⁸ Citação de “Narrar para resistir”. In: Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa.

⁹ Ibidem

Joca:

-Como é que tu conta uma história complicada? Para contar tem que contar diversas nuances (...) é um assunto que eu evito. Porque é uma história esquisita de contar. Para contar tem que falar muito!

Flavia:

-Em algum momento você teve vergonha?

Joca:

-Acho que já. Mas o Golbeck é fundamental. Senão a história não tem sentido, eu fico sem ter o que dizer.¹⁰

Devemos, portanto, entender a verossimilhança como um exercício de reconstruir o mundo através do discurso e de revelá-lo, à maneira do narrador, seja ele qual for, com que ideologia de mundo tiver.

VII – O gênero policial: narrar para (re)criar identidade

Narrador:

-Ao ir conversar com os policiais, eu não disse que era protagonista da história que investigava.¹¹

Policial:

-Eu sou curioso por profissão, por natureza. A gente vai trocar figurinha. Tu *quer* saber alguma coisa e eu também tenho interesse de saber o que vocês querem com essa entrevista.¹²

A narrativa policial parte de fragmentos para tentar imprimir sentido à história. Fragmentos são pistas, rastros que residem no tempo e no espaço passados, muitas vezes na memória de pessoas interrogadas. Trata-se, portanto, de um gênero que se debruça sobre o ontem à procura do fio causal dos eventos. Sem ele, a narrativa não faz sentido, não é verossímil. A investigação, no gênero policial, tem a função de buscar as causas.

Neste aspecto, podemos dizer que a narrativa policial e a mnemônica possuem parentesco, uma vez que ambas perseguem, em fatos ocorridos no passado, a resposta para questionamento do presente.

O narrador de “Diário” pesquisa as causas da morte do pai. Para ajudar na investigação, recolhe pistas, depoimentos, cartas, fotos, reconstrói a trajetória do herói até o dia do crime que embaralha as peças que formavam a identidade paterna.

Ao remontar o arco dramaturgico da vida de Celso, Flavia deseja ordenar as peças dispostas caoticamente, encontrar as que faltam, remontar o quebra-cabeças.

¹⁰ Diálogo do documentário “Diário de uma busca”.

¹¹ Texto da narrativa em off do documentário “Diário de uma busca”.

¹² Diálogo do documentário “Diário de uma busca”.

Partindo da constatação de que toda identidade é resultado de uma construção narrativa, observa-se que a de Celso tem falhas, pois qualquer tentativa de contá-la esbarra em buracos, ausências... Dados inverossímeis impedem que a fabulação prossiga. “Como é que tu *conta* uma história complicada?”

Flavia se lança no exercício de contar uma história complexa. Ao contrário da irmã, nota-se que o personagem Joca se recusa ao chamado do presente para visitar o passado, evitando-o, tratando de esquecê-lo. O apagamento é um dos mecanismos para impedir que o presente busque lembranças traumáticas com alto potencial de fragilizar ainda mais o presente.

“É uma história difícil de contar”, diz Joca, justamente por ser lacunar. Esquecer é apagar rastros. Joca quer apagar os rastros. Flávia persegue os rastros, os fatos, as provas. Traz à luz trechos de cartas escritas por Celso, algumas que nunca chegaram a ser enviadas, revisa laudos periciais, entrevista militares e jornalistas envolvidos no caso. E é nestes dispositivos que a narrativa de memória ganha tom policial.

Em “Diário de uma busca”, a investigação só se torna possível por haver um discurso sobre o passado e que precisa ser retomado. No presente, Flávia investiga o que aconteceu em certo apartamento em Porto Alegre no dia 4 de outubro de 1984. E isto é explicar o passado.

Joca:

- Talvez isso é uma coisa que me incomode na parte da investigação. Uma coisa é ouvir o Flávio, o que Neneca, o que a família, o que eu, o que a mãe, o que todo mundo acha, pensou, viveu, fez e aconteceu e ir construindo uma imagem do pai a partir desses relatos, a partir do que eles pensam. Outra coisa é a parte da investigação. Um fato que ocorreu. É... quais os elementos que a gente tem para a gente elaborar uma interpretação dos fatos? Nisso eu acho que *tá* falho.

Flavia:

-Mas claro que está falho, eu não estou fazendo uma investigação, eu estou fazendo um filme!

A memória visitou o passado e, ajudada pelas provas cabíveis de confronto (como perícias), ajudou a filha a remontar, em parte, a identidade do pai. Certamente ele não cometera suicídio, diz o perito. Mas o grande mistério permanece, em forma de narrativa não conclusiva: o que Celso e o amigo foram fazer naquele apartamento?

Joca:

-O que levou ele a entrar lá? Eu acho que a resposta, pra mim -uma pesquisa sobre o nazismo?-, não vai responder. Mesmo se tiver uma pesquisa dele, não vai responder porque ele entrou lá, porque ele fez isso! Então, resolver o mistério, não vai responder, entender porque ele fez. Eu acho que a minha busca – e aí eu pego um pouco o que a Iara fala: o que leva uma pessoa de 41 anos a fazer uma ação dessa?¹³

A resposta talvez esteja na própria tessitura da narrativa policial.

A resolução final do crime nem sempre é apresentada em grande estilo e tampouco confere uma explicação conclusiva e tranquilizadora. Ao que tudo indica, os autores dessa vertente não acreditam numa verdade final inquestionável, numa interpretação acima de qualquer suspeita, e deixam dúvidas e interrogações no ar (REIMÃO:2005:p.5).

VIII – Por seres tão inventivo e pareceres contínuo, tempo tempo tempo tempo, és um dos deuses mais lindos¹⁴

Eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens, como os corpos, ou por si mesmas, como as ciências e as artes, ou, então, por não sei que noções e sinais, como os movimentos da alma, os quais, ainda quando a não agitam, se enraízam na memória, posto que esteja na memória tudo que está na alma. Percorro todas estas paragens. Vou por aqui e por ali. Penetro por toda parte quanto posso, sem achar fim. Tão grande é a potência da memória e tal o vigor da vida que reside no homem vivente e mortal. (AGOSTINHO:1997:p.276-277)

A narrativa mnemônica trabalha com a dimensão temporal. “Diário de uma busca” une o tempo ao espaço, com deslocamentos territoriais e temporais que ajudam na cartografia psicológica de Celso de Castro. Teria sido este homem, com trajetória imersa na luta política de esquerda, durante toda uma vida, capaz, mesmo, de invadir um apartamento para roubar e ainda cometer suicídio? – eis a questão que intriga o narrador.

Assim como viaja por diversos países, a narrativa de “Diário” também se desdobra em uma série de temporalidades. Aqui, temos a simbiose entre a narrativa documental memorialística e a policial, uma completando a outra, apoiando e catapultando a busca para o passo seguinte: do passado mais longínquo em direção ao futuro, ou seja, o dia da morte de Celso. Esta data, 1984, no entanto, já é passado para

¹³ Ibidem

¹⁴ Verso da letra “Oração ao tempo”, de Caetano Veloso.



o presente da narrativa. O futuro fica no nível das expectativas do público, uma espécie de esperança renovada pós reorganização (parcial) da identidade do herói.

Ao ir ao passado, ao mostrar lugares, pessoas, ao fazer a leitura das cartas escritas pelo militante ao longo de seu arco dramático, o cinema, como nenhuma outra arte, argumenta Umberto Eco (2011), presentifica o passado. A narrativa é elaborada diante dos nossos olhos, ou seja, no presente real, no instante, segundo o conceito de “agora” de Santo Agostinho.

E se o homem é capaz de, hoje, refletir sobre o tempo, é porque apreendeu a dimensão organizacional da narrativa. É justamente a intriga da narrativa que vai conectar o homem à consciência temporal. Sempre que narramos estamos imprimindo a passagem do tempo, diz Paul Ricoeur. E buscando sentido à vida fabulada.

