



## **Da palavra para imagem: Roteiro cinematográfico é literatura?<sup>1</sup>**

Francisco Carlos Malta<sup>2</sup>  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

### **Resumo**

Este trabalho tem como finalidade discutir o valor de um roteiro cinematográfico como texto literário. Partindo do processo de criação em si, sendo o mesmo elemento que transforma a palavra em imagem. Questões como a estruturação da sua narrativa e as diferenças que permeiam o processo de construção da estória para o cinema e a literatura entrarão em pauta. Como corpus serão utilizados fragmentos de roteiros escritos especificamente para o audiovisual e estudo de um caso específico com: *O invasor*, roteiro realizado por Marçal Aquino, pensado originalmente para o cinema e posteriormente transformado em romance. O objetivo é mesclar teoria e prática na criação de roteiro para o universo das imagens, constituindo assim o elo que liga o não verbal ao audiovisual, o leitor ao espectador.

### **Resumen**

Este artículo tiene como objetivo discutir el valor de un guión como un texto literario. Con base en el proceso de creación en sí, siendo el mismo elemento que transforma la palabra en una imagen. Cuestiones tales como la estructura de su narrativa y las diferencias que impregnan el proceso de construcción de la historia para el cine y la literatura entran en agenda. Como corpus se utilizarán fragmentos de guiones escritos específicamente para audiovisual y estudio de un caso específico con: *El Invasor*, guión escrito por Marçal Aquino, diseñado originalmente para la película y que más tarde se convirtió en novela. El objetivo es combinar la teoría y la práctica en la creación de una hoja de ruta para el universo de imágenes, formando así el nexo de unión entre lo no verbal y lo visual, el lector al espectador.

**Palavras-chave:** Literatura, Cinema, Roteiro.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Estudos da Imagem e do som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

<sup>2</sup> Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Orientador: Nadiá Ferreira Paulo. Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, graduado em Letras. Email: [chicomalta@gmail.com](mailto:chicomalta@gmail.com).



## **Introdução**

A multiplicidade na construção de uma narrativa entre cinema e literatura existe desde o século XIX, com a invenção do cinematógrafo, pelos irmãos Lumière. A necessidade humana de ouvir e contar histórias atravessa séculos, mas obedece a um princípio: o registro. É o escrito que acompanha o homem, desde os tempos da caverna até os dias de hoje, com a convergência em diferentes mídias. O cinema surgiu como uma forma inovadora de contar uma história. Para tanto, a construção cinematográfica de uma trama pede-se um roteiro, objeto este escrito e posteriormente transformado para as telas. Este artigo se propõe a trazer essa discussão. O processo de criação de um texto escrito para cinema pode ser considerado literatura? A resposta a essa indagação implica o estudo de diversos fatores.

Ao pensar a escrita de um roteiro original, o principal objetivo é transformar palavras em imagens. Todo escrito será construído visando a um público de cinema, sendo essa a primeira etapa para realização de um filme. O roteiro é o elemento chave para produção e criação artística, portanto, toda construção cinematográfica que se pretende abordar no que tange à história, surge pelo mesmo.

Diferente em sua criação, o roteiro cinematográfico não é considerado texto literário, embora narre uma história, apresente personagens e diálogos. São diversos os elementos implicadores dessa vertente. Em comum com a literatura, o roteiro narra a história, descreve lugares e ambientes, mas difere da criação de um livro, pois não se preocupa com a expressão de uma língua, nem com figuras de linguagens, recursos esses destinados à literatura. Por outro lado, seu processo de escrita apresenta os efeitos visuais, indica trilha sonora, cortes, posição de câmera, elementos estes exclusivos do audiovisual.

O parâmetro de discussão da construção do roteiro cinematográfico ser literatura ou não deixa transparecer sempre algum grau de subserviência aos cânones, como apontou Stam (2009, p.37). É importante observar que o registro escrito, seja para o roteiro ou romance e depois o filme, resume-se ao fato que ambos são narrativas. O escopo semântico atende à necessidade de contar uma trama, sugerindo e descrevendo cena a cena. O filme



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

em si é a ampliação do registro dessa leitura e escrita. Na linha de apresentação, o roteiro é construído para um leitor especializado, visto que é um preparatório antes das filmagens e nesse texto é possível muitas versões até chegar a um resultado satisfatório.

O processo de criação de uma estória, seja ela para o cinema ou a literatura, visa a chegar ao público. Pensando nessa vertente, o papel da construção de um romance foca-se na palavra e na trama, ao passo que a elaboração da narrativa para o cinema exige outros elementos para pensar durante sua execução. O jogo aqui não se dá com o leitor pelos moldes da literatura clássica. Em um roteiro cada sequência aparece enumerada e com sua descrição de efeitos, indicação de lugar, cenários, trilha e uma formatação muito peculiar, hoje cada vez mais sofisticada com as novas tecnologias. Abaixo um cabeçalho de cena do filme: *Cidade de Deus*, escrito por Bráulio Mantovani e dirigido por Fernando Meirelles.<sup>3</sup>

#### 72. INT. BOCA-DE-FUMO DOS APÊS - DIA.

Retomamos a cena que deu origem ao flash-back.  
Zé Pequeno ameaça Neginho.  
ZÉ PEQUENO  
Dadinho o caralho! Meu nome agora é Zé  
Pequeno, tá entendendo?  
TUBA  
O nome dele é Zé Pequeno, tá entendendo?  
Pequeno saca a arma e aponta contra a cabeça de Neginho.  
Bené intervém.

O fragmento exposto é apenas um informativo, do cenário e tempo da cena. Mais à frente, vamos entender melhor esse processo. O elo que liga roteiro e literatura é a narrativa. Ambos existem para servirem à melhor forma de contar uma estória. Ou quem determina se um roteiro é texto literário ou não seria o leitor?

#### A criação da narrativa

O termo *story* em inglês significa estória, assim como *script* traduz-se como texto escrito, onde vem as indicações e possíveis diálogos, termo esse talhado para televisão e cinema. Ambos atendem a um único propósito: apresentar uma estória. Segundo Robert Mackee, “uma regra diz: ‘você tem que fazer isso dessa maneira’. Um princípio diz: ‘isso

---

<sup>3</sup> MEIRELES, 2001



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

funciona... E vem funcionando desde o início dos tempos”(MCKEE, 2006, p.17).O principal objetivo do criador de uma narrativa deve ser uma história bem contada e que tenha algo a dizer que o público queira ouvir.

A relação cinema e literatura percorre décadas. Na França em 1925, surge a revista *Cinário*, cujo intuito “era a criação de um gênero misto, a meio caminho do roteiro e do romance”, como definiu a pesquisadora Vera Follain de Figueiredo. (FIGUEIREDO, 2006, p.23). Segundo Figueiredo, o cinema comercial francês nutria-se do sucesso do romance em episódios, isto é, adaptava-se à técnica popular do folhetim, cujos capítulos foram publicados mensalmente nos jornais. Para a pesquisadora “com o tempo, os termos *roman-cinéma* e *cine-roman* acabaram designando, tanto os filmes, como os folhetins publicados nos jornais, como também os livros em que estes eram posteriormente editados.”(FIGUEIREDO, 2010, p.24). O resultado foi a construção de um texto híbrido que ficou no entre-lugar, nem cinema e nem literatura.

Mas como podemos situar esse texto do audiovisual para o signo linguístico? O texto-fonte (roteiro) é um registro. Isto é um fato. Tal fio narrativo tem seus verbetes escriturais, assim como um livro, um poema ou outro signo semântico. Para Barthes “a semiótica é o estudo dos signos, podemos dizer que um signo é a junção do conceito e da palavra, ou seja, o signo é o significante e o significado.” (BARTHES, 1988, p.26). Em síntese, o signo passa a ser signo quando se define. O resultado do audiovisual nasce da condição do signo simbólico, dessa leitura que permite a transformação de um código a outro. É de suma importância atentar-se para o fato que o escrito é sugerido, pois roteiro como sua origem indica, pressupõe-se uma rota. A conclusão de um filme apresenta diferentes aspectos em que talvez o roteirista possa nem ter pensado. A câmera é capaz de fazer registros nem sempre planejados. É senso comum pensar que um roteiro pode indicar as imagens do filme para o leitor, mas isso aumentaria muito a responsabilidade para um roteirista criador e deixaria o diretor cinematográfico numa condição de mero recriador de cena, o que não é a proposta.

A criação de um filme acontece em um primeiro passo pelo argumento. Por argumento entende-se que “é a história que o filme pretende contar, com seu começo, meio





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

e fim.” (FIELD, 2002, p.31). Na televisão chamamos de sinopse, onde deve constar toda proposta da telenovela, incluindo a trama, personagens, figurinos e locações. Field defende que a construção e clareza da trama principal precisa ser dita em uma *Story-line* com o máximo de cinco linhas. Abaixo temos uma *story-line* do filme: *O outro lado da rua* de Marcos Bernstein <sup>4</sup>

Para se refugiar da solidão, Regina, uma aposentada de 65 anos, sai à procura de pequenos delitos para denunciar à polícia. Uma noite, xeretando o prédio do outro lado da rua, ela presencia o que supõe ser um assassinato. Quando a polícia declara ter sido morte natural, Regina resolve provar que está certa e acaba se envolvendo com o suposto assassino, Camargo, numa relação tardia e cheia de contradições, em que os dois irão reavaliar suas vidas de um modo que nunca poderiam imaginar.

Pelo exposto anteriormente, fica bastante evidente que a preocupação é a trama, a história que vai contar. É de fácil entendimento que aqui não temos figuras de linguagem, como hipérboles, paradoxo, cacofonia etc. Por outro lado temos a excelência de uma escrita que se propõe a sintetizar a *story line* de um filme, que é o resumo da trama principal, como esclareceu Syd Field (2002).

Seguindo a lógica, desde os tempos das fogueiras até o vídeo – celular hoje, uma diversidade de histórias foram contadas, cada uma a sua forma e a seu jeito, todas visando a entreter e deixar seu registro de uma geração para outra. Aristóteles (1984, p.27), nos deu os primeiros gêneros: lírico, épico e dramático, e ainda dividiu as unidades dramáticas em tempo, espaço e ação. O especialista americano em roteiro hollywoodiano Robert McKee (2006), critica Aristóteles e afirma “que sua lucidez foi perdida, e os sistemas de gênero foram ficando cada vez mais obscuros e inflados”(MCKEE,2006, p.16). McKee sustenta-se nessa teoria:<sup>5</sup>

Goethe listou sete tipos de acordo com assunto-amor, vingança, e por aí vai. Schiller argumentou que deveriam existir mais, mas não poderia nomeá-los. Polti apareceu com nada menos que três dúzias de gêneros, dos quais ele deduziu “Trinta e seis situações dramáticas”, mas suas categorias, como “Um crime involuntário

---

<sup>4</sup> BERNSTEIN, 2004

<sup>5</sup> MCKEE, 2006, p.86



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

cometido por amor” ou “Auto-sacrifício por um ideal”, são confusas demais para serem usados.

Torna-se importante ressaltar que um roteiro pode ter momentos épicos, líricos ou que seja dramáticos, desde que tenha uma unidade. Estudiosos buscam sempre entender a melhor forma de conquistar o público e este cada vez se sofisticava mais, deixando um desafio aos novos contadores de estória. O que McKee não esclarece é que a combinação dos elementos desse novelo sempre vai resultar no enquadramento de Aristóteles.

Ao construir uma narrativa para um romance o escritor pode se valer de inúmeras situações dramáticas e desenvolvê-las em uma outra plataforma. O mesmo não pode ocorrer na elaboração de um roteiro de cinema, o próprio tempo exige um recorte para concentrar dramaturgicamente a trama. Newton Cannito destaca que “é importante saber, de maneira geral, em qual categoria seu filme se encaixa. Daí para a frente, nada o impele de burlar essa definição e construir, dentro de um filme épico, cenas ou sequências dramáticas” (CANNITO, 2009, p.65). Cannito problematiza as três partes narrativas em um filme, definida por Doc Comparacto.<sup>6</sup>

Primeiro ato: exposição do problema  
Situação desestabilizadora  
Uma promessa, uma expectativa  
Antecipação de problemas  
APARECE O CONFLITO  
Segundo ato: complicação do problema  
Piora a situação  
Tentativa de normalização, levando a ação ao limite  
CRISE  
Terceiro ato: Climax  
RESOLUÇÃO

O nível de estruturação cinematográfica exige critérios diferentes do romance. A unidade textual cede espaço para uma sequência enumerada, onde obedece a narrativa e sua

---

<sup>6</sup> COMPARACTO apud CANNITO, 2009, p.110



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

respectiva mudança, seja de tempo ou espaço. Abaixo um fragmento de cena do roteiro do filme: *O invasor*, escrito por Marçal Aquino e dirigido por Beto Brant.<sup>7</sup>

3 EXT. BOATE . NOITE

Carro estaciona em frente a uma boate. IVAN desce, ainda indeciso. GILBERTO o encoraja.