O tempo, ensina Santo Agostinho, é dividido em dimensões só possíveis metafisicamente. Para ele, o tempo existe na forma de presente, apenas, enquanto a vida é narrada e a ação passa diante dos nossos olhos, o fugaz agora. O passado existe somente na memória e o futuro é algo que um dia virá, que nos aguarda. Portanto, o tempo da narrativa é o presente. E tanto o vislumbre do futuro quanto a projeção em direção ao passado, como em “Diário de uma busca”, só existem em função de haver o presente e ele suscitar tais deslocamentos.

A falar com máxima exatidão, dever-se-ia, então, assim denominar os tempos: presente do presente, presente do pretérito e presente do futuro: Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera.” (AGOSTINHO:1997:p.67)



IX - BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO**, Santo. Confissões. São Paulo: Paulus, 1997.
- ANDRADE**, Carlos Drummond de. Alguma poesia. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARISTÓTELES**. Poética. In: Aristóteles. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Pg 451
- ASSMANN**, Aleida. The Dynamics of Cultural Memory between Remembering and Forgetting. In: Cultural memory studies: an international and interdisciplinary hand-book. Berlin: Astrid Erll, Ansgar Nünning, 2008.
- BENJAMIN**, Walter. O narrador. In: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- ECO**, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FIGUEIREDO**, Vera Lúcia Follain. Literatura, roteiro e mercado editorial: o escritor multimedia. In: Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio : 7 Letras, 2010.
- FOUCAULT**, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2001
- HALBWACHS**, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.
- HUYSEN**, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KANDEL**, Eric. Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- LÉVY**, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- NORA**, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, vol. 10, págs. 7-28, São Paulo: 1993.
- ONG**, Walter J. Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra. São Paulo: Papyrus, 1998.
- PESSOA**, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PLATÃO**. Fedro. In: Diálogos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.
- REIMÃO**, Sandra. O que é romance policial. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- RICOEUR**, Paul. Tempo e narrativa. Tomo II. São Paulo: Papyrus, 1995.



SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras : UFMG, 2007.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história. Lisboa: Editora 70, 2008.



***Ex-Isto: Descartes, Maffesoli e a descoberta do Brasil*¹**

Emiliano Fischer Cunha²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RESUMO

O filme *Ex-Isto* (Cao Guimarães, 2010) parte de um questionamento: “E se René Descartes tivesse vindo para o Brasil com Maurício de Nassau?”. Ao desembarcar no Nordeste do país, o filósofo se depara com um Brasil contemporâneo, plural e heterogêneo, que desafiará seu método de conhecimento da verdade. Michel Maffesoli é um pensador do nosso tempo que enxerga o Brasil de hoje como um “laboratório do pós-modernismo”. Este trabalho propõe-se, portanto, a acompanhar os passos de René Descartes em seu fictício percurso pelo Brasil e entender essas manifestações do pós-modernismo a partir de uma ótica maffesoliana.

PALAVRAS-CHAVE: René Descartes; Michel Maffesoli; *Ex-Isto*; Brasil; cinema.

Introdução

O realizador Cao Guimarães é um desbravador da linguagem audiovisual. Seus trabalhos habitam a tênue linha que separa e tensiona as intermináveis possibilidades do universo da realização audiovisual contemporâneo. Seja nas artes plásticas, nas instalações vídeo-artísticas ou nas suas incursões pelo cinema, o experimentalismo é seu dispositivo-guia. A nós, resta o convite para vagarmos por esse assimétrico terreno; uma experiência, ao mesmo tempo, árdua e fascinante. Foi assim em *A Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2007) e não é diferente em *Ex-Isto* (2010).

¹Trabalho apresentado no GT Estudos de Imagem e Som do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

²Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Freitas Gutfreind. Graduado em Cinema e Vídeo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Email: emilfc@gmail.com



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

René Descartes foi um pensador francês nascido no século XVI. Sua obra foi emblemática na história da Filosofia, Física e Matemática e elevou a importância da razão, voltando as preocupações para os problemas do homem. Em *Ex-Isto* (2010), ele torna-se protagonista de uma jornada errante por um Brasil contemporâneo. O filme é baseado no livro *Catatau*, do não menos experimental Paulo Leminski³, e parte de um norte fundamental: “E se René Descartes tivesse vindo para o Brasil com Maurício de Nassau?”.

Acolhendo o devaneio criativo de Leminski e a liberdade expressiva do diretor, não pretendemos, neste trabalho, realizar uma análise fílmica de *Ex-Isto*. Valer-nos-emos da obra, entretanto, como pano-de-fundo para compor um universo fictício⁴ e propor um debate sobre a condição do Brasil hoje, um “laboratório da pós-modernidade” e local de “grande agitação e efervescência cultural⁵”, segundo Maffesoli. Para Neves, “poucas teorias contemporâneas podem ser tão férteis para a compreensão do Brasil como as de Michel Maffesoli” (1997, p. 6). Maffesoli é um pensador que defende a importância da aproximação, do afeto, das transferências entre objeto estudado e pesquisador. Descartes, ao contrário, dizia ser fundamental o afastamento para se chegar a um julgamento claro da verdade na busca pelo conhecimento. As contribuições trazidas por Michel Maffesoli são, portanto, enriquecedoras para a discussão proposta neste trabalho.

No filme, Descartes é motivado pela dúvida e tentado pelo calor dos trópicos, pondo à prova suas verdades. Ele é um homem que precisa se entregar, ser retirado de um estado das coisas para chegar a outro (FURTADO, 2011). Esse processo de ruptura pelo qual a personagem passa nos remete a uma quebra de paradigmas, a um ser-estar no mundo que tensiona o pensamento moderno com o pós-moderno. Que aspectos são esses que Descartes, no filme, observa e absorve em sua passagem pelo Brasil de hoje? E como essas

³ *Catatau* foi primeiramente publicado em 1975 e, conforme o subtítulo da obra trata-se de “um romance-ideia”.

⁴ Não há notícias da real passagem do filósofo pelo Brasil. Entretanto, no ano de 1618, quando, também, teve início a Guerra dos trinta anos, René Descartes parte para a Holanda e se alista no exército de Maurício de Nassau. Nesse período, conhece Issac Beeckman, que se tornará um parceiro de discussões científicas. O *Compendium Musicae*, famoso tratado de Descartes sobre música foi, aliás, um presente ao amigo Beeckman. (Gombay, 2009).

⁵ Michel Maffesoli em palestra apresentada no Encontro sobre Publicidade e Pós-Modernidade em 12 jun. de 2006. Cf. http://acervo-digital.espm.br/revista_da_espm/2006/set-out/publicidade_e_pos-modernidade_.pdf, acesso em 25 maio, 2012.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

*intercessões*⁶ podem ser compreendidas a partir da concepção pós-moderna de Michel Maffesoli? Essas e outras questões serão, portanto, problematizadas neste trabalho.

Desbravando o mapa: formulando um método

Início do filme. Descartes caminha sozinho por entre imponentes prateleiras de uma biblioteca. Há livros por todos os lados, ao fundo é possível se ouvir os ruídos de uma cidade movimentada. Volta e meia, o filósofo – trajado aos rigores de um manual de figurino do século XVII - pega um livro e folheia-o. Enquanto analisa as diversas obras, recita trechos das primeiras páginas do seu *Discurso do Método*, cujo texto original foi publicado (sem o nome de Descartes) em junho de 1637 (GOMBAY, 2009). Como o texto muda, conforme a tradução ou ano de publicação, optamos aqui por transcrever como ele é falado no filme:

O bom senso é coisa mais bem distribuída do mundo, pois cada um pensa estar tão bem provido dele que mesmo aqueles mais difíceis de se satisfazerem com qualquer outra coisa não costumam desejar mais bom senso do que tem [...]⁷.

René Descartes, no início da vida adulta, lançou-se ao mundo em busca de experiências e observações. Movido por um enorme desejo de aprender a diferenciar o verdadeiro do falso, abdicou de qualquer fator capaz de comprometer a limpidez da verdade encontrada e centrou os esforços em torno de si (DESCARTES, 1960). Desse modo, foi capaz de “estabelecer um método universal, inspirado no rigor matemático e em suas longas cadeias de razão” (ROCHA, 2010, p. 2). O método era baseado na evidência, na análise, na síntese e na comprovação (ROCHA, 2010). Descartes decide duvidar sistematicamente de tudo no intuito de encontrar algo inequívoco a que poderia se deter

⁶ Aqui apropriamo-nos de um conceito deleuziano, o qual, segundo Vasconcellos (2005), é fundamental para a compreensão do pensamento deste autor; um conceito que somente se manifesta no plural e que infere em uma constante mobilidade necessária ao pensamento.

⁷ *Ex-Isto* (Guimarães, 2010).



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

(ROCHA, 2010). Para isso, porém, partiu de uma verdade sólida, um ponto de partida fundamental que se tornou sua máxima: *eu penso, logo existo*.

Ao estabelecer esse novo paradigma, que reordenava a relação do homem com o mundo, René Descartes proporcionou “uma mudança radical na concepção antropológica da época.” (SCOPINHO, 2004, p. 63). O homem passou a se entender capaz de transformar a natureza e definir os rumos de sua história (SCOPINHO, 2004). Assim, apesar de ainda muito ligado a Deus, Descartes dá ao homem a autonomia do pensamento.

Para Marcelino (1995), Descartes, assim como outros pensadores do seu tempo, entendiam que na razão preexistiam os princípios e as condições mesmas do conhecer. Abdicando de concepções pré-formadas, estes pensadores moviam-se pela curiosidade, pela especulação. Para eles, a verdade surge através de ideias claras e distintas através do critério da evidência. E estes foram os moldes que deram forma ao homem moderno; um homem que “ousa duvidar dos conhecimentos já feitos, transmitidos ao longo de gerações sucessivas, e procura, numa atitude de afirmação pessoal e racional, os conhecimentos que ele próprio pode alcançar [...]” (MARCELINO, 1995, p. 13).

O novo olhar cartesiano sobre o mundo foi, portanto, essencial na forja do pensamento moderno. Um modo de se pensar analítico, universalista, e que exerceu forte influência em diversas áreas do saber humano. Para Maffesoli (1988), o poder da razão, que obteve tanto sucesso em ciências exatas como física e a química, acabou seduzindo também a sociologia. O século XX observou um imperialismo do positivismo, onde tudo é submetido à razão (MAFFESOLI, 1988). E, mesmo que cada época possua seu modelo de investigação, Maffesoli critica aqueles pensadores que tentaram adequar o fato social à objetividade (como, por exemplo, Comte, Durkheim e Marx – que, apesar das diferenças ideológicas, aproximavam-se no plano epistemológico, tentando desvendar o fato social a partir de fenômenos físicos e/ou da Ciência do momento). Pois, para o autor, “se há um domínio em que a redução do conhecimento à ciência é abusivo, este domínio é o da existência social” (MAFFESOLI, 1988, p. 56).

De volta ao filme, Descartes se encontra protegido, dentro da biblioteca, por suas ideias claras e pensamento não contaminado. Porém, acaba deparando-se com um mapa



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

antigo do Estado de Pernambuco em meio aos livros. No mapa, podemos ler: “Rio Capibaribe”. Enquanto tateia o papiro com as mãos, declara: “Esse lugar existe”. E o filósofo parte rumo à *Terra Brasilis*.

O primeiro contato: a aspereza do racionalismo

O aventureiro Descartes vaga por um rio cercado de vegetação densa e nativa. De cima de sua canoa, observa, de longe, a vastidão verde. Há satisfação em seu rosto, o triunfo da curiosidade. Ao se aproximar da margem, as dificuldades aumentam. O calor úmido enche suas têmporas de suor, a mata é muito densa para avançar. Descartes desiste. Agora, à distância e à deriva, segue observando a abundância natural recortada pela vinheta de sua luneta. Um olhar limitado, instrumental, utilitário, mas seguro.

O método cartesiano buscava lançar luz à toda dúvida. Ao falar da cadeia de razões que compõe se método, afirma que não há coisa capaz de ser conhecida pelos homens que não possa existir ou que não possa ser descoberta (DESCARTES, 1960). O olhar maffesoliano, por outro lado, propõe uma observação mais compreensiva e abrangente, capaz de considerar o todo. O determinismo positivista pode tornar-se, portanto, uma técnica traiçoeira e reducionista. Para Neves, “a lógica maffesoliana valoriza o *e* e reage ao imperial determinismo isolacionista do *ou*” (1997, p. 5).

Segundo o pensamento maffesoliano, a racionalidade funcional, instrumental e utilitária, privilegiou as leis gerais. O pensador defende uma “racionalidade mais ampla, flexível, inventiva, que exige uma audácia de pensamento e, sobretudo, que possui o sentimento de que é precária, aleatória, submissa ao instante” (MAFFESOLI, 1998, p. 56). Diante do reducionismo, Maffesoli propõe uma sensibilidade relativista, com o intuito de nada excluir do todo social. Assim, pretende-se uma harmonia conflitual, com seus polos de tensão. É, portanto, preciso fugir dos conformismos intelectuais, das prudências científicas. É necessária a interação, a convivência, a empatia entre o observador e seu objeto de estudo (MAFFESOLI, 1988). Neves (1997) vai além, diz que a concepção



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

maffesoliana entende a realidade como maior que qualquer teoria, ou seja, a vida sendo maior que qualquer teoria.

Descartes entre nós: a riqueza do heterogêneo

Nosso desbravador do Brasil chega à Olinda, no Estado de Pernambuco. Sua canoa segue serena sobre as águas: Descartes observa as favelas construídas nas margens do rio, cruza por debaixo de pontes sobre as quais o movimento urbano segue seu fluxo. Um catamarã, transportando turistas, cruza seu caminho. Descartes reverencia-os com seu grande chapéu, que retribuem com abanos e flashes fotográficos. João Miguel (que interpreta Descartes) é pura performance e entrega: passa a interagir com os transeuntes, um “corpo de baile” de não atores - interação híbrida entre elementos cotidianos, reais, e ficção.

Descartes então chega ao mercado público de Olinda: lugar de cheiros, cores, sons, gestos e gente diversos, plural. Nesse momento, curiosidade e desejo se confundem: Descartes quer se *aproximar* deste corpo multiforme, orgânico, vivo (um corpo que, para Maffesoli, compõe uma polifonia social). Porém, inicialmente o movimento é comedido: Descartes apenas observa o movimento, a mistura das vozes, dos gêneros musicais que ecoam dos rádios espalhados pelas bancas dos mais variados produtos. Ele prova o bagaço de uma abóbora; tenta enxergar através de um olho de peixe; ri das graças faladas e cantadas pelo povo presente; com o pé, marca o ritmo de uma música caribenha que toca ao longe; alegra-se e se infiltra por entre aqueles que dançam em frente à apresentação improvisada. Descartes se solta e dança com prazer.