GILBERTO

Vamos nessa cara.

IVAN o acompanha. Os dois passam pelo porteiro – que GILBERTO cumprimenta com certa intimidade – e entram na casa.

Nessa organização estrutural o roteiro apresenta indicação de cenário, tempo, descrição do ambiente e os diálogos da encenação. Tal como romance as falas também vão se alternando.<sup>8</sup>

32 INT. SALA DE IVAN NA CONSTRUTORA – DIA

IVAN entra e vai até sua mesa. Examina os recados que estão sobre ela. Em seguida, liga o computador, coloca o casaco num cabide, enquanto espera o equipamento entrar em funcionamento.

IVAN está incomodado com o que pode ter ocorrido com Estevão.

Seu comportamento à mesa de trabalho mostra isso: ele tenta, inutilmente, concentrar-se num projeto.

Então IVAN pega o telefone e liga para a secretária de Estevão, e fala com ela acionando o viva-voz.

IVAN

Lúcia, o Estevão não tinha reunião com os arquitetos agora às nove horas?

LÚCIA (OFF)

---

<sup>7</sup> AQUINO, 2001

<sup>8</sup> AQUINO, 2001



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Eles já ligaram avisando que estão a caminho. Mas o Dr.  
Estevão até agora não deu notícia...

IVAN

Me faz um favor: Me visa quando ele chegar, eu quero passar  
uns detalhes do projeto para ele antes da reunião, ok?

LÚCIA

Tudo bem.

IVAN desliga o viva- voz. Ele permanece inquieto, sem conseguir concentrar-se  
em seu trabalho.

A primeira diferença que percebemos do roteiro cinematográfico para um texto literário está na própria diagramação. Para o roteirista Syd Field a forma de distribuição dos diálogos e personagens na página escrita, deve corresponder em torno de um minuto na tela. (FIELD, 2002, p.31). O que se descreve são informações sucintas e sem nenhum rebuscamento de linguagem. As rubricas são meras indicações. Não cabe nenhum desenho de complexidade psicológica nessa escrita. A definição das personagens ocorre na sinopse ou argumento. O roteiro primeiramente é construído para um leitor, leitor este específico por se tratar de uma apresentação de uma história para posteriormente chegar ao set de filmagem e futuramente a uma sala de cinema.

### **O signo em jogo**

Em sua obra *O roteiro de cinema*, Michel Chion (1989) exemplifica a qualidade literária dos roteiros de Eric Rohmer (CHION, 1989, p.14). Rohmer, diretor francês, foi responsável pela escrita e direção dos seus filmes. O diretor sempre afirmou que escrevia seus textos antes como história para posteriormente roteirizá-los. Nomes como Orson Welles, Godard, Truffaut, Almodóvar, Quentin Tarantino, fizeram fama como diretores-roteiristas. Isso não pode nos servir de parâmetro, visto que a grande maioria dos roteiristas não irão dirigir seus textos.

Ao explorar um outro campo narrativo, o escritor tem como tarefa apresentar sua história. No campo do cinema, abre-se uma vasta possibilidade de atingir um público e isso



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

é altamente sedutor, em voga pelo advento da internet. A elaboração desse signo linguístico que será transformado em outro código, visto as exigências do meio, cada vez atrai mais autores. A título de exemplificação temos atualmente o escritor George R. R. Martin, responsável pelo livro: *As crônicas de gelo e fogo*, romance adaptado para HBO, como “*Games of Thrones*”. Por razões contratuais, a cada temporada um episódio é escrito pelo próprio autor.

O campo do audiovisual recebe contribuição de consagrados nomes das letras, não somente no cinema, como na TV. Grandes nomes da literatura brasileira estiveram presentes na televisão nas telenovelas da TV Globo. Dias Gomes assinou com o também romancista Aguinaldo Silva: *Roque Santeiro* (1984), adaptação de seu texto teatral *o berço do herói*. Gomes ainda levou para TV seu texto premiado no teatro: *O pagador de promessas* (1988). Walcyr Carrasco, mais conhecido como novelista, faz parte da Academia Paulista de Letras e tem mais de vinte livros publicados. Carrasco foi responsável pelo primeiro beijo gay na televisão, na novela: *Amor à vida* (2014). Jorge Andrade, dramaturgo paulista, assinou texto para TV, como a telenovela: *Os ossos do Barão* (1973) e *O ninho da serpente* (1982). A poesia também esteve presente nos roteiros. Leila Miccólis, assinou ao lado de Wilson Aguiar Filho: *Kananga do Japão* (1989) na extinta TV Manchete e colaborou com Glória Perez em *Barriga de aluguel* (1991). Ferreira Gullar, outra referência da poesia, dividiu a tarefa de escrever novelas com Dias Gomes como: *Araponga* (1991) e *O fim do mundo* (1998).

A telenovela: *Império* é a maior audiência hoje da televisão brasileira, exibida também pela TV Globo, leva assinatura do escritor Aguinaldo Silva. Silva é um romancista e em sua carreira publicou vinte e um livros, todos como romance policial. Destaque para: *Prendam Giovanni Improtta*, *Lili Carabina*, *Padre Cícero* e *98 tiros de audiência*. Silva ainda adaptou para TV obras de Jorge Amado, sucesso absoluto de crítica e público como: *Tieta do agreste* (1989). Pode-se perceber que são autores em diferentes ciclos da TV brasileira.

No momento em que um escritor define sua estória, seja para o cinema, televisão ou literatura, o cuidado com o desenrolar da narrativa é o mesmo, seja problema de linguagem,



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

seja a estrutura da trama ou no desenho das personagens. São dois tipos de pensamento que exige uma mudança de formato, necessidades essas de cada ofício. O fato é que se consideramos o roteiro cinematográfico como literatura ou cinema autoral, especificamente no caso de um filme, abre outro debate: quem é o autor do filme? O roteiro é uma ferramenta de suma importância, mas até o corte final, muitos outros elementos contribuíram para contar essa história. Isso já o difere do romance, onde toda construção e responsabilidade recai no escritor da obra. Kaufman aponta que o termo autor “surtiu exatamente para chamar atenção do público para o fato de que um filme é feito da orquestração de diversos elementos visuais e sonoros, e não da fidelidade a um texto-essa sim autoritária e limitativa.”(KAUFMAN, 2008, p.27)

Vamos exemplificar algumas situações, para um avanço na discussão. Segundo as regras dos roteiristas, um bom roteiro é aquele em que o roteirista interfere o mínimo possível no trabalho do diretor, ou seja, o roteirista precisa se concentrar na história, na trama e suas sub-tramas e não em querer determinar situações técnicas, como onde a câmera deve ser usada ou qual plano a ser filmado. Um bom exemplo vem do roteiro do filme: *Doze anos de escravidão*, que ganhou o Oscar esse ano de melhor filme. O roteiro foi escrito por John Ridley, adaptado da biografia de Solomon Northup, um negro livre nascido no Estado de Nova York, que foi sequestrado em Washington, em 1841 e vendido como escravo. A direção coube a Steve McQueen.<sup>9</sup>

CARD: 1841

FADE IN:

1 INT. TOWNHOUSE/STUDY - DAY 1

-EARLY APRIL, 1841-

We are close on a PAIR OF BLACK HANDS as they open A FINELY WRAPPED PACKET OF VIOLIN STRINGS. WE CUT TO the hands stringing a VIOLIN. It's not a high end piece, but it is quite nice. WE CUT TO a wide shot of the study. Sitting in a chair with violin in hand is SOLOMON NORTHUP; a man in his late twenties. Everything about Solomon, his mien and manner, is distinguished. But he, too, seems a hardy individual. Someone who has known manual labor in his time. Solomon begins to lightly play his violin, as if testing the strings, their tuning.

---

<sup>9</sup> MCQUEEN, 2012.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Satisfied, Solomon begins to play vigorously. As he does, we make a HARD CUT TO:<sup>10</sup>

No fragmento anterior, pode-se observar que o roteirista não faz indicação de termos técnicos, se concentra na estória, procurando reforçar os pontos de apresentação. Como podemos perceber, a estrutura do roteiro mostra elementos que compõem o drama. Newton Cannito afirma que “o roteiro é um instrumento de comunicação e deve ser escrito de modo a facilitar ao seu leitor a visualização da história.” (CANNITO, ANO, p.24). Atentando-se para o caso do leitor específico que são pessoas ligadas à produção do filme. Com base no exposto, vamos fazer uma comparação com caso bem particular envolvendo cinema e literatura.

### **Um caso Inverso**

O livro *O Invasor* de Marçal Aquino é um caso atípico desse diálogo entre cinema e literatura. A ideia central originou um filme e foi após a feitura do roteiro que o autor retomou a narrativa e a transformou em romance. Na publicação idealizada pela Geração Editorial, em 2007, *O invasor*, foi apresentado como novela de Marçal Aquino, sendo lançado concomitantemente livro e roteiro, sendo o roteiro escrito por Beto Brant, Renato Ciasca e o próprio autor.

A obra em discussão apresenta outra vertente, visto que, em geral, o processo corre de forma contrária. Ao adaptar um romance para as telas, temos diferentes implicações. Agora, ao transpor uma obra idealizada para o cinema e posteriormente para literatura, temos uma inversão de alguns elementos, assim como a interferência de outros. Segundo Aquino: “Roteiro não é literário, não tem pretensão de ser literatura, se tivesse, teria largado de ser roteiro e tentado ser literatura de uma vez. Roteiro é uma bula, uma fórmula,

---

<sup>10</sup> Tradução livre: Mãos negras abrem um pacote, envoltos de CORDAS DE VIOLINO. Detalhar as mãos amarrando um pedaço da parte alta da peça. Corte para uma tomada ampla da casa. Sentado em uma cadeira com o violino na mão é Salomão Northup; um homem na casa dos vinte anos. Detalhar: sua fisionomia e forma. Mas ele, também, parece um indivíduo resistente. Alguém que conhece o trabalho manual em seu tempo. Salomão começa a tocar levemente seu violino, como se testando as cordas, sua afinação. Satisfeito, Salomão começa a tocar vigorosamente. Enquanto ele toca, corta para:



uma receita. Você exhibe o filme, não a fórmula.” (AQUINO apud FIGUEIREDO, 2010. p.31). Cabe ressaltar que Marçal Aquino transita pelas duas linguagens. É romancista e roteirista de cinema e TV, sendo exclusivo da Rede Globo.

Essa inversão do filme para literatura é bastante incomum. Aquino relata como foi o processo da escrita:<sup>11</sup>

Abandonei o livro para fazer o roteiro e, enquanto escrevia, descobri todas as soluções dramáticas da história. Normalmente, meu método de trabalho é outro. Eu começo uma história e nunca sei onde aquilo vai dar. Taí. outra diferença da literatura para o roteiro: o roteiro precisa de um planejamento, não dá pra se lançar ao mar... o livro, não. Começo a narrar e vou investigando o que acontecerá entre as personagens. (...) Quando retomei o livro *O Invasor*, já tinha tudo resolvido no roteiro. Foi um processo inverso, que espero não repetir.

Pensando sobre a autoria cinematográfica, o diretor e roteirista Charlie Kaufman, analisa o termo “autor”. Segundo Kaufman o termo “tem também um sentido simbólico, pois ele indica a presença de um ser pensante que se expressa por meio do filme – o que, por sua vez, atribui ao trabalho um valor artístico.” (KAUFMAN, 2008, p.28). O processo criativo sempre apresenta especulações, mas o que define o estilo narrativo é o que a imagem revela seja no enquadramento, nos movimentos de câmera ou na montagem final.

A tentativa de associar roteiro cinematográfico à literatura é uma vontade de afirmar o potencial do texto, esquecendo que essa proposta é uma outra linguagem. Hoje o trabalho de um roteirista ganhou mais visibilidade, disputando um espaço que era sempre dedicado aos diretores da indústria cinematográfica. O jornalista americano e pesquisador Brett Martin, em seu livro *Homens difíceis*, fala da figura do chamado: *showrunner*, “termo utilizado nos Estados Unidos para designar a pessoa responsável pela série de televisão, assume um controle cada vez maior na criação e execução do produto.” (MARTIN, 2014, p.25). No Brasil são os nossos respeitados romancistas, que a TV Globo enobrece como uma grife para cada horário.