Esta sequência na feira talvez seja o momento mais emblemático no filme naquilo que tange os objetivos deste estudo. Nela, somos apresentados a uma reunião significativa de características do Brasil de hoje no que tange às manifestações da pós-modernidade na ótica de Maffesoli. O filósofo francês é um estudioso do cotidiano, do banal, do fervor que brota do social. É um filósofo do afeto, cujos pensamentos moldam o que irá se conceituar como sociologia compreensiva. Uma sociologia que se opõe ao estado monolítico e



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

unitarista do pensamento moderno. A compreensão maffesoliana do mundo condena o *dever-ser* e propõe o *ser/estar-junto-com* (MAFFESOLI, 1988). O autor entende que “a ação humana, enquanto viver e enquanto fazer, acha-se embasada em histórias, em discursos que sempre (se) antecipam à justificação científica” (MAFFESOLI, 1988, p. 95). Nesta proposição nota-se, além da crítica ao verticalismo, que permeou o pensamento moderno, uma ode ao conhecimento que brota “de dentro”: “[...] o pensamento das ruas e das praças, que são ingredientes essenciais do cimento emocional da socialidade” (MAFFESOLI, 1988, p. 257).

A diegese do filme, neste momento, apresenta nossa heterogeneidade⁸ essencial. A mistura e o ecletismo são elementos fundamentais do nosso povo. Somos resultado de um processo sem fim de *misturas*. E essa rica combinação de cores, raças, credos, paixões, fanatismos e sincretismos, nos molda em um corpo ao mesmo tempo amorfo e coeso. Nossa indefinição nos define. Aqui, como diria Maffesoli, comportamos e combinamos o candomblé com a informática. Ainda nos apropriando de termos maffesolianos, cultivamos uma vitalidade própria, capaz de destilar um pensamento orgânico; uma experiência comum, algo que é sentido junto com os outros, constitutivo de um “saber vivido” (MAFFESOLI, 1988, p. 254). E, ainda sobre o povo brasileiro, Maffesoli segue:

Na sociedade brasileira, os valores dionisíacos estão muito presentes, favorecendo a vida comunitária. Chamo de dionisíacos os valores opostos aos ideais de Prometeu, que dominaram durante dois séculos as sociedades, impondo a ideologia do trabalho e a dominação da economia. (apud DACOSTA, 1997, p. 8)

Podemos identificar no povo brasileiro uma capacidade de maleabilidade, de adaptar e de se adaptar. Maffesoli coloca que: “De modo idêntico a um caldo de cultura que, sob sua relativa tranquilidade, fervilha de interações e febrilidades diversas, as sociedades se deixam atravessar por múltiplas correntes, que se encontram e se separam sem que uma grande uma grande lógica dirija esta sua dança” (1988, p. 164). Somos

⁸ Os processos responsáveis por essa *condição heterogênea* do Brasil hoje poderiam ser analisados através de diferentes escopos (nossa colonização, nossa herança genética, nossa vastidão geográfica, etc.). Porém, neste trabalho, não nos preocuparemos a explicá-las, mas sim identificar estas manifestações, em especial, como elas aparecem no filme.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

intensamente atravessados por diversas culturas, modismos e adversidades, porém acabamos contornando a situação e dando um novo rumo ao processo. Importando agora um termo do “nosso” Modernismo, a antropofagia é um movimento incessante na nossa sociedade.

Há quem prefira nomear essa nossa habilidade de “jeitinho brasileiro”, mas para isso é preciso se despir de qualquer preconceito para com o termo. Para Maffesoli, esse fervilhar de interações desregradas e multifacetadas torna-se o cimento social, um elemento fundamental no ser-estar em sociedade. Esse movimento intuitivo - de mecanismos pouco claros - reforça a trama social. Intuição essa que “transpira do dado mundano, o do ambiente social, ao mesmo tempo reflui sobre ele, assegura-lhe solidez, estrutura-o para o longo prazo” (MAFFESOLI, 1998, p. 135). É válido neste momento também incorporarmos ao estudo o conceito de *douta ignorância*⁹, que poderia ser traduzida como o “espírito do politeísmo que se recusa a tudo determinar com rigidez na efervescência da vida social -, espírito do trágico que não se arroga o direito de reduzir as aporias estruturais do dado mundano” (MAFFESOLI, 1988, p. 86). Para Maffesoli, há aqui uma forte resistência orgânica, estruturante da comunidade como tal e prova de nossa *cenestesia social* (MAFFESOLI, 1988).

Ao contrapormos esse pensamento com o cartesiano, ficam claras as diferenças. Se Maffesoli considera as pluralidades e suas interações para compor o todo, assim como o sentido inverso, o pensamento cartesiano buscava no particular uma solução universal. Para Descartes, a razão seria o meio e o fim ideais, capazes de compor uma verdade única e um olhar universalista, portanto.

A perda da razão e a entrega

Após deixar o mercado, Descartes agora se encontra em um boteco. Enquanto aguarda por uma morena que seleciona uma música no jukebox, dá os últimos goles em um

⁹ Maffesoli usa como referência o termo primeiramente apresentado por Nicolau de Cusa.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

copo de cerveja. A mulher escolhe um samba arrastado: “Pout-pourri”, da banda Noite Ilustrada. Mulata e filósofo – uma combinação de palavras que, se nos permitem o comentário, faz inclusive ecoar um pensamento maffesoliano - agora dançam, rostos aconchegados um ao outro. Descartes parece embriagado no sentido mais amplo da palavra. Percebemos uma transformação no aventureiro: além do rejúbilo no olhar, ele já não traja seu pomposo chapéu e sua roupa está parcialmente desabotoada e bastante amarrotada. Há sentimentos e sensações que invadem seu corpo e perturbam sua razão.

O pensamento cartesiano estabeleceu uma clara distância entre corpo e alma. A interferência de um polo no outro comprometeria a clareza do caminho até a verdade. Para Gombay (2009), essa distância se estende também ao outro. Para o autor, na *Segunda Meditação*, da obra de Descartes, ficam claras duas lições: “a primeira é que conheço minha mente melhor do que conheço meu corpo; a segunda é que conheço minha mente melhor do que conheço a sua” (GOMBAY, 2009, p. 56). No breve trecho a seguir, esta diferença entre corpo e alma fica mais clara:

A distinção que Descartes faz entre possuir um corpo e ser uma alma (*razão, res cogitans*) constitui a base para a afirmação de uma racionalidade estreita, que se consuma em certa dimensão da existência (*alma/razão - res cogitans*) que pode prescindir sem nenhuma hesitação de outras dimensões (*corpóreo-afetivas – res extensa*). Essa visão dualista reifica a razão em detrimento da corporeidade e de seus sentidos. (ROCHA, 2010, p. 4).

Descartes deixa o boteco e parte em direção à rodoviária. No caminho, desabafa: “[...] aconteceu algo inacontecível, minha situação é perigosa, não tenho boas impressões das coisas, impressiono-me facilmente [...]”. O filósofo sofre e se desorienta com a incerteza. Dentro da rodoviária, caminha por entre a multidão sem direção certa, errante. Perde-se, angustia-se. Sua razão já não lhe vale mais. Como dissecar essa experiência? A unicidade explicativa se perdia em um horizonte desfocado.

Para Maffesoli, “o Universal é contraditado pela existência de uma multiplicidade de singularidades; da mesma forma, no plano dos fatos uma pluralidade de representações provoca um curto-circuito num saber avassalador e generalizante” (MAFFESOLI, 1988, p.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

84). Descartes sofre esse curto-circuito. Trôpego, em meio ao mar de gente e singularidades, Descartes vacila, não sabe como proceder, seu método não se prova válido ali, aqui. A banalidade e as paixões cotidianas parecem tomar-lhe o corpo. Não há ponto de retorno agora. O pensamento maffesoliano, por outro lado, sugere justamente uma aproximação destas vozes do dia a dia. Para o pensador, esta troca de significâncias – aparentemente insignificantes – são os alicerces do corpo social.

[...] o senso comum, a intuição popular, o discurso da vida de todos os dias, às vezes mesmo o arrebatamento político (refiro-me aqui às discussões políticas em bares ou botequins) dão suficiente conta do não lógico operante em nossas sociedades. (MAFFESOLI, 1988, p. 101)

Descartes foge, acolhe-se em um ônibus e parte em direção à Brasília - talvez numa última tentativa de encontrar a ordem. A paisagem branca local, contudo, ofusca-o. Há luz por todos os lados, mas enxergar torna-se um ato penoso. Descartes delira, entorpecido de incerteza. Ser racional já não é mais possível. É preciso agora entregar-se: “Nada, nem ninguém, jamais é exclusivamente aquilo que parece ser em um dado momento.” (MAFFESOLI, 1998, p. 60).

Descartes encerra sua jornada em uma praia paradisíaca, um lugar entre o profano e o divino. Chega lá guiado por um pescador em um pequeno barco motorizado. No rádio de pilhas, “Verdura”, de Caetano Veloso. Descalço e apenas a parte de baixo de seus trajes, ele vaga pela praia: “Só pensando, não dá pra chegar lá. Tem que andar, olhar bem para os lados [...]”. Depois, empunha uma esgrima e duela contra a câmera, contra nós: “Que espécie de lugar é esse que nos pergunta onde estamos? [...] tenho a duvidosa impressão que eterno é isso e acho-lhe uma graça infinita”. Ao fundo, um cântico tribal. Descartes, agora nu, banha-se com areia. O homem entrega-se. Para o crítico Filipe Furtado (2011): “Já não estamos no terreno do eu, simplesmente estamos no mundo, reconhecemos o corpo, o concreto, uma dor que não é interiorizada, está ali exposta na tela”.

Na cena final, Descartes está dentro do mar sendo segurado pelos braços de uma mulher negra. Ele repousa no seio da mulher, enquanto ela lava-lhe o rosto e mergulha-o na água diversas vezes. Descartes encontra o sensível do mundo, é batizado pela mãe Brasil.



Considerações Finais

No presente trabalho, propomos um exercício de aproximação entre o pensamento pós-modernista de Michel Maffesoli à sua manifestação no Brasil contemporâneo. Para tanto, nos valem das experiências vividas por René Descartes em um fictício percurso por terras brasileiras. Através de *Ex-Isto*, de Cao Guimarães, presenciamos o arco dramático sofrido por Descartes desde sua chegada aos trópicos até sua entrega total aos mistérios da terra. Assim, pudemos contrapor o pensamento moderno às ideias maffesolianas.

Se o pensamento cartesiano primava por uma razão instrumental, o pensamento pós-moderno de Michel Maffesoli parte da ideia de *empatia*, ou seja, do colocar-se no lugar do outro, da compreensão. Maffesoli cita Edgar Morin para conceituar o que entende como empatia: “temos a necessidade de um princípio de conhecimento que não somente respeite, senão também revele o mistério das coisas” (MORIN apud MAFFESOLI, 1988, p. 128). Ele segue resgatando a metáfora do redemoinho, também de Morin, na qual é necessário um pensamento que vá “da experiência fenomenal aos paradigmas que organizam a experiência” (MORIN apud MAFFESOLI, 1988, p. 128). E conclui:

[...] a experiência é uma outra maneira de exprimir-se o que chamei de empatia – e o paradigma pode ser compreendido como uma modulação da forma. Uns e outros provando-se e se expondo à experiência no movimento caótico, como se fora o de um turbilhão, da existência social – cuja fecundidade e cuja polissemia ainda não se esgotaram. (MAFFESOLI, 1988, p. 128)

Para Scopinho, “uma das características do mundo pós-moderno é o reconhecimento da diversidade cultural, considerada uma riqueza de possibilidades e de interpretações” (2004, p. 108). O Brasil contemporâneo é um caldeirão de efervescência cultural. E essa característica, de difícil especificação, mas de consonância com olhar de Maffesoli, apresenta-se como tentação para o taxionômico pensamento de Descartes no filme.



REFERÊNCIAS

DESCARTES, R. *Discurso do Método*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. *Meditações: Meditação Primeira e Meditação Segunda*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

EX-ISTO. Direção e Roteiro: Cao Guimarães. Produção: Beto Magalhães. Intérpretes: João Miguel. Música: O Grivo. Minas Gerais: Cinco em Ponto, 2010. 86 min, son., cor., arq. digital.

FURTADO, F. *Ex-isto de Cao Guimarães: das dores do mundo*. Revista Cinética: cinema e crítica, São Paulo, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/existo.htm>>. Acesso em: 20 maio, 2012.

GRACIOSO, F.; PENTEADO, J. R.W.; FILHO, C. *Publicidade e Pós-Modernidade*. Revista da ESPM, São Paulo, set./out. 2006. Disponível em: <http://acervo-digital.espm.br/revista_da_espm/2006/set-out/publicidade_e_posmodernidade_.pdf>. Acesso em: 25 maio, 2012.

GOMBAY, A. *Descartes*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

MAFFESOLI, M. *O Conhecimento Comum: Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MARCELINO, I. *Princípios da Filosofia de R. Descartes*. Porto: Porto Editora LDA, 1995.

NEVES, L. F.. *O brasileiro Michel Maffesoli, sociólogo francês*. LOGOS: Comunicação & Universidade, Rio de Janeiro, ano 4, n. 6, jan./jun. 1997. Disponível em: <<http://www.logos.uerj.br/PDFS/anteriores/logos06.pdf>>. Acesso em: 25 maio, 2012.

ROCHA, A. *Do Racionalismo ao Raciocínio vitalismo: os caminhos da razão na Pós-modernidade*. Synesis, Petrópolis, vol. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://seer.ucp.br/seer/index.php?journal=synesis&page=article&op=view&path%5B%5D=80>>. Acesso em: 1 jun. 2012.

SCOPINHO, S. *Filosofia e Sociedade Pós-Moderna: crítica Filosófica de G. Vattimo ao Pensamento Moderno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

VASCONCELLOS, J. A. *Filosofia e Seus Intersetores: Deleuze a Não-Filosofia*. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27276.pdf>>. Acesso em: 25 maio, 2012.



IX POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

Performance musical em *Antes do por-do-sol*: espetáculo, atração e narrativa¹

Carolina Oliveira do Amaral²

Resumo: o artigo utiliza três conceitos para analisar número/performance musical, seu caráter de “atração” e sua capacidade de produzir afetos, são eles: escopofilia, excesso e espetáculo³. A partir daí, analisa-se de que forma um número musical no desfecho de *Antes do por-do-sol*, como espetáculo e excesso, traz outro regime de expectativas para a narrativa. Propõe-se também olhar o que há de narrativo dentro do número musical e de emotivo na narrativa, de que forma esses dois elementos combinados podem se intensificar mutuamente e potencializar o filme como obra. Por fim, apontamos para a possível ocorrência dessa prática no cinema contemporâneo que reedita de maneira renovada expectativas típicas do cinema musical, com as quais o espectador responde sensório e sentimentalmente, através do corpo e da memória.

Palavras-chave: excesso; espetáculo; musical; atração; narrativa

Introdução

Celine toca no violão uma música de sua autoria, a pedido de Jesse, que a assiste. Ao longo da música, percebemos se tratar de uma canção de amor, que ela, Celine, escreveu para Jesse. Em seguida, imitando a cantora Nina Simone, Celine dança e percebemos que Jesse está feliz de estar ali na casa de Celine, mesmo que para isso precise perder o seu vôo para Nova Iorque. Estamos falando da sequência final de *Antes do pôr-do-sol*, filme de 2004 de Richard Linklater. Na sequência que acabamos de relatar vê-se

¹ Trabalho submetido ao GT1 – Tempo e Memória do IX Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, linha de pesquisa Análise e Política do Audiovisual. Orientador: Maurício de Bragança. Graduada em Cinema pela UFF, atualmente dedica-se à pesquisa “O extra-musical”. Email: carolinaoamaral@gmail.com

³ O termo espetáculo é usado nesse artigo como “atração”, um dos conceitos trabalhados ao longo do texto.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

duas performances musicais da personagem feminina Celine (Julie Delpy), na primeira ela toca e canta, e na segunda ela dança, reproduzindo o que seria uma performance de uma cantora conhecida. Certamente, essas performances da personagem se diferenciam em relação à decupagem e mise-en-scène dos musicais clássicos. Nesse filme, não vemos a virtuosidade nem a euforia, mas em termos narrativos, a relação historicamente construída pelo gênero entre aprofundar a relação romântica e revelar os sentimentos através da canção está lá.