É importante ressaltar que algumas correntes teóricas, querem mostrar o roteiro cinematográfico como uma literatura fragmentada, não reconhecendo sua diferença de

---

<sup>11</sup> AQUINO apud SILVA. Acesso em 25/08/2014. Disponível: [http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2006/relatorio/CCS/Com/COM\\_08\\_Eduardo\\_Miranda%20.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2006/relatorio/CCS/Com/COM_08_Eduardo_Miranda%20.pdf)





estilo. Há claramente uma confusão com uma literatura moderna, o que não vem ao caso nesse contexto. Se por um lado, no início do século, o roteiro buscava uma apresentação, como cinema de autor por uma via literária, esse diálogo, não condiz hoje com a indústria do cinema, que se ampliou e tem a seu favor a tecnologia. Isabelle Raynauld defende que:<sup>12</sup>

O roteiro não é apenas um esboço preparatório do filme, mas um texto que prevê a participação cognitiva do público, público fictício de um filme imaginário, pode seu autor mover-se com maior liberdade e criatividade entre os meandros da narrativa, planejando estratégias que evoquem, com um máximo de efeitos, as sensações do espectador.

Barthes, teceu considerações importantes em “*A morte do autor*” (1968). Para o filósofo cada leitor atribuía à obra um significado diverso, que pode ser determinado pelo contexto histórico, político ou social em que o leitor se encontra. Em outras palavras, quem define o significado da obra é o leitor, e é, portanto, variável.

Em acordo com Barthes e desacordo com a pesquisadora Isabelle Raynauld, podemos por tudo que foi exposto perceber que a escrita cinematográfica obedece a outro registro e não existe o compromisso de fazer literatura, nem pensar no leitor. O trabalho do roteirista é pensar em imagens. Como traduzir melhor uma ideia em imagens? Ao passo que o trabalho com a palavra escrita exige outros elementos em um contexto puramente argumentativo. São duas propostas que se aproximam, mas cada uma dentro de uma vertente. Se for para enquadrá-lo em um gênero, o roteiro merece uma outra catalogação.

### **Considerações finais**

Analisando as diferenças entre um trabalho em palavras escritas (roteiro) e o trabalho finalizado em imagens, é possível perceber que algumas cenas podem ser parcialmente ou integralmente alteradas, alguns diálogos modificados, e até mesmo cenas recolocadas em outras partes da narrativa. Significa dizer então que há dois processos, um depende do outro, mas de veículos narrativos diferentes de uma mesma história: o roteiro se fez em palavra escrita, sendo seu aporte discursivo a descrição das imagens desejadas.

---

<sup>12</sup> RAYNAULD apud VIEIRA, 2007, p.66



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Muitos desses ajustes interferem apenas na estrutura narrativa onde sempre é necessário, reiterar alguma informação para o telespectador.

Para um melhor resultado final, às vezes torna-se necessário o deslocamento de cenas da ordem original da sequência, no seu aspecto dramático ou cortes que diminuem ou até eliminam a densidade de algumas sub-tramas que agregariam a composição das personagens e isso um roteiro não pode prevê. Não podemos chamar esse processo criativo de literatura, visto que não atende as exigências do gênero. Isso é montagem e faz parte do escopo cinematográfico.

O que o audiovisual oferece propicia ao telespectador um outro mundo a ser descoberto, porém, com a imagem já definida. O diretor e roteirista Jorge Furtado é quem apresenta uma melhor definição para a discussão roteiro versus literatura. Para Furtado:<sup>13</sup>

Só a leitura produz escritores e só a leitura produz bons cineastas. O cinema e a televisão criam imagens, a leitura cria imaginação. É na sua produção cultural que um povo se reconhece e, se reconhecendo, pode se transformar.

Como se pode notar, são duas linguagens ricas que por ora se coadunam por ora se afastam, mas elas mantêm a criação em sua infinita possibilidade.

### **Bibliografia**

1. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1984. (coleção Os Pensadores).
2. BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1988.
3. FIGUEIREDO, Vera Follain Figueiredo. *Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro, Editora Puc Rio, 2010.
4. FIELD, Syd. *Como resolver problemas de roteiro*. São Paulo: Objetiva, 2002. H
5. FURTADO, Jorge. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Palestra na Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo-Rs, 2003.
6. HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

---

<sup>13</sup> FURTADO, 2003



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

7. MARTIN, Brett. *Homens difíceis*. Rio de Janeiro: Editora Aleph, 2014
8. MCKEE, Robert. *Story*. Ed. Arte e letra. Curitiba, 2007.
9. SAYAD, Cecilia. *O jogo da reinvenção. Charlie Kaufman no cinema*. São Paulo: Alameda, 2008.
10. SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.
11. STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Editora Ática, 2000.
12. -----. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
13. VIEIRA, André Soares. *Literatura e roteiro: Leitor ou espectador?*In: letras n° 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias.Universidade Federal de Santa Maria, 2007.
14. XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

**Referencias audiovisuais:**

*Cidade de Deus*. MEIRELLES, Fernando. Brasil: 2002. 135 minutos.

*Doze anos de escravidão*. MCQUEEN, Steven: E.U.A. 2014.133 minutos.

*O invasor*. BRANT, Beto. Brasil: 2001.97 minutos

*O outro lado da rua*. BERNSTEIN, Marcos. Brasil: 2004.97 minutos

**Internet**

SILVA, Eduardo: Acesso em 25/08/2014. Disponível: [http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2006/relatorio/CCS/Com/COM\\_08\\_Eduardo\\_Miranda%20.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2006/relatorio/CCS/Com/COM_08_Eduardo_Miranda%20.pdf)



## **Tensões discursivas: a construção ideológica no filme *Batman - o cavaleiro das trevas*<sup>1</sup>**

Nicholas Andueza<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

### **Resumo**

Tomando-se como objeto o *blockbuster* *Batman – o cavaleiro das trevas* (2008), de Christopher Nolan, realiza-se uma análise com base em observações de Siegfried Kracauer acerca das constantes tensões discursivas entre o público e o produtor em filmes comerciais. Observa-se o caráter ambivalente dessas tensões, colocando de que forma se desenvolvem para a construção ideológica do filme. Propõe-se uma crítica construída a partir dessa ambiguidade.

### **Abstract**

Taking Christopher Nolan's *blockbuster* *Batman – the dark knight* (2008) as object, an analysis is made based on Siegfried Kracauer's observations about the constant discursive tensions between the public and producer in commercial movies. This article takes look at the ambivalent nature of such tensions, observing in which way they develop themselves to the film's ideological construction. It is proposed critique built from this ambiguity.

**Palavras-chave:** Batman; Super-herói; Discurso; Siegfried Kracauer; Cinema

### **Corpo do trabalho**

Já não é novidade que os filmes comerciais são ricos em possibilidades de leitura por comportarem em si uma imensa carga discursiva que não é neutra nem vazia, como pretendem certas noções de senso comum do tipo “é só entretenimento”. Contudo, é preciso frisar que a análise de *blockbusters* é não apenas possível como também necessária, justamente pelo fato de que esse tipo de objeto é comumente revestido com a tal capa

---

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

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Orientadora: Andréa França Martins. Graduado em Comunicação Social com bacharelado em Cinema pela PUC-Rio. Email: nicholasandueza@gmail.com



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

“apolítica” do entretenimento, tão ideológica quanto o discurso que visa encobrir. Nesse universo de discussões, *Batman – o cavaleiro das trevas* (2008), de Christopher Nolan, se mostra particularmente eloquente pelo fato de lidar direta e declaradamente com a legitimação da ideologia dominante, num final de filme que justifica a existência da mesma sob a lógica do “mal necessário”.

O presente artigo se estrutura a partir da discussão sobre a economia de tensões discursivas que formam o filme comercial e, então, segue para a análise de questões colocadas no filme de Nolan. Pretende-se atentar para o modo como a ideia central (a ideologia como “mal necessário”) pode ser diretamente expressa no longa sem perda de credibilidade, ou, mais que isso, tornando-o ainda mais convincente. Ainda dentro da questão de credibilidade, observa-se de que maneira a atuação contra-discursiva do vilão do filme, o Coringa, pode caber no filme mesmo sendo tão direta e aguda.

O princípio elementar nesta pesquisa é aquele presente na sentença que abre o texto *As pequenas balconistas vão ao cinema*, escrito no início do século XX por Siegfried Kracauer (1889-1966):

Os filmes são o espelho da sociedade constituída. Eles são financiados por corporações que a todo o custo precisam identificar o gosto do público para obter lucro. O público sem dúvida é composto basicamente por proletários e pessoas simples, que conjecturam sobre as condições nos extratos superiores da sociedade, e o interesse comercial estimula o produtor a satisfazer as necessidades de crítica social de seus consumidores. O produtor, no entanto, não se deixará jamais seduzir por espetáculos que, de algum modo, atacam os fundamentos da sociedade; pois, caso contrário, ele destruiria sua própria existência como empresário capitalista (KRACAUER, 2008, p.311).

Antes de simplesmente descartar essa colocação como sendo datada, é preciso atentar para além dos termos conjunturais nela presentes. É certo que o público do filme comercial de hoje é completamente distinto em várias esferas<sup>3</sup> (classe e discurso são apenas

---

<sup>3</sup> O aburguesamento da exibição, com a criação do que Kracauer chama de “palácios da distração” (KRACAUER, p.343), cinemas com uma arquitetura próxima à de óperas exibindo longas metragens com pretensões artísticas, faz com que o filme passe a ser tratado como acontecimento épico-artístico e angarie aos poucos o interesse de outros extratos sociais que não somente os proletários. A própria crítica cinematográfica com o tempo revela que há discussões ricas nos filmes, legitimando-os sob o ponto de vista intelectual e aproximando a elite desse meio. Transformações no público de cinema



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

duas delas) daquele descrito pelo autor, que se inseria no contexto bastante específico da Alemanha no período entre-guerras. Além disso, o fato do público atual ser outro ainda desfaz a nitidez da oposição social ou ideológica entre este e o produtor. Contudo, alterando o foco dos termos conjunturais para os estruturais, é possível verificar que a ideia expressa na passagem se preserva frutífera para a análise dos *blockbusters*.

O primeiro ponto é destacar nessa ideia os três elementos de base: o público, o produtor e o filme – sendo aqueles determinantes deste.<sup>4</sup> Mirando-se para os dois primeiros, embora contradições ideológicas e classistas tenham adquirido várias nuances, é possível dizer que, em se tratando de filmes comerciais, a oposição entre o público e o produtor continua existindo no que tange à cadeia produtiva – pois, ao contrário do que ocorre com novas tecnologias que democratizam a capacidade de realização do audiovisual, fazer filmes de alto custo como os hollywoodianos continua algo altamente restrito.<sup>5</sup> Isso não significa dizer que o público não afeta em nada, pelo contrário, como o próprio Kracauer destaca, suas demandas não podem ser ignoradas pelo produtor, sob pena de fracasso econômico. Desse modo, a estrutura que liga os três elementos de base permanece análoga hoje: o produtor continua fazendo filmes que tocam nas demandas do público com o objetivo de lucrar e, portanto, de manter o *status quo* – pois pretende continuar lucrando e para isso é preciso manter a lógica da sociedade tal como é; o público continua tendo suas demandas e afetando as decisões do produtor por meio do consumo; e o filme continua sendo uma realização feita pelo produtor e para o público, assim, carregando em seu cerne o discurso favorável àquele, mesmo que eventualmente toque em demandas deste.

---

também ocorrem a partir da popularização da televisão (que compete com os cinemas por audiência), com o sistema de locadoras (VHS e DVD's) e a partir do desenvolvimento da internet (com a possibilidade de baixar filmes sem sair de casa). Com todos esses fatores, assistir a filmes e ir ao cinema passam a não ter relação necessária, bem como a condição de proletariado não mais restringe esse público. Embora hoje a questão quantitativa e qualitativa do público seja latente para o mercado de exibição (que continua sendo um dos sustentáculos do filme comercial), o presente artigo não pretende analisar essa questão por exigir um aprofundamento maior para um sentido que não é o pretendido (análise filmica). Basta observar que tais transformações no consumo cinematográfico, tornando-o mais abrangente e não limitado a uma classe ou a um espaço definidos, tornam ainda mais verdadeira a afirmação de Kracauer de que “os filmes são o espelho da sociedade constituída”.