Aqui colocaremos nossa primeira questão: um número musical, ou se preferir, uma performance musical, no cinema contemporâneo guarda semelhanças com um número musical no cinema clássico. Ainda que trazido para outro contexto, o número musical continua com suas mesmas características de espetáculo do cinema clássico. Basta um número para que haja quebra na diegese e o filme se estruture a partir de número e narrativa. Tais semelhanças não se resumem a significados narrativos, já que ambas são performances musicais, mas, principalmente, geram efeitos e expectativas similares aos do cinema clássico. Expectativas de espetáculo e efeitos de excesso. A seguir, analisaremos o conceito de “atração” e seu lugar dentro da narrativa.

Atração e narrativa

O conceito de “atração” foi cunhado pelos autores Gunning e Gaudreault (Strauven, 2006) em dois artigos diferentes, porém escritos no mesmo ano, que se referia ao Primeiro Cinema (antes de 1908), por e o seu caráter “atrativo” antes do parâmetro narrativo se estabelecer como regra. Podemos destacar três características mais marcantes desse cinema: a performance, associação de idéias e a capacidade de excitar. Era um cinema com a habilidade de “dar a ver” imagens, representando assim o seu lado “exibicionista” (*ibidem*).

Gunning e Gaudreault usaram o conceito “atração” a partir da “montagem de atrações” de Eisenstein, que promovia um “choque emocional”⁴, com “um direto e por

⁴ Vale a pena lembrar também que o cinema no seu surgimento era uma atração tecnológica, e muitas vezes a experiência de cinema se aproximava bastante da experiência no parque temático (Gunning, 2006) (Singer, 2001).



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

vezes até agressivo adereçamento ao espectador” (apud Strauven, pp19). O “cinema de atrações⁵” é um cinema de efeito espetacular, e pode ser estendido para além do marco histórico do primeiro cinema. O próprio Gunning (2006, pp 383) observa a possibilidade de uso da atração dentro do cinema narrativo:

o cinema de atrações não desapareceu com a dominância da narrativa, mas seu uso é mais tímido, apenas em algumas práticas vanguardistas e como componentes de filmes narrativos mais evidentes em alguns gêneros (o musical, por exemplo) do que em outros.

Dessa forma: “o cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando curiosidade visual e provendo prazer através de um excitante espetáculo – um evento único, seja ele documentário ou ficção, que é de interesse em si.” Duas questões podem ser destacadas. A primeira é que atração promove prazer no espectador através de um espetáculo, prazer tal que chamaremos de *afetos*⁶. A atração “engaja, endereça e envolve o corpo do espectador” de forma diferente à da narrativa. A segunda questão que iremos destacar é que a atração é um evento em si, ela “solicita diretamente a atenção do espectador”. O número musical, como atração, é uma unidade, sendo, ao mesmo tempo, integrado e autônomo em relação à narrativa.

Podemos afirmar que o número musical, ao se contar por si próprio, possui uma *potência narrativa*. A referente autonomia do número musical faz com que ele ganhe vida própria para além da narrativa de onde originalmente apareceu. Seu caráter atrativo faz com que, hoje, ele esteja disponível no youtube⁷, para visualizações infinitas, independente do filme original, seja este de qualquer época nos mais de cem anos de história do cinema⁸.

É importante lembrar que por mais destacado que pareça o número musical, sua autonomia será sempre relativa, pois remete ao filme de onde surgiu, diferente de videocliques, animações, filmes de vanguarda e outras atrações solitárias. O filme musical é

⁵ Em 1990 Gunning revisou o seu artigo e passou a chamar de “cinema de atrações”, no plural, sendo desde então, o termo específico usado pelo autor.

⁶ Sabemos as diferenças etimológicas e teóricas entre prazer e afetos, mas em relação à atração, preferimos o termo afetos, no lugar de prazer. De forma semelhante, o artigo às vezes usa também a palavra *emoção*, no tocante à narrativa. Entendemos as diferenças entre as três palavras, mas também assumimos que todas recobrem o caráter *sensorio-sentimental* que buscamos tratar ao longo do texto.

⁷ Não existem pesquisas ainda conhecidas com a relação entre excesso e youtube, mas, pode-se perceber empiricamente que é grande a presença de momentos de excesso de uma narrativa, destacados em cliques do youtube.

⁸ Vale aqui uma reflexão sobre a modernidade de cem anos atrás e a modernidade tardia dos dias de hoje, o hiperestímulo daquela época e o de agora, assim como as atrações do primeiro cinema e os vídeos feitos para o youtube hoje.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

uma estrutura combinada de número e narrativa, atração e história. É a narrativa que costura os discursos múltiplos numa unidade, que no cinema clássico normalmente é posta em continuidade.

Bordwell, Thompson e Staiger (1985) mostraram que a narrativa no cinema clássico era construída através dos seguintes elementos: causalidade, consequência, motivações, e a busca de metas através da superação de obstáculos. Nas histórias do chamado período *clássico* existem uma ou duas metas principais que traçarão a linha de ação, construída através de uma relação de causalidade. No musical de palco, por exemplo, as metas principais são montar o espetáculo e conseguir o amor da corista, e o caminho pelo qual o personagem principal faz, através dos obstáculos para alcançar essas metas é traçado pela narrativa.

Os autores vêem uma integridade dinâmica na construção da história, onde se trabalha enredo e personagens através de uma causalidade cuidadosamente construída. Uma cadeia de causa e efeito, onde um efeito gera uma ação, uma reação, e assim, instaura uma nova causa, recomeçando o processo novamente. A causalidade se justifica através das motivações dos personagens. As motivações podem ser de vários tipos: psicológicas, realísticas, intertextuais, genéricas e artísticas⁹, todas funcionando de maneira a dar integridade à história.

Posto dessa forma, a narrativa parece uma fria combinação de elementos, que se opõe à atração e seu caráter espetacular. Keating (2006, pp6) lembra que a narrativa é construída em muitos gêneros, como o melodrama, por exemplo, como uma maneira de causar afetos, provocando a empatia entre personagens e espectadores. O autor argumenta que os espectadores não estão apenas interessados no que acontece em seguida, mas numa “resposta emocional” ao acontecimento em si, e para isso, narrativas usam estratégias de antecipação e de culminação de eventos.

⁹ Os autores lembram que no musical, além das motivações de gênero, quando a presença de números musicais não possui uma relação lógica de causalidade, funciona como uma motivação artística, assim como a inserção de espetáculo estranho à lógica narrativa (idem, pp21).



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

A narrativa, portanto, é responsável não apenas por delimitar deslocamento espaço-temporal da história, mas também produzir afetos, provocar uma “resposta emocional” do espectador que acompanha a história. A escolha de números musicais em pontos determinados da narrativa não é aleatória. O cinema clássico sempre utilizou bem essa combinação entre espetáculo e história, e os momentos de atração dentro da narrativa potencializam sua capacidade emotiva. Em seguida, colocaremos dois conceitos importantes para analisar o espetáculo dentro da narrativa: escopofilia e excesso.