<sup>4</sup> Os três elementos se referem a categorias gerais. Certamente há vários tipos de públicos, produtores diversos entre si e muitas espécies de filmes comerciais, contudo algo é compartilhado entre os elementos internos destes grupos o que permite a divisão nesses três agrupamentos. Isso, por sua vez, confere a possibilidade de usar os termos no singular, dando-lhes um sentido abrangente.

<sup>5</sup> Neste ponto é preciso sinalizar que Kracauer tem como foco o filme comercial, mas não discute somente ele, enquanto o presente artigo pretende discutir especificamente o *blockbuster*.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

Se o público hoje se estende a várias categorias diferentes, às vezes até inconciliáveis entre si, não raro suas demandas discursivas coincidem com a ideologia enaltecida pelo produtor. Ainda assim, mesmo que ambos concordem em muitos momentos, o fato deste ter como motor a demanda daquele (pois só assim o consumo é maximizado) faz com que o filme tenha que tocar na realidade discursiva da sociedade, no sentido de abordar, alegoricamente ou não, problematizações latentes e de fato existentes na sociedade – e dessa obrigação surgem tensões, uma vez que os questionamentos do público tendem a estar ligadas a limitações *reais* do funcionamento instituído na sociedade.

No contexto descrito por Kracauer, por exemplo, a latência discursiva do público era a diferença de classe, referente a uma falência do projeto burguês de universalização – não significa dizer que o público tem plena consciência das desigualdades, mas que a real existência de desigualdades mantém viva essa questão, mesmo que não conscientemente. Logo depois de 2001 a atenção do contexto americano – que é evidentemente o primeiro a afetar as premissas dos filmes, que mais tarde serão exportados para afetarem e serem afetados, por sua vez, nos contextos de outros países – está em dar conta discursivamente do que ocorreu no 11 de setembro, que vai ser determinante em *Batman – o cavaleiro das trevas*.

Ao discutir a questão dos atentados terroristas às torres gêmeas, Immanuel Wallerstein, teórico do campo das Relações Internacionais, faz um recuo histórico para afirmar que, em realidade, a vulnerabilidade americana que ficou visível ao mundo por meio desse evento trágico não é algo tão recente. O que ocorre de fato, segundo o autor, é que “os Estados Unidos vêm declinando enquanto potência mundial desde os anos 1970, e a resposta dos EUA aos ataques terroristas simplesmente acelerou esse declínio”<sup>6</sup> (WALLERSTEIN, 2003, p.13). Três fatores principais, que se dão mais ou menos na mesma época, se relacionam a esse declínio e merecem ser citados: a) as crises do petróleo (1973 e 1979), um forte abalo na economia; b) a derrota sofrida pelos americanos na Guerra do Vietnã (1959-1975), constituindo um alto custo não só econômico, mas também político, por evidenciar um imperialismo desastroso; e c) o crescimento econômico da

---

<sup>6</sup> Tradução livre, feita pelo autor deste artigo.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

Europa e do Japão, que, já nos anos 1960 se aproximavam dos EUA em termos de capacidade produtiva, podendo competir com ele (WALLERSTEIN, p.49).<sup>7</sup>

Prenunciado pelo Maio de 1968, com suas críticas tanto ao imperialismo americano quanto à velha esquerda (WALLERSTEIN, p.18), está um outro fator de grande importância para a presente discussão: o fim da Guerra Fria. Sua relevância se deve ao fato de marcar claramente também um declínio discursivo (questão central neste artigo), na medida em que a liderança dos Estados Unidos como bastião do liberalismo não se justifica sem seu opositor ideológico. Ao contrário do que poderia soar lógico à época,<sup>8</sup> portanto, a queda da União Soviética não alimenta a hegemonia americana, antes, a enfraquece – até porque, como dito, a Europa e o Japão já se colocavam como polos econômicos internacionais. À bilateralidade da Guerra Fria, portanto, não se substitui uma unilateralidade, mas uma divisão multipolar (economicamente falando), debilitando a já decrescente hegemonia americana.

Esse cenário de decadência é traumaticamente exposto com o atentado às Torres Gêmeas no 11 de setembro de 2001. A partir deste, é necessário lidar com o dado real de um evento que simplesmente não deveria ter acontecido, nem do ponto de vista discursivo – em que se constrói uma imagem dos EUA como intocável berço da liberdade –, nem do ponto de vista prático – o aparato bélico americano é o mais potente do mundo e, teoricamente, poderia ter evitado o desastre (WALLERSTEIN, p.3). Essa experiência nefasta e altamente contraditória gera resposta discursiva imediata na indústria de entretenimento – e os super-heróis são parte importante nesse movimento, saindo da crise em que caminhavam na década de 1990 e entrando num período de alta (KNOWLES, 2008, p. 26). A resposta prática, realizada pela administração Bush, se baseia em fazer guerra, aprofundar o liberalismo econômico e violar como nunca antes os direitos civis – tudo em nome da “Guerra ao Terror” (WALLERSTEIN, p.7-8). Sete anos depois dos atentados, tais

---

<sup>7</sup> Vale frisar que o desenvolvimento da Europa e do Japão está intimamente ligado ao intenso investimento americano realizado nas duas áreas durante o pós-guerra para expandir o mercado consumidor dos produtos americanos – o investimento resultou fatalmente no crescimento dos poderes econômicos de ambas as regiões, gerando complicações hegemônicas aos EUA (WALLERSTEIN, p. 40).

<sup>8</sup> Basta lembrar a ideia de “fim da história” de Fukuyama, segundo a qual a democracia liberal teria vencido a disputa ideológica e seria criada uma harmônica comunidade global (ZIZEK, 2009, p.17).





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

ações, dispendiosas em termos humanos, políticos e econômicos, precisam ser legitimadas discursivamente para que não se perca a crença na sociedade tal como está constituída – e é nesse contexto que se insere o filme de Christopher Nolan escolhido para análise, lançado em 2008.

*Batman – o cavaleiro das trevas* é o segundo longa de uma trilogia,<sup>9</sup> e traz como personagens centrais o Batman e o Coringa. No enredo do filme, a atuação do super-herói contra a criminalidade de Gotham City tem surtido efeito positivo na redução da violência e na desarticulação do crime organizado. Os mafiosos se encontram desesperados por uma solução que lhes permita continuar seus negócios, e eis que se apresenta o Coringa, um sujeito enlouquecido, maquiado como palhaço, que não inspira confiança, mas que propõe matar o Batman. A máfia se interessa na proposta e dá o apoio necessário ao super-vilão. Contudo, a perversidade do Coringa é da ordem do imprevisível e do incontrolável e aos poucos se revela que ele tem planos próprios: arruinar simbolicamente tanto o Batman como a máfia e destruir a esperança dos cidadãos de Gotham City – expondo cruelmente as contradições presentes no discurso vigente. O resultado é um mergulho vertiginoso num ambiente disputado entre um “bem” maculado, que incorre em violações gravemente antiéticas, e um “mal” assustador, por problematizar os argumentos do “bem” e se manter sempre um passo à frente.

É possível ler *Batman – o cavaleiro das trevas* em termos de dinâmicas discursivas por meio da descrita relação trina proposta por Kracauer (público, produtor e filme). Tocando nas demandas discursivas do público inserido no contexto pós 11/09, o Coringa faz referência direta ao terrorismo da Al-Qaeda na medida em que envia mensagens na forma de vídeos a serem exibidos pelos canais de televisão, além de gostar de itens explosivos e inflamáveis<sup>10</sup> e atacar líderes políticos ou grupos de pessoas com o intuito de instaurar o caos. Mesmo o espectador que não faz a ligação entre o personagem e o terrorismo conscientemente, por estar intimamente marcado pela ideia do cinema como sendo “só entretenimento”, tende a realizar a conexão de modo sensitivo, uma vez que, por

<sup>9</sup> O primeiro filme da trilogia é *Batman Begins* (2005) e o terceiro é *Batman – o cavaleiro das trevas ressurgiu* (2012).

<sup>10</sup> Na fala do Coringa: “Sabe, eu sou um cara simples, eu gosto de dinamite, pólvora e gasolina”.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

estar inserido contextualmente, compartilha questões latentes sobre o atentado de 11/09 e guarda um imaginário do terrorismo, relacionado aos vídeos, às explosões, ao caos. Além disso, não é explicada a origem do Coringa no filme,<sup>11</sup> o que, junto à maquiagem e ao comportamento excêntrico, irônico e perverso, só aumenta o caráter misterioso e indefinido do personagem, fazendo-o personificar não um simples terrorista, mas o próprio Terror.

Uma cena que sugere essa personificação é a primeira reunião entre o Coringa e a máfia. Os três chefões que ainda sobrevivem ao Batman e à nova política antimáfia de Gotham são de etnias diferentes: um negro, um russo, um italiano – e quem está fazendo negócios com eles é Lau, um empresário chinês.<sup>12</sup> Não por acaso, as quatro etnias coincidem com as de vilões históricos para a mídia e o cinema americanos.<sup>13</sup> Então surge o Coringa, um inimigo novo à democracia americana. Sem rosto, imprevisível, destrutivo e perversamente anárquico, o Coringa é de fato o próprio Terror e, por isso, o único que tem condições de enfrentar o Batman – e aqui se deve manter em mente a opção americana pela expressão épica “Guerra ao Terror”, em vez de “Guerra ao Terrorismo”.

É importante observar que a associação entre o Coringa e o Terror tem, na verdade, uma função com dois sentidos indissociáveis na prática: *ao passo que* o imaginário pré-existente ao filme, de horror referente ao terrorismo, é emprestado ao vilão para que este consiga penetrar com mais agudeza em medos do público referentes a dados reais<sup>14</sup>, vindos de fora da diegese fílmica, potencializando o horror presente no personagem, *em sentido inverso*, o próprio terrorismo passa a ser pensado em diálogo com a lógica do Coringa, que é a perversão louca, imprevisível e inexplicável (sem origem definida), facilitando com que o dado histórico seja envolto num discurso de oposição “bem *versus* mal”, o que dificulta uma interpretação mais sensível e acurada do evento – restando o superficial “americanos bons contra terroristas maus”.

<sup>11</sup> Em realidade, no filme, o Coringa explica duas vezes como ficou com as cicatrizes, contando duas histórias completamente diferentes. Uma das características do personagem, que o torna mais assustador, é não ter um passado definido.

<sup>12</sup> Que pode ser relacionado à ameaça do avanço da hegemonia chinesa no cenário global.

<sup>13</sup> O negro como marginal e criminoso, o russo como vilão da Guerra Fria, o italiano como mafioso das décadas de 1920 e 1930, e os asiáticos como inimigos de guerra (Japão, Vietnã, Coreia do Norte) e perigo recente à hegemonia econômica (China).

<sup>14</sup> É certo que o espectador teve contato com os atentados por meios midiáticos, que são discursivos em si, contudo os atentados de fato aconteceram, são um dado de realidade.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

Tendo colocado o Coringa como uma espécie de metonímia do Terror, e com isso tocando numa demanda central do público, o produtor<sup>15</sup> vai utilizar essa figura insana para abordar ainda outras questões problemáticas ao longo do filme, as quais são também latentes no público. Dessa maneira, o personagem serve como guia para uma viagem discursiva perigosamente ambivalente, colocando em cheque premissas instituídas na sociedade – entretanto o produtor só lhe permite realizar tal viagem porque acumula em si três tipos de persona cujos discursos são (quase) automaticamente desconsiderados: é a um só e mesmo tempo *vilão*, *palhaço* e *louco*. Esta última característica sendo a que vai determinar as outras duas.

O caráter dito “perigosamente ambivalente” no empreendimento do personagem advém justamente da ambivalência da própria loucura, expressa por Foucault ao observar como “é curioso constatar que, durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como um palavra de verdade” (FOUCAULT, 2012, p.11). Essa dubiedade é constante no filme e constrói a tensão profunda e aterrorizante dos ataques do Coringa – podendo ser utilizada pela crítica para realizar a desconstrução. É talvez nessa marca dúbia do personagem e a partir dela que se desenvolvem as tensões discursivas mais evidentes entre público e produtor, moldando um filme complexo.

Localizar parte das tensões discursivas entre ambos em ações do vilão, entretanto, não significa dizer que o público tende a tomar o partido deste enquanto os produtores ficam ao lado de Batman: é essencial ter em mente que, como já foi dito, em muitos casos as construções discursivas do público e do produtor são fundamentalmente as mesmas. Portanto, vale apontar novamente que as tensões não acontecem entre discursos constituídos, mas no embate entre latências do público (que tendem a estar ligadas a limitações reais do funcionamento da sociedade tal como é) e o arremate discursivo que o produtor pretende imprimir nessas demandas – que tenderá a legitimar o *status quo*.

---

<sup>15</sup> Lembrando que se trata do produtor e do público enquanto categorias gerais, ou seja, enquanto metonímia das forças produtivas que formulam e realizam o filme.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

Um bom exemplo é quando o Coringa justifica ameaçar o prefeito de morte pelo fato de que, se ameaçasse explodir um caminhão de soldados, ninguém se apavoraria, uma vez que já faz “parte do plano” – expondo a perversidade de um sistema de valores que minimiza a relevância da vida do soldado, considerando-o na utilidade de soldado e não enquanto pessoa. Inserido no contexto da “Guerra ao Terror” o público sabe da perda de vidas em conflitos, e isso se revela problemático porque, mesmo com um discurso de “honra aos mortos de guerra”, por exemplo, as mortes são dados reais e continuam acontecendo, o que mantém a necessidade do constante reforço discursivo para lidar com elas – a atividade perigosa do Coringa é formular o contra-discurso. O produtor, por sua vez, constrói a figura que profere o contra-discurso como um vilão-palhaço-louco, comprometendo sua confiabilidade – embora não seja capaz de deixá-lo sem capacidade de convencimento (por conta da ambivalência da loucura já observada por Foucault).

Outro exemplo se dá quando o super-vilão toma controle de duas barcas, uma contendo cidadãos livres e outra contendo criminosos condenados e presos, e faz um pequeno “experimento”, como ele mesmo chama. Ambas estão lotadas de explosivos e cada uma tem o controle que detona as bombas da outra. A premissa do jogo é perversamente simples: quem explodir o outro primeiro sai vivo e vitorioso, e se nenhum dos dois tomar uma decisão até determinado horário, as duas embarcações explodem. Enquanto na barca dos criminosos um dos prisioneiros joga o controle no mar, eliminando a dúvida de apertar ou não o botão, do outro lado, os indivíduos livres fazem uma votação – criando uma eloquente alegoria com o sistema democrático, tão caro aos valores americanos e, portanto, tão latente enquanto questão para um público em plena “Guerra ao Terror”, em que há um aumento na violação dos direitos civis tanto na política externa, quanto na interna.

O desconcertante resultado da votação é uma maioria pela detonação dos explosivos da outra barca. No entanto, quando o voluntário a capataz dessa micro-democracia está prestes a apertar o botão do controle, sua expressão facial mostra que sua confiança se abalou – deixa de lado o controle e não explode a outra embarcação. Batman entra em combate com o Coringa e consegue impedir heroicamente que este detone os dois grupos



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

de pessoas nas barcas. Esse desfecho revela um discurso de tom autoritário. A exposição da democracia como um sistema que opta pela destruição de semelhantes – momento em que as questões latentes sobre a crença na democracia liberal vem à superfície –, não vem no sentido de demonstrar que a ideologia da maioria de votantes gera resultados funestos, no caso, a decisão pela morte do próximo. Pelo contrário, o resultado da votação vem perigosamente indicar a fragilidade e ineficácia desse sistema político em momentos de decisões de vida ou morte (como em tempos de guerra), momentos em que se deve confiar à autoridade (Batman, que salva as duas embarcações) – e aqui está feito, pelo produtor, o revestimento discursivo da questão.

Referindo-se a uma dinâmica discursiva análoga às analisadas nesses exemplos, Kracauer coloca que “[os filmes] pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas” (2009, p.313). O que é relevante nessa alegoria é que se pode inferir também um modo para a atuação crítica: baseada em evidenciar tanto o uso da tinta quanto o da graxa. O fato de os filmes pintarem as instituições não significa que se blindam, mas simplesmente que dissimulam – de formas mais convincentes em alguns casos e menos em outros. O simples ato de pintar e manchar instituições, por exemplo, já reconhece a existência destas, e é papel da análise crítica arranhar essa tintura, evidenciando-a como tal, ou seja, como capa discursiva. Kracauer prossegue: “Quanto mais incorretamente [os filmes] apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente eles refletem o mecanismo secreto da sociedade” (2009, p.313). Novamente fica posto que a crítica pode se servir da própria construção ideológica contra ela mesma.

Cumprindo a ordem hollywoodiana de um bom fechamento de enredo, a sequência final de *Batman – o cavaleiro das trevas* contém a resolução discursiva de maior tensão. Na história, a convincente argumentação do Coringa consegue transformar Harvey Dent, o promotor de justiça que era antes um símbolo de esperança para a população de Gotham, em uma forma perversa de justiceiro, o Duas Caras. Ele passa a sair em busca de justiça tirando no cara ou coroa para ver se mata suas vítimas ou não – a ideia é que o acaso é a única fonte de justiça legítima. Com essa atitude, prova o ponto do Coringa, de que mesmo



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014

alguém tão “bom” quanto ele pode “cair”, como coloca Batman.<sup>16</sup> Depois da morte de Harvey Dent caindo de um prédio, o homem morcego toma para si a responsabilidade dos assassinatos cometidos por ele enquanto Duas Caras, mantendo-o como símbolo de esperança e de luta. Toma essa atitude, porque, caso contrário, a reputação do promotor ficaria destruída, acabando com a esperança dos cidadãos de Gotham. Oficialmente, portanto, Dent se torna o herói e Batman, o vilão. O encerramento se dá num *crescendo* musical e visual que dá suporte ao discurso final dividido entre o super-herói e o íntegro comissário de polícia Gordon.

Mesmo ausente da cena, pelo fato de já ter sido capturado por seu rival, o Coringa deixa seu maior golpe para o fim: revelar diretamente a legitimação da sociedade constituída com base na ideologia (falsa inocência de Harvey Dent). Este é o ponto em que o filme vai mais longe no que tange à abordagem das questões do público, colocando explicitamente a existência de uma construção discursiva para sustentar o funcionamento de um sistema que se mostra frágil e precário no decorrer do filme – como mostram os exemplos aqui apresentados (morte de soldados, democracia falha) e outros presentes no longa. Contudo essa revelação da ideologia é cuidadosamente construída por meio de dois artifícios: a) o nobre sacrifício de Batman, tomando para si os assassinatos, que coloca a escolha pela ideologia como uma atitude igualmente nobre e corajosa; b) o argumento pragmático do “mal necessário” para que a vida continue, o qual adiciona a essa opção uma certa noção de maturidade e de realismo prático frente à iminente destruição. Em outras palavras, a opção ideológica é montada justamente como uma que é “pós-ideológica”.

É possível ver, assim, que é a partir da relação entre questões latentes no público e a apropriação discursiva dessas mesmas questões por parte do produtor, que passam a se constituir argumentos em favor do *stablishment* dentro do filme sem ignorar as demandas do público – formando assim uma dinâmica de tensões. Ao mesmo tempo em que a ideologia tem a função de se naturalizar para não ser percebida, os meios que ela utiliza para realizar essa função devem levar em conta os anseios do público, que existem a partir

---

<sup>16</sup> Na fala de Batman: “[O Coringa] queria provar que mesmo alguém tão bom quanto você [, Harvey Dent,] poderia cair”.



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**05, 06, 07 e 08 de novembro de 2014**

de limitações discursivas reais da sociedade constituída – e é a partir desses anseios, que fazem referência a tais limitações, que é possível montar uma abordagem crítica efetiva. Ou seja, os próprios meios de formulação de discursos dominantes nos filmes comerciais carregam, de forma ambivalente, os meios para a desconstrução desses mesmos discursos.

### **Referências**

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- KNOWLES, Christopher. *Nossos deuses são super-heróis*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- WALLERSTEIN, Immanuel *O declínio do poder americano*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo, 2011.

### **Filmografia**

- Batman Begins*. NOLAN, Christopher. Estados Unidos: 2005. 140 minutos.
- Batman – The Dark Knight*. NOLAN, Christopher. Estados Unidos: 2008. 152 minutos.
- Batman – The Dark Knight Returns*. NOLAN, Christopher. Estados Unidos: 2012. 165 minutos.



## **Cineclube Mate com Angu e o revolucionário cinema argentino<sup>1</sup>**

Carlos Eduardo Magalhães Vieira de Aguiar<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos

### **RESUMO**

Este artigo tem como objeto os cinco primeiros anos do Cineclube Mate com Angu, de 2003 até 2007; e os curtas *1 ano e 1 dia* (Cacau Amaral, João Xavi & Rafael Mazza, 2004) e *Lá no fim do mundo...* (Cineclube Mate com Angu, 2007). Tendo como base os livros *O cerol fininho da baixada: Histórias do cineclube Mate com Angu* (HB, 2013) e *Mate com Angu 10 anos* (CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012), é estabelecida uma conexão de ideias e ações entre a trajetória e os filmes do Cineclube com o documentário *La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968), o manifesto *Hacia un tercer cine* (SOLANAS; GETINO, 1969) e o livro *Solanas por Solanas* (SOLANAS, 1993). O objetivo desse artigo é levantar pontos de convergência revolucionários entre esses cineclubistas e cineastas.

### **RESUME**

This article has as its object the first five years of the Cineclube Mate com Angu, from 2003 until 2007; and the shorts *1 ano e 1 dia* (Cacau Amaral, João Xavi & Rafael Mazza, 2004) and *Lá no fim do mundo...* (Cineclube Mate com Angu, 2007). Using as references the books *O cerol fininho da baixada: Histórias do cineclube Mate com Angu* (HB, 2013) e *Mate com Angu 10 anos* (CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012), it's made a connection between the ideas and actions of the track and the films from the Cineclube and the documentary *La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968), the manifest *Hacia un tercer cine* (SOLANAS; GETINO, 1969) and the book *Solanas por Solanas* (SOLANAS, 1993). The purpose of this article is to set a light in revolutionary points of convergence between this film clubbers and filmmakers.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cineclube Mate com Angu; Fernando Solanas; documentário argentino

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3 - Estudos da Imagem e do Som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestrando em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Orientador: Arthur Autran Franco de Sá Neto. Graduado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Email: [carlosetduardo.mva@gmail.com](mailto:carlosetduardo.mva@gmail.com)





## **Introdução**

Um dos marcos na história do cinema latino americano, dos anos 60 e 70, foi a produção de documentários preocupados em mostrar o momento político, social e econômico de países como Brasil, Chile, Argentina e Cuba. Nesse período tivemos na Argentina uma geração marcante de cineastas revolucionários com destaque para Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino e Raymundo Gleyzer.

O presente artigo pretende provar como as ideias, os inimigos e as armas presentes no documentário argentino, das décadas 60 e 70, dialogam com as ideias, os inimigos e as armas presentes nos conflitos políticos, sociais e econômicos enfrentados entre os anos de 2003 e 2007 pelo Cineclube Mate com Angu, localizado na cidade de Duque de Caxias, estado do Rio de Janeiro, Brasil.

O desafio então é estabelecer essa conexão através do manifesto *Hacia un tercer cine* (SOLANAS; GETINO, 1969), do livro *Solanas por Solanas* (SOLANAS, 1993) e do filme *La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968) com os livros *O cerol fininho da baixada: Histórias do cineclube Mate com Angu* (HB, 2013) e *Mate com Angu 10 anos* (CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012); e os curtas *1 ano e 1 dia* (Cacau Amaral, João Xavi & Rafael Mazza, 2004) e *Lá no fim do mundo...* (Cineclube Mate com Angu, 2007).

## **Você conhece Caxias?**

Estamos agora no Brasil, começo do século 21, na cidade de Duque de Caxias. "Poucas cidades no país sofreram tanto com estigmas quanto Caxias, praticamente um bullying midiático durante os anos. Primeiro nos tempos do lendário Tenório Cavalcanti, o Homem da Capa Preta, que foi um dos políticos mais conhecidos dos anos 1940 e 1960, responsável em grande parte por uma simbologia de faroeste caboclo na cidade. Figura polêmica que criou a mítica do cabra-macho protetor dos fracos, Tenório foi um dos



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

deputados mais populares de sua época, sobretudo pelo voto dos milhares de nordestinos que chegaram aqui nas ondas migratórias nas décadas de 1940 e 1970.