Escopofilia, excesso e espetáculo

É famoso o texto de Laura Mulvey sobre a mulher como espetáculo no cinema. Mulvey (1983) vê o espetáculo não como atração, mas discorre sobre o prazer de olhar e ser olhado através do termo escopofilia. Segundo a autora feminista, o cinema clássico codificou o ato erótico de olhar na linguagem da ordem patriarcal: o olhar, controlador, é masculino e o objeto do olhar, espetáculo, é a mulher. A escopofilia transforma o outro no objeto de estímulo sexual através do olhar, ao mesmo tempo em que estimula o lado narcisístico e exibicionista ao sustentar esse olhar como objeto de desejo. Da retórica psicanalista de Mulvey o que mais nos interessa é a forma como ela descreveu a combinação no cinema clássico entre narrativa e espetáculo:

A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfield, até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese). A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa (*idem*, pp 444)

Ao citar Berkeley e Ziegfield, Mulvey traz o cinema musical para falar dessa dosagem bem-feita entre narração e espetáculo no cinema clássico. Segundo a autora, “o



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma ‘terra de ninguém’ fora de seu próprio espaço e tempo” e essa noção de espetáculo se aproxima da noção de atração que vínhamos falando. A mulher evoca as questões extradiegéticas, enquanto o homem tentaria controlar essas tendências através da diegese. O olhar masculino seria a narrativa, e o objeto de olhar feminino é o espetáculo. O espetáculo congela a narrativa, mas de maneira integrada e coesa, de modo a manter a ordem patriarcal, afinal “dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos”

Mulvey afirma que o olhar do espectador se filia ao olhar controlador da narrativa e que através do herói, o espectador pode tomar posse da mulher, tendo assim uma sensação de onipotência. Dessa forma (idem, pp445):

o homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo.

Como se falou anteriormente, o caráter psicanalista e feminista do texto não é nosso objeto de estudo, mas sim, o embate entre narrativa e espetáculo proposto pela autora. Ela lança uma série de oposições como narrativa e espetáculo, diegese e extradiegese, olhar e objeto, masculino e feminino, que estariam frente a frente no cinema clássico, de maneira que o lado normativo (masculino, diegese, olhar) é hegemônico, restaurando assim a sociedade patriarcal. Evocar o elemento feminino (extradiegético, de atração, espetacular) e controlá-lo, ou melhor, parecer controlá-lo, causa prazer. Para a análise fílmica, utilizaremos noções discutidas pelo texto como o prazer visual relacionado ao espetáculo, a mulher enquanto espetáculo¹⁰, o homem como olhar, e a filiação entre olhar do personagem masculino e o do espectador.

Para nós, opor narrativa e espetáculo produz resultados menos interessantes do que observar como os dois combinados se afetam mutuamente, porque funcionam em regimes diferentes de espetatorialidade. Existem expectativas diferentes em cada uma das

¹⁰ Para Mulvey existe também um prazer na narrativa, que não é escopofílico, é sádico: a narrativa interroga e mulher, desmistifica seu mistério e restaura a ordem.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

estruturas. Enquanto uma solicita mais diretamente um envolvimento sensório-sentimental, a outra, prioritariamente, pede o acompanhamento baseado na lógica de causa e efeito e na continuidade. Através da combinação desses dois elementos a estrutura do cinema musical é montada para corresponder às expectativas diferentes, duas expectativas que existem simultaneamente, mesmo que o filme intercale entre uma e outra.

Lembrando que já ressaltamos o potencial narrativo da atração, assim como, a capacidade de produzir afetos da narrativa. Na verdade, essas duas expectativas se combinam, se interpelam e se intensificam ao juntarmos narrativa e número musical. Patrick Keating (2006, pp 6) pensando dessa mesma forma, à qual ele chama de modelo cooperativo¹¹, fala que a narrativa produz coerência na mesma medida em que produz emoção, e narrativa e atração “podem, em alguns casos, mutuamente intensificar ao outro”.

O caráter atrativo do número musical pode ser identificado como excesso. A autora Linda Williams indentificou o excesso como um modo estilístico e emocional em contraste com formas dominantes da narrativa. Williams chegou a identificar os modos de excesso como “gêneros do corpo”, que seriam o melodrama, a pornografia e o cinema de horror, assim como a comédia e o musical¹². Mariana Baltar continua:

Os gêneros do corpo relacionam-se primeiramente ao corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência extasiástica, como atração. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação em movimentos que performam e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador se não os mesmos estados, algo bem próximo. Convidam, afinal, a fluir e fruir sensorial e sentimentalmente.

Thompson (2004) vê um filme como uma luta de forças opostas, unificadas pela estrutura narrativa. Aos elementos que não são contidos por essa estrutura, Thompson denomina excesso. O excesso cinemático escapa à força estruturante da narrativa. O excesso, portanto, é contranarrativo, ele distrai a atenção para outro lugar, longe da direção progressiva da narrativa, subvertendo-a. Ele dispensa a lógica de causa e efeito presente nas

¹¹ Keating em artigo bem a fim com o nosso pensamento esclarece três modelos teóricos de narrativa: o modelo clássico, onde a narrativa é a força dominante, o modelo da alternância, onde narrativa e outros sistemas de dominância se alternam, e o modelo afetivo, no qual a narrativa linear está subordinada à produção de emoção. No modelo cooperativo, que Keting propõe, narrativa e outras atrações trabalham juntas para pra produzir uma resposta emocional mais intensa.

¹² Williams não se detém sobre a comédia ou o musical na sua análise, apenas aponta-os como gêneros do corpo, porém não são seus objetos de estudo.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

narrativas clássicas e convida o espectador a voltar sua atenção à materialidade do filme, ou seja, som e imagem. O excesso perturba na medida em que aparece sem um significado lógico, mas como um prazer perceptivo, que é o que Barthes (1990, pp 53) chama de sentido obtuso: “está fora da linguagem (articulada), mas no entanto, no interior da interlocução”

Excesso e atração não são a mesma coisa, mas ambos são elementos da matriz popular (Baltar, 2012). O excesso traz para as narrativas um engajamento sensório-sentimental e a atração o caráter espetacular e escopofílico. Em seguida, analisaremos o número musical pelas suas características de excesso e atração. De que forma o número conta a si mesmo, se descolando da narrativa, ao mesmo tempo em que a intensifica.

Performance musical em *Antes do por-do-sol*

O filme se estrutura da seguinte maneira: narrativa, formada a partir de diálogos ao longo do caminho que os personagens percorrem e um número musical no fim. Jesse e Celine cruzam a cidade como pretexto para conversarem, afinal, há 9 anos eles esperam por esse momento¹³. A narrativa é marcada pelo fluxo entre diálogo e cidade. Por uma hora Jesse e Celine vão pouco a pouco tornando a conversa mais íntima ao longo dos espaços públicos que percorrem. Na última parte de filme, na medida em que os ambientes se tornam mais privados, carro e apartamento, em sequência, as relações entre os dois se estreitam. Quando os personagens estão no carro, limiar entre um espaço público e privado, temos o ponto auge de tensão do filme, quando percebemos o quão importante um é para o outro. A partir daí, as tensões se aliviam e Jesse resolve levar Celine até o seu apartamento. A verborragia onipresente até então, e responsável por conduzir a narrativa vai cessando até parar completamente em alguns momentos. Chegamos no apartamento. É a última cena do

¹³ O filme *Antes do por-do-sol* é uma sequência de *Antes do Amanhecer*, de 1995, que conta a história de como os dois personagens se conheceram no trem, passaram uma noite romântica em Viena e ao se despedirem na manhã seguinte, marcam encontro seis meses depois. A continuação só foi escrita nove anos mais tarde pelos dois atores e o diretor.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

filme, à qual já falamos anteriormente. Celine canta para Jesse seus sentimentos mais profundos. Ele a observa feliz.