Essa fama de terra da pistolagem foi aproveitada e ainda mais reforçada sinistramente nos anos da ditadura militar pela imprensa sensacionalista, que endeusava a ação do Esquadrão da Morte, do Mão Branca e afins, e foclorizava a cidade com requintes de mundo cão. O programa de rádio de avassaladora audiência, Patrulha da Cidade, por exemplo, chegava a ter um personagem, motorista da linha Caxias-Mauá, que entoava a crônica diária das tragédias e do abandono da cidade - Dallas City, Terra de Malboro, "cidade onde a galinha cisca pra frente", e daí por diante.”(HB, 2013, p.24)

A breve descrição que nos remete a um cenário violento, tende a se agravar quando Heraldo HB conta que "Até meados dos anos 1990, se declarar morador de Caxias era uma vergonha mesmo, constrangimento certo; todo esse imaginário impregnado em tudo o que foi feito e pensando na cidade desde muito tempo. E é nesse terreno do simbólico que o cineclubes começou a levantar essa questão: Que cidade é essa? Que vergonha é essa? Por que os cidadãos daqui carregam esse receio de viver e conhecer sua cidade? Por que o sonho da juventude era ficar "bem de vida" e se mandar daqui?”(HB, 2013, p.26)

Dentro desse contexto, um grupo de jovens se reúne e decide criar um Cineclubes para enfrentar essa dura realidade, mas era preciso achar um nome. "Foi quando sugeri com total descomprometimento: "mate com angu". Houve um momento de silêncio e um natural questionamento: Hã? Mate com angu? Como assim? Até aquele ano, 2002, havia muita pouca coisa publicada sobre a Escola Regional de Meriti, a Mate com Angu, e sobre sua fundadora a educadora Armanda Álvaro Alberto. Como apaixonado que era por essa história eu já tinha lido praticamente tudo que tinha sido impresso no instituto histórico da cidade, e já havia entrevistado algumas pessoas sobre o assunto. E carregava o desejo de um dia tornar popular essa história incrível. Como geralmente falo sobre o assunto com muita paixão, devo ter causado uma forte impressão na galera... Resultado: assunto encerrado, esse seria o nome.”(HB, 2013, p.49)

## **Ideias e atitudes**



Uma das principais ideias do documentarismo argentino em questão é a potência revolucionária atribuído aos equipamentos cinematográficos. "Lo más valioso que posee son sus herramientas de trabajo, integradas plenamente a sus necesidades de comunicación. La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo."(GETINO; SOLANAS, 1969) E o poder revolucionário atribuído ao cinema, "El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones."(GETINO; SOLANAS, 1969)

O filme *La horas de los hornos* tem papel fundamental para que tais ideias se tornassem realidade. "Queríamos que *La hora de los hornos* se tornasse um elemento ativo de transformação de nossa realidade e que estimulasse as reuniões estudantis e operárias. Não seria tão complicado encontrar um projetor 16mm e um local para passá-lo de forma semi-clandestina - tínhamos certeza absoluta que jamais seria exibido nas salas de cinema convencionais. Finalmente, nosso longa-metragem deveria contribuir para a criação e o desenvolvimento de um circuito cinematográfico alternativo."(SOLANAS, 1993, p.38)

Tal contribuição se torna uma realidade graças a sensibilidade de Solanas, que percebeu onde o filme teria mais força, em sua relação com o público. "Concretamente o momento seguinte à projeção era, para nós, mais importante do que a projeção em si; daí a ideias de abrir-se o debate com o público no fim da exibição. O longa-metragem foi dividido em partes justamente para facilitar as intervenções dos espectadores mesmo durante os intervalos (a substituição dos rolos de 16mm - operação que sempre levava alguns minutos - estimulava de fato o diálogo direto entre os presentes e nós). Nos lugares onde passávamos, costumávamos pendurar grandes faixas, com a famosa frase de Frantz Fanon: "Cada espectador é um traidor e um covarde" só para provocar, é claro."(SOLANAS, 1993, p.39)

Em Duque de Caxias as ideias se confundem com a responsabilidade social, de oferecer ao público uma formação cultural através do cineclubismo. "Lá no início, nos idos



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

de 2002, o que impulsionava a ideia de montar um cineclube era o prazer de exhibir um filme pra uma galera, juntar gente pra dividir um momento legal numa cidade árida de eventos culturais. Mas logo os primeiros tripulantes da nave Mate com Angu começaram a perceber que fazer cineclube era um pouco mais que isso: era também uma possibilidade de dizer coisas ao mundo. Era também um veículo de expressão.”(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012, p.6)

A baixa auto estima do caxiense e a falta de ofertas culturais na cidade, que poderiam ser encaradas como dois problemas, se transformam em solução para eles. "O Cineclube Mate com Angu nasceu da necessidade de alimentar na Baixada Fluminense uma movimentação e uma discussão sobre a produção/exibição de imagens e suas implicações sociais e estéticas na realidade e no modo de vida da região.”(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012), "Neste cenário de devastação, onde poucos revolucionários sobrevivem, surge um grupo decidido a cumprir a simples missão de revolucionar socialmente e culturalmente a Baixada Fluminense.”(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012, p.8), vislumbrando "Ser um retrato do que é a produção audiovisual periférica do país”(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012) através do lançamento de filmes feitos nas periferias e da ocupação de espaços do imaginário coletivo brasileiro. "Que a televisão precisa de maior presença negra, que a tecnologia digital possibilita que novas visões de mundo apareçam na tela, que o monopólio dos meios de comunicação precisa ser revisto, que é preciso incluir a periferia - todo esse discurso agora é como um a priori.”(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012)

### **Inimigos em comum**

Um dos inimigos em comum apontados pelo documentário argentino e pelo Cineclube Mate com Angu são os grande meios de comunicação hegemônicos. "Los mass communications tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes. En la Argentina, 26



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

canales de televisión, un millón de aparatos receptores, más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, films, etc., unen su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de enseñanza neocolonial abierto en el primario y completado en la universidad. "Para el neocolonialismo los mass communications son más eficaces que el napalm. Lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen de la ley. La violencia, el crimen, la destrucción pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad". (GETINO; SOLANAS, 1969)

Tais opiniões acerca dos meios de comunicação de massa, são compartilhadas com o pessoal do Mate, quando eles declaram que na programação "Serão exibidos filmes ou vídeos de todos os tipos. Só não fará parte de nossa história a linguagem massificante que predomina o audiovisual que nos cerca, o tal "padrão global". E que fique claro: não temos nada contra seus realizadores, pessoalmente podemos até jogar futebol de botão com eles. Agora conceitualmente? Guilhotina neles!" (CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012, p.9) Aqui o "padrão global" é uma referência direta ao principal representante dos grandes meios de comunicação hegemônicos do Brasil, a Rede Globo de televisão.

Além da Globo o Cineclube define outros inimigos: a publicidade e sua capacidade de transformar tudo em consumo, "Hoje, essa revolução foi apropriada pelo capitalismo e pela Simulação, retirando seu caráter libertário e desbundado. Sexo - sobretudo bundas - é a alegria da publicidade: vende de automóveis a picolé." (CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012) A cultura estadunidense e sua influência sobre o brasileiro, "Pare para pensar: por que todo mundo sabe o que os nazistas fizeram com os judeus na segunda guerra e quase ninguém sabe quem foi Idi Amin Dada? Por que mascamos chicletes? Por que o blues e não o jongo? Por que tabaco e não a maconha? Por que nossos sertanistas estão virando cowboys?" (CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012) E um inimigo bem antigo, a democracia! "a verdade é que toda votação, eleição, lista dos dez mais tudo isso é uma merda. a impressão incômoda é que sempre ganha a pior ecolha, ou seja, aquela que não é sua. o modelo de democracia representativa, por exemplo, nunca esteve tão questionado, uma vez que simplesmente votar não tem mostrado resultados muito efetivos em relação às questões fundamentais da humanidade. aliás, o modelo nasceu na grécia antiga, lugar onde



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

a tal democracia não era exatamente uma boa se você não era homem, grego e com dinheiro na algibeira."(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012)

### **Armas para enfrentar os inimigos**

O desenvolvimento tecnológico cinematográfico se mostrou fundamental para a realização do filme *La hora de los hornos* e para o Cineclube Mate com Angu existir, tornando-se uma arma nas mãos dos cineastas revolucionários. "Uno de los hechos que hasta hace muy poco retardaban la utilidad del cine como instrumento revolucionario era el problema de la aparatología, las dificultades técnicas, la obligatoria especialización de cada fase de trabajo, los costos elevados, etc. Los avances establecidos hoy en cada uno de los campos, la simplificación de las cámaras, de los grabadores, los nuevos pasos de película, las películas "rápidas" que pueden imprimir a luz ambiente, los fotómetros automáticos, los avances en la obtención de sincronismo audiovisual unido a la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje, incluso de medios de información no especializados, ha servido para ir desmistificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los "artistas", "genios", o "privilegiados". El cine está cada día más al alcance de capas mayores."(GETINO; SOLANAS, 1969), "Tripé de cabo de vassoura, grua com ripas e parafusos; triângulos de vergalhão; rebatedor com tampa de panela de alumínio; still com celular. Da adversidade, vivemos. Suprimimos nossa dificuldade com criatividade e imaginação. Sobreviver já é uma luta.

Porém, ao invés de lutarmos com paus e pedras, usamos o audiovisual para ir além: para o alto e avante! O céu não mais é o limite, somos infinitos do tamanho dos nossos sonhos.

Celular, câmeras fotográficas, VHS e o que vier: não importa o formato, o fim suprime o meio. E, o fim é ferir a alma, emocionar e provocar reflexão até nos brutos. Eles também podem amar. Eles também podem sonhar."(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012)



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Sendo que "a produção de curta-metragem tem sido a infantaria dessa batalha, a linha de frente que vem, à contagiar novas almas. É no curta que os espaços para a experimentação mais tem se manifestado. alentadoramente nos lembrando dos perigos do processo de encaretação da vida. mostrando que bastam poucos minutos para traduzir um sentimento do mundo, uma porrada estética, um momento de ternura..."(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012)

O Cineclube Mate com Angu então faz uma aposta importante para definir sua identidade, tal aposta está presente já na sua primeira sessão, chamada "Sessão Vamos Fazer Um Filme? - Manual de instruções, e a curadoria era composta de curtas-metragens clássicos e coisas recém saídas do forno frenético das ilhas digitais. Nesse momento já tínhamos a clareza de que o formato prioritário de exibição do Mate seria o curta-metragem nacional, digital e independente, uma aposta assumida, mesmo que abrissemos outras frentes em que os longas tivessem espaço, como ocorreu diversas vezes."(HB, 2013, p.63)

### **Documentários do Mate com Angu**

" Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre."(GETINO; SOLANAS, 1969)

Sendo o curta metragem brasileiro digital uma das principais armas perante os grandes meios de comunicação, o Mate com Angu lança seu primeiro documentário, o filme *1 ano e 1 dia* (Cacau Amaral, João Xavi & Rafael Mazza, 2004). "...por causa dele tivemos uma ideia de fazer uma sessão de cinema dedicada a lançamentos de curtas-metragens, a Sessão Catapulta!".(HB, 2013, p.99)

O filme "1 Ano e 1 Dia, de Antônio Amaral, João Xavier e Rafael Costa é um documentário que retrata uma ocupação de terras em Nova Iguaçu por um grupo de pessoas que, após terem suas casas queimadas por cinco vezes, comemoram o período de 1 ano e 1 dia de resistência."(CINECLUBE MATE COM ANGU, 2012)



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

O lançamento do filme foi um sucesso, "Os amigos P,10 e Kajá deram uma moral no som e o grupo de rap Poder Consciente, que cantava na trilha sonora de 1 ano e 1 dia, fez um show emocionante após a sessão, com direito até a criançada cantando junto; uma família, no melhor sentido.

O filme 1 ano e 1 dia tocou profundamente a todos, a começar por nós mesmos. E a Lira de Ouro lotada, sessão tecnicamente perfeita, lançamento de filmes na Baixada, emoção no ar, davam a sensação de que aquele momento marcava algo muito especial no audiovisual da região. Escrevendo oito anos depois desse dia, a nota ruim é perceber que a questão da moradia ainda é grave e que ainda se usa a polícia para bater e pobres, queimar casas, expulsar e matar líderes em nome da especulação imobiliária, latifúndios e podres poderes estabelecidos.”(HB, 2013, p.99)

Sobre o curta destaco os seguintes momentos onde percebo uma forte conexão com tudo que foi escrito até agora.