Para João Luiz Vieira (1996, pp 342) a performance musical sempre prevê o espectador e busca “identificação afetiva com o encontro de olhares” entre personagens e espectador. Jesse é espectador, assim como quem assiste ao filme. Celine protagoniza o espetáculo, os olhares da platéia interna e externa do filme se filiam.

O filme foi escrito pelo diretor e os dois autores, e curiosamente, ao longo da história podemos perceber talvez três instâncias narrativas: Celine, Jesse e a câmera. As imagens alternam entre mostrar os dois personagens juntos e em closes de um ou outro, através de plano e contraplano. No entanto, durante o número musical essa construção aos poucos vai mudando de figura. Eles sobem as escadas e a câmera os observa, de um ponto acima, como se estivesse chegando na frente deles. Eles entram no apartamento e a câmera já está lá, uma instância narrativa a frente dos personagens. Enquanto ela prepara o chá, e ele procura um lugar para ficar, a câmera móvel, se posiciona no meio do apartamento alternando o olhar entre um e outro personagem. Quando Celine se aproxima para tocar a canção, a câmera a acompanha, e se coloca ao lado de Jesse, que a observa do sofá. Durante a música, claramente alterna entre ele e ela, mostrando os olhares tímidos dos dois. Vemos no ultimo plano que a câmera está na frente da atriz, num ponto de vista, talvez ainda mais privilegiado que o de Jesse.



A imagem se solidariza com ambos os personagens, ao mostrar como cada um reage durante o número. Os olhares são enviesados, tímidos, seja entre eles e entre os



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

personagens e a câmera. Nesse momento, o espectador se solidariza com ambos os olhares. Rick Altman (1989) falou sobre a estrutura do musical apresentar um duplo foco narrativo, alternando entre a mulher e o homem. Aqui, o espetáculo provém principalmente de Celine, que executa a performance e encarna objeto de desejo do olhar. Mas ao alternar entre um personagem e outro, a forma como Jesse reage ao espetáculo, se torna parte do espetáculo.



Parte fundamental da performance é o som, a canção que ouvimos. É o principal elemento de excesso da cena, aquele que Baltar diz convocar o espectador a “fluir e fruir sensorial e sentimentalmente” o que se passa na tela. Giuliano Obici (2008, pp72) descreve a música como “fluxo de afetos”, colocando da seguinte forma:

A canção traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequência, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos (...) A canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma e sim com um estado que evoca. Não é a canção pelo seu sentido estético e musical, mas pelo momento e situação em que ela é convocada.”

Como falamos, a narrativa passa por lugares públicos e diálogo intermitente, enquanto o número musical acontece dentro da casa de Celine, é válida, portanto, a comparação entre canção e casa, fisicamente, e não apenas “o estado que ela evoca”.

O primeiro “problema” posto pela narrativa lá no início do filme é que Jesse tem um voo para Nova York e isso determina o tempo que eles têm de conversa. No entanto, Jesse fica prolongando esse limite, propondo sempre o que fazer em seguida, um café, uma caminhada, uma volta no barco, uma carona. No apartamento não é diferente, ele pede para subir e ouvir uma música, quando a música acaba, ele pede outra, como ela não toca, ele pega um cd e coloca para ouvir. A câmera móvel que acompanha os personagens entre um



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

e outro número, volta a assumir ação e reação de um ou outro, estática, e um pouco mais de perto. O duplo foco narrativo coloca-os mais uma vez enquanto parte do espetáculo, ação e reação pertencem ao número musical. Jesse colocou a música e Celine dança e finge ser Nina Simone em um espetáculo que ela havia visto.

Acontece nessa última parte uma mistura entre número musical e narrativa. Ainda como “Nina Simone”, ou seja, performatizando, Celine fala para Jesse “você vai perder o seu voo” que responde “eu sei” e ri, enquanto a câmera se aproxima dele. A meta “pegar o voo” que permaneceu durante todo filme, na verdade era uma falsa meta, o filme foi construído para que ela não fosse alcançada, trabalhando com os mecanismos de antecipação da narrativa e criando expectativas no público. Expectativas também intertextuais, já que no primeiro filme eles realmente se despedem.

Terminar o filme com um número musical mostra uma escolha por culminar as expectativas através do espetáculo e do excesso, ou seja, por meio de um prazer sensório-sentimental característico. O que é uma estratégia narrativa típica do gênero, por se constituir como o “resultado imediato da configuração dos números musicais como os momentos narrativos mais importantes do filme” (Vieira, 1996, pp346). *Antes do por-do-sol* evidentemente não é um filme musical, mas ao utilizar um número musical como solução narrativa provoca afetos historicamente construídos por este gênero.

Existem ironia e leveza, os personagens parecem não se levar a sério, características do cinema contemporâneo, o que nem por isso diminui o impacto narrativo do número musical no filme. Se colocarmos em termos de excesso, Thompson afirma que ele nos distrai. Se falarmos em escopofilia, Mulvey fala que nos leva para um não-lugar, para além das tensões diegéticas. Podemos lembrar também o engajamento sensório-sentimental que o número musical desperta. Tudo isso combinado, nos leva a concluir que a narrativa se intensifica se associando ao gênero musical.

Thompson indica que é a única maneira de estudarmos o excesso é apontando para ele. Numa narrativa podemos apontar claramente o excesso, ele se destaca. Mas como vimos antes, ele também aponta para esse não lugar, para fora da diegese. Nossa aposta é



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

que esse lugar para onde aponta o excesso é exatamente o corpo do espectador, que responde, em termos de afetos, ao que se vê na tela.

O que se pretende mostrar deste ponto em diante é que provocar uma resposta de caráter sensório e sentimental através do espetáculo tem sido uma potente ferramenta narrativa do cinema contemporâneo. Trabalhos futuros levando em conta as análises de números musicais, como espetáculo e excesso, e o espectador enquanto corpo e memória, pretendem colaborar ainda mais com essa hipótese.

REFERÊNCIAS

- BALTAR, Mariana. *Tessituras do Excesso* Notas iniciais sobre o conceito e suas implicações a partir de *Procedimento Operacional Padrão*. Juiz de Fora: Compós, 2012.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Brooks, Peter. *The aesthetic of astonishment*. In: *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. On vision and modernity in the nineteenth century. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, UK. 1992
- ELSAESSER, Thomas e HAGENER, Malte. *Film Theory – An Introduction through the senses*. NY/London, Routledge, 2010.
- GAUDREAU, André e GUNING, Tom. *Early Cinema as a Challenge to Film History*. In. STRAUVEN, Wanda. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006
- GUNNING, Tom. *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In. STRAUVEN, Wanda. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- KEATING, Patrick. *Emotional Curves and Linear Narratives*. In: *The Velvet Light Trap*, n 58. University of Texas Press, 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. UFRJ: Rio de Janeiro, 2003
- MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*” In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta – mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SINGER, Ben. *Melodrama and modernity. Early Sensational Cinema and Its contexts*. New York, Columbia University Press, 2001.



IX POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
07, 08 e 09 de novembro de 2012

STIWELL, Robynn. *The fantastical gap between diegetic and nondiegetic*. (In: GOLDMARK ET AL, *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 2007.

THOMPSON, Kristin. The concept of cinematic *excess*. In: BAUDRY, Leo. E COHEN, Marshall (org). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford: Oxford Universty Press, 2004.

VIEIRA, João Luiz. *Cinema e Performance*. In: XAVIEL, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Olhares intra e extra diegéticos: a dança no cinema clássico*. In: Paulo Caldas. (Org.). *Dança em foco: Vídeo-dança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

WILLIAMS, Linda. *Generic pleasures – number and narrative*. In: *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

_____. *Film Bodies: gender, genre and excess*. In: *Film Genre Reader III*, GRANT, Keith Barry, Ed. Austin: University of Texas Press, 2003.