Logo na abertura do filme surgem diversos letreiros com destaque para as seguintes frases: "Nosso lema Lutar, ocupar, resistir e morar", "Queremos paz também queremos terra". Nos primeiros planos somos jogados no universo do Acampamento 17 de Maio, um homem roça o chão, outros trabalham com a terra, a bandeira do Brasil e uma bandeira vermelha estão asteadas em um bambu improvisado. Crianças jogam bola, pessoas andam de charrete, o cotidiano alegre e comum de uma comunidade.

Começam os depoimentos, as pessoas, em plano médio, olhando para a câmera, falam de quanto tempo estão lá naquela terra. Uma liderança surge contextualizando a história daquele lugar, fala olhando para o horizonte.

As ruas do Acampamento tem nomes de mulheres, pois as mulheres foram fundamentais para que os homens não fossem mortos por assassinos contradados pelos latifundiários. A mídia é duramente criticada como responsável por gerar confusão, através das informações difundidas sobre o Acampamento e a legitimação do discurso da violência contra a comunidade. Em contraponto a crítica expressa sobre os grandes meios de comunicação hegemônicos, crianças dão risada e perguntam para o câmera se irão aparecer na Globo.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A proposta da comunidade é a ocupação, outro líder explica que primeiro existe a fase de acampamento, depois ocupação e depois assentamento.

Praticamente em todos os planos as pessoas estão trabalhando, são pessoas engajadas e conscientes da realidade brasileira e do que estão fazendo. E a justificativa para ocupar aquelas terras é simples: a necessidade de se ter um lugar digno para viver.

Che Guevara é citado por uma das lideranças, com sua famosa frase: "Todo revolucionário é movido por um sentimento de amor." Essa mesma frase aparece pintada na parede dentro do acampamento.

Começa uma série de entrevistas com crianças, onde elas falam sobre o que querem ser no futuro. Querem ser professores, bombeiros, policiais e militares

Surge então o plano conjunto de uma desgastada bandeira do Brasil, começa a tocar um rap que critica e problematiza o nacionalismo. Ressurgem os intertítulos do começo do filme, agora pintados na parede: "Nosso lema lutar, ocupar, resistir e morar. Não somos dono do mundo somos apenas filho do dono."

Surge então um letreiro ao final do filme: "A luta desses matutos, como a de Canudos, a Cabanagem, a dos Muckers, a centenas de outras, têm um traço comum. todas reivindicam a terra em que vivem e de que tiram sua subsistência. Mas todos demonstram que são perfeitamente capazes de criar uma vida social alegre e satisfatória...

...o outro traço a ressaltar é a capacidade da ordem vigente, armada de polícias e exércitos, de calar todos esses clamores para reimplantar a tristeza da ordem latifundiária famélica e degradante." Darcy Ribeiro.

Outro documentário importante para entender melhor o Cineclube Mate com Angu e sua relação com o documentário argentino é o filme coletivo *Lá no fim do mundo...* (Cineclube Mate com Angu, 2007).

Logo no início do filme surge o intertítulo TAZ sobre um fundo vermelho. Tal sigla, originária da língua inglesa, é a abreviação do termo Temporary Autonomous Zone, um conceito criado pelo escritor fantasma Hakim Bey.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Mais um intertítulo aparece: "Dedicado ao Espírito Rock que vez por outra rondava as ruas desérticas de Springarden." Seguido de outra frase "A massa não se revolta de vez contra a elite, porque é obrigada a se identificar com ela" Emma Goldman.

Começa a tocar uma música tema de western americano em cima de uma sequência de fotos de Duque de Caxias. Surge a estátua de Zumbi no centro de caxias, em uma imagem congelada, que aos poucos ganha movimento revelando sua localização no centro da cidade, onde muitas pessoas andam apressadas.

Surge então Heraldo HB, com uma microfona na mão declarando que iremos assistir à uma investigação cinematográfica, com as seguintes perguntas: Quem é o caxiense? Será que ele é feliz?

Heraldo entrevista pessoas que trabalham de maneira informal no centro da cidade e alguns transeuntes que se interessam por participar do filme. Em um dado momento, uma criança afirma que se fosse fazer um filme, iria filmar as coisas boas não as coisas ruins. Em seguida surgem imagens de arquivo com notícias de morte e violência nos jornais de Caxias.

Uma senhora entrevistada diz querer voltar pra João Pessoa, ela perdeu o marido, se emociona repentinamente e começa a chorar. É uma senhora que trabalha como vendedora de bugigangas da estação de trem de Caxias.

Heraldo decide dar outro rumo ao filme e fazer algo mais subjetivo, tentando desvendar o indivíduo, agora é noite ele está em um bar e começa entrevistar o dono do boteco. "Pra onde nós vamos?" pergunta Heraldo que depois começa a beber bastante até ficar alcoolizado.

Surge um personagem novo no documentário, sua chegada no bar é obviamente encenada. Ele compra uma cerveja e começa a beber, é encarado pela mulher do bar que fuma um cigarro Dallas, Dallas que é o apelido pejorativo da cidade de Duque de Caxias.

Esse personagem que surgiu, parece desgostoso com a vida. Bebe muito. Heraldo revela que esse personagem misterioso é responsável pela Reduque e pode explodir a cidade inteira se quiser.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Conforme vai ficando bêbado, Heraldo começa a lembrar do que aconteceu no filme. Através de uma série de curtos flashback com as pessoas que foram entrevistadas.

Heraldo sai pra rua, o personagem misterioso também vai embora do bar.

Andando sozinho na rua, durante o amanhecer, Heraldo grita "Vamos mostrar para vocês qual o sentido disso tudo", em seguida alguma coisa chama sua atenção, algo fora da imagem que assistimos, ele se assusta! Tem início uma sequência de explosões, que vão se alastrando e destruindo toda cidade de Duque de Caxias.

"Estamos no fim do mundo!" diz uma voz desconhecida. Aparecem imagens da Rede Globo de televisão, imagens de novelas, onde pessoas sorriem sem nenhum motivo aparente. Surgem os créditos finais do filme

### **Breve comentário sobre *La hora de los hornos***

A obra prima *La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968) não é um caso raro e isolado na história do cinema argentino. O filme é a continuidade de uma tradição documentarística argentina iniciado por Fernando Birri no final da década de 50. "É importante salientar que a primeira escola documentarista latino-americana nasceu em Santa Fé, em 1959, graças a seu maravilhoso trabalho; além disso uma das obras que mais me influenciaram no início da década de 60 foi *Tire dié* (Joque dez), o primeiro grande documentário argentino, fundamental para se compreender plenamente *La hora de los hornos* (A hora dos fornos), que executaria em breve." (SOLANAS, 1993, p.30) *Tire dié* (Fernando Birri, 1960) é um marco não somente no cinema argentino, mas no documentário moderno latino americano.

Surge então um contexto onde foi possível ser realizado o filme *La hora de los hornos*. "Em 1963 comecei a juntar toda a espécie de material filmado (noticiários e documentários) relacionado com a história recente da Argentina.

Já planejava realizar um grande filme sobre meu País.

Minha preocupação primordial concentrava-se no tema da identidade: quem somos? O que está acontecendo? Vivíamos numa absoluta desinformação." (SOLANAS, 1993,



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

p.27) "Meu sonho era realizar um grande filme-esquete. Deveria, para tanto, conhecer a Argentina e sua história. Tinha alguns pontos de referência cinematográficos: *Tire dié*, justamente, assim como o documentário *Las Hurdes* de Luis Buñuel (realizado na década de 30), o cinema de Eisenstein e Pudovkin (especialmente *A mãe*), os documentários de Joris Ivens, o filme *A batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo e os primeiros longas-metragens de Pier Paolo Pasolini."(SOLANAS, 1993, p.31)

O filme de 260 minutos é dividido em três grandes partes intituladas: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo - parte 1 - la violencia - parte 2 - y la liberación - parte 3.

Destaco aqui a sequência final da parte 1, onde vemos a fotografia de Che Guevara morto encarando a nós espectadores. Essa imagem sintetiza Guevara, que mesmo morto, vive, tornando-se um mito, incendiando coração e mentes de outros revolucionários, como os figuras que fazem o Cineclube Mate com Angu.

"Em poucas palavras, "Che" representava o homem decidido a levar até as mais extremas consequências as ideias revolucionárias. "Ao decidir tomar as armas" ouve-se no final da primeira parte de La hora de los hornos "o latino-americano, já condenado à morte pela miséria, pela fome e pela violência, escolhe, acima de tudo, um modo próprio de viver e morrer, isto é, um modelo autônomo de vida".(SOLANAS, 1993, p.34)

### **Considerações finais**

A luta na América Latina continua, as sementes da revolução plantadas pelos índios assassinados pelos europeus, germinaram sob o sangue dos escravos africanos e cresceram perante todos os desafios das periferias dos grandes centros urbanos e nos corações de todos aqueles que lutam pelo direito de viver com dignidade.

Tais sementes revolucionárias, cresceram e floresceram como filmes, cineclubes, livros, greves e manifestações. Estabelecendo uma conexão atemporal e dispersa por todo continente, como é o caso do Cineclube Mate com Angu e do documentário argentino em questão.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

"Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra."(GETINO; SOLANAS, 1969)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia

HB, Heraldo. *O cerol fininho da baixada: Histórias do cineclube Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. *Hacia un tercer cine*. Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3055>>. Acesso em: agosto 2014.

SOLANAS, Fernando. *Solanas por Solanas*. São Paulo: Iluminuras / Memoria da América Latina, 1993.

CINECLUBE MATE COM ANGU. *Mate com Angu 10 anos*. Duque de Caxias/RJ: Editora desconhecida. Entre 350 e 400 páginas. 2012.

### REFERENCIAS AUDIOVISUAIS

*1 ano e 1 dia* (João Xavier, Antônio Amaral & Rafael da Costa, 2004, 20 minutos)

*La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968, 260 minutos)

*Lá no fim do mundo...* (Cineclube Mate com Angu, 2007, 19min)



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **Um trabalhador de cinema fazendo *um filme como os outros*<sup>1</sup>**

Leonardo Gomes Esteves<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

O presente trabalho pretende fazer uma reflexão sobre *Um filme como os outros* (1968), dirigido por Jean-Luc Godard frente ao Grupo Dziga Vertov (projeto coletivo em parceria com Jean-Pierre Gorin). A partir de algumas questões em pauta a partir dos acontecimentos do Maio de 68, investiga-se aqui a aproximação do filme com práticas que buscam uma nova apropriação de imagens em audiovisual, fora do formato cinematográfico.

### **ABSTRACT / RESUMÉN / RESUME**

The current work intends to make reflections over *A film like the others* (1968), directed by Jean-Luc Godard ahead the Dziga Vertov Group (a collective made in partnership with Jean-Pierre Gorin). After a few questions that emerged during the happenings around May 68, this work's willing to investigate the similarities with this film and the searches for a new expression in film out of the context of cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jean-Luc Godard; Grupo Dziga Vertov; Cinema francês; Maio de 68.

### **Texto do trabalho**

Produzido entre julho e agosto de 1968, *Um filme como os outros* é a primeira reflexão de Jean-Luc Godard sobre os acontecimentos do Maio de 68. Em algumas revisões o filme é creditado como a primeira produção do Grupo Dziga Vertov, coletivo fundado

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Estudos da imagem e do som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Andréa França. E-mail: leonardoesteves@terra.com.br



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

por Godard e Jean-Pierre Gorin à época<sup>3</sup>; no entanto, outras prospeções indicam a produção como de Godard com o grupo ARC (Atelier de Recherches Cinématographique) e mesmo com os États Généraux du Cinéma<sup>4</sup>.

Em linhas gerais, *Um filme como os outros* relata o encontro entre três estudantes de Nanterre e dois operários da Renault. Entre as imagens do encontro, intercalam-se tomadas feitas nas ruas, documentando passagens do Maio de 68, e de encontros políticos, tais como reuniões e debates entre militantes. Na banda sonora, acompanhando a natureza dicotômica das imagens, há o som direto, o do encontro entre os estudantes e os trabalhadores, e pronunciamentos gravados, que entram em off sobre os diálogos (incluindo aí a voz do próprio Godard).

### Observações iniciais sobre uma imagem-síntese

A ausência de créditos em *Um filme como os outros* justifica as dúvidas sobre sua paternidade, incluindo-o ou não na filmografia do Grupo Dziga Vertov. Mas, por outro lado, parece corroborar com a problematização de um filme que parece não querer reivindicar uma identidade específica, mas genérica. Trata-se de um filme como tantos outros, como sugere o título. A única referência escrita, “*Un film comme les autres*”, no primeiro plano, fornece o mínimo possível, o indispensável, para sua identificação. Não há créditos suplementares que informem os nomes que compõem a equipe que participou das filmagens ou a origem das imagens de arquivo.

O título também surge sobre uma imagem que parece dizer muito: a de uma construção, onde se vê trabalhadores braçais em uma obra, interagindo com tijolos. Essa aproximação entre o filme e a construção coletiva, fora das finalidades individualistas que caracterizam o cinema (distante da tradicional cartela distintiva “um filme de”), permite

---

<sup>3</sup> Baseado no cineasta Dziga Vertov, importante nome da vanguarda soviética ao lado de Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, entre outros. Vertov é o inventor dos conceitos Kino-Pravda (cinema-verdade) e Kino-Glaz (cine-olho) além do clássico *O homem com a câmera* (1929). Seu trabalho vai ter profunda influência sobre o Godard que, a partir de seu episódio para o longa-metragem coletivo *Loin du Vietnam* (1967), *Camera-eye*, vai incorrer às práticas do diretor soviético.

<sup>4</sup> Os États Généraux foi o encontro de técnicos e personalidades do cinema francês, que seu uniu no clamor dos acontecimentos do Maio de 68 e provocou uma série de intervenções.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

transpor não apenas a neutralidade de uma autoria específica. É também no sentido da utilidade que a associação do filme a uma imagem de construção se faz notar, destacando completamente seu sentido do sentido do cinema convencional. Não se trata aqui de um filme produzido com a finalidade da distribuição em salas visando o entretenimento de plateias. Mas de uma obra que sirva como um dispositivo de consumo essencial a suas audiências, tal como uma casa, um carro ou uma pasta de dentes. Um produto que não se insere em um esquema de destacamento de singularidade, mas de utilidade. Onde as mãos responsáveis pela feitura e acabamento do produto estão mergulhadas no anonimato e são insignificantes para o consumo e para o consumidor. Gorin vai estabelecer a prioridade: “O primeiro conceito a destruir é o conceito de autor<sup>5</sup>”; Godard vai acrescentar: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema<sup>6</sup>”.

A distinção entre audiência e plateia se faz necessária aqui. Ela se dá em separação similar à proposta por Jonathan Crary entre o observador e o espectador<sup>7</sup>. A plateia estaria voltada para o conceito de uma fruição tradicional da projeção de um filme em uma sala de cinema; enquanto a audiência implicaria na associação de uma prática um tanto doméstica, rotineira, de caráter mais utilitário e menos relacionado ao consumo voluntário exclusivo de entretenimento. A proximidade com uma emissão de rádio ou uma transmissão televisiva estaria talvez mais próxima dessa audiência do que a projeção cinematográfica. Gorin chegou a afirmar que os filmes do Grupo Dziga Vertov seriam feitos para a TV (o que em parte explica o uso da bitola 16mm)<sup>8</sup>. O caráter híbrido e convencional do rádio e da televisão, assim como sua incorporação ao cotidiano do receptor e ao status conferido de fonte usual de informação, está mais próximo da expectativa de fruição pretendida aqui. Se não se faz cinema, o que é feito não se encaminha para o mesmo público. Godard vai

<sup>5</sup> Entrevista publicada aqui no Brasil pelo O Pasquim, nº 77, 9-15/12/1970, págs. 6,7. Posteriormente a entrevista foi incluída no livro *Focus on Godard* (New Jersey, Prentice-Hall), em 1972.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Onde a identidade do espectador estaria mais voltada para conotações culturais, como teatro ou uma galeria de arte; e o observador é o indivíduo que se vê em uma condição onde é preciso “conformar as próprias ações, obedecer a”, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas” (CRARY, 2012, p. 15).

<sup>8</sup> Informação dada por Gorin em palestra no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 20/08/2005. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=vx3YGpSjcdQ>. Último acesso: 04/10/2014.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

estabelecer a clara ruptura com o cinema, não diferenciando suas práticas plurais das do espetáculo:

E quando falamos de Hollywood, entendemos Hollywood como todo mundo: seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes, ou a Cinemateca Francesa, ou o Cahiers du Cinéma. Hollywood quer dizer tudo relacionado com o cinema. Assim, cada vez que a gente diz Hollywood está dizendo o imperialismo deste produto ideológico que é o cinema<sup>9</sup>.

Logo, *Um filme como os outros* deve ser percebido como dissociado do âmbito do cinema. Implicando assim a problematização de sua autoria assim como a audiência para qual estaria voltado. Não mais um diretor, mas um trabalhador de cinema, fala para sua audiência, e não para uma plateia.

Há ainda um detalhe nesta imagem, que sintetiza tantos conceitos e assinala uma nova proposta na obra de Godard. Os dois indivíduos em primeiro plano trabalham no que parecem ser pilares, alicerces para alguma coisa. Mas estes parecem ainda não concluídos, dando a impressão de ser ainda uma obra em processo inicial, onde não se vê uma definição clara da finalidade daqueles pilares. É a imagem de uma obra e, por isso, de algo que está em andamento; a construção que resultará, não é nítida. Este estágio embrionário da obra, quando do registro fotográfico, está em pés de igualdade com o Grupo Dziga Vertov, aqui em seu (possível) primeiro filme. É a ideia de construção, mas também de um processo que ainda não permite vislumbrar suas eventuais dimensões. O que parece estar em jogo aqui para Godard, Gorin e equipe é exatamente construir as bases, iniciar o diálogo com a audiência. E também parece reportar à reflexão apressada sobre as evoluções e destruições ocasionadas a partir do Maio de 68. Ainda era muito cedo, por isso imprevisível, estabelecer uma imagem definidora sobre o Maio de 68, senão a da construção. O retrato do processo em andamento. Nesse sentido, *Um filme como os outros* não parece reportar em seu título a outros filmes, mas a outros processos de indefinição então em desenvolvimento. Outras construções, outros empreendimentos.

---

<sup>9</sup> Entrevista publicada em O Pasquim, pág. 7.



### **Um grupo como os outros**

*Um filme como os outros* concentra todas as filmagens em um único cenário. Uma única locação onde se desenvolvem os discursos de estudantes e operários. Esse lugar parece estar repleto de simbolismos: sua localização e a forma como ele é “utilizado” pela câmera permitem muitas construções. A vegetação irregular, onde o grupo se encontra sentado debatendo, está em contraste com as construções que estão ao fundo, tanto no campo como no contracampo. Percebe-se que o local é uma espécie de fenda em um centro urbano, um local de resistência, ou mesmo uma área neutra, rodeada por edificações. Tal neutralidade se estende à identificação das pessoas que falam.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014



A câmera privilegia enquadramentos que permitem ver partes dos corpos numa relação que exclui quase completamente a identificação facial. O distanciamento e a aproximação da câmera não modificam esse exercício de ocultação. A vegetação camufla o grupo, lhe assegurando o anonimato. De perto e de longe. Quando a câmera filma os corpos diretamente, sem a interferência da vegetação, não tem interesse nenhum em enquadrar as faces daqueles que falam. Ora, mas tal desinteresse sobre o rosto, ou seja, sobre a individualidade, é o mesmo que está preocupado em omitir um nome. Em uma “peça audiovisual” onde não se projeta o nome do diretor ou da equipe, não pode haver interesse em revelar nenhum tipo de individualidade. Se Deleuze vai relacionar posteriormente o rosto com o conceito de afeto, a distância promovida aqui, pela ausência de faces, vai exatamente problematizar o acesso a um afeto. Distancia-se fatalmente do conceito de uma imagem-afecção de primeiridade, onde o rosto se torna primordial na composição interna do plano (DELEUZE, 1985, págs. 116-118). E não parece haver nenhuma intenção em construir uma ideia de afeto entre o material filmado e sua audiência, apenas um engajamento, uma experiência social, utilitária e não nos domínios do entretenimento ou do apego. Logo, não é permitido ver com clareza, apenas escutar. Não parece ser de primeira ordem identificar, mas relacionar. Não importa quem é aquele grupo, mas sim o que ele debate. Ele está incorporado à relva, à margem da cidade. Ele é um grupo como os outros.





XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014



A partir dos 42 minutos, é permitido ver as faces de alguns dos debatedores. Mas essa informação é revelada quando já não há tanta relevância em reconhecer quem fala, pois as identidades individuais já não somam mais nenhuma informação ao debate. A revelação do rosto é tratada como mais uma série de imagens sobre detalhes dos corpos, como se filmou, em outros planos, pernas, mãos, costas. Ou seja, o rosto é apenas uma



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

extensão do corpo, como outra qualquer, e não um referencial de identidade. Perde seu lugar privilegiado de imagem-afecção no cinema, se tornando apenas um elemento de composição nessa “peça audiovisual”. As faces dos debatedores não voltam a ser mostradas a partir desse trecho, sendo impossível fixar qualquer identificação. A lembrança de suas aparências no término da projeção é descartável, ou até improvável. Resumindo: em mais uma operação de oposição ao formato cinematográfico estabelecido, “seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes”, opta-se por abolir a primazia do rosto nos enquadramentos e sua importância como engrenagem primordial de afeto entre a imagem e o receptor; relegando sua funcionalidade ao plano do mero detalhe.



### Palavras X imagens

Até agora foram trabalhadas algumas implicações, ao nível da imagem, que aproximam *Um filme como os outros* de uma nova prática audiovisual, opositiva ao cinema. Essa prática, coletiva, vai buscar uma nova expressão que vai ocupar-se de expandir as fronteiras do conceito de coletividade, abdicando os traços de individualidade. Nesse sentido, mostra-se pouco nas imagens produzidas para o filme, onde os enquadramentos por vezes sugerem uma filmagem amadora, ou até equivocada. Na ausência de muitos detalhes e na repetição de enquadramentos e movimentos de câmera que norteiam os planos, sobram palavras. Ou seja, há uma relação entre o dizível e o visível que parece pontuar a narrativa de *Um filme como os outros*.



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Jacques Rancière formula no conceito de frase-imagem “a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Nesse sentido, a frase-imagem subverte o sentido de encadeamento e presença desempenhado pelas palavras e imagens, respectivamente, em um esquema representativo. Tal subversão do esquema representativo parece estar em jogo no filme debatido aqui, na relação entre as imagens e o som, entre o visível e o dizível. E o encadeamento entre ambos inclui também os diversos blocos de imagens documentais em preto e branco que desfilam ao longo da projeção.

A natureza das imagens em preto e branco, assim como os créditos do filme, oscila em alguns relatos. Para o biógrafo americano de Godard, Richard Brody, assim como para o inglês Colin McCabe, as imagens eram do États Généraux; já na publicação sobre o Grupo Dziga Vertov organizada por Jane de Almeida, elas seriam oriundas dos Cinétracts feitos por Godard e outros tantos nas ruas durante o Maio de 68. É preciso observar que essas imagens, em preto e branco, não possuem som. Elas são o contrário das imagens coloridas, do debate entre estudantes e operários, onde se ouve bem e se vê em cores. As “imagens de arquivo” retratam toda a ação, a prática, enquanto a imagem produzida para o filme se encarrega de teorizar as questões em pauta. Ao mesmo tempo, as duas imagens sugerem naturezas muito distintas, entre a passividade campestre e a agitação urbana. O convívio entre elas permitem algumas reflexões.

Essas imagens em preto e branco, aparentemente muito ilustrativas e ao mesmo tempo genéricas, são também falseadas pelas palavras. Suas procedências são questionadas quando elas parecem servir como ilustração ao que está sendo dito. É, por exemplo, quando se fala no problema na União Soviética, onde “as pessoas na URSS queriam começar a fazer carros” e surge uma imagem onde há agitação de muitos populares em um cenário conflituoso e vidraças quebradas. Até aí tudo bem, não fosse o detalhe que se impõe, logo abaixo das vidraças: “Facoltà di Giurisprudenza”, um nome italiano, e não soviético. Ou mais adiante, quando se fala “A revolução cultural chinesa começou com a abolição das dragonas” e a imagem relacionada retrata um povo ocidental. Outra discrepância memorável é quando se fala na América Latina, citando países como Bolívia e Chile e uma





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

sala de aula “feita de bancos com troncos e tabelas de pequenos ramos amarrados com fibras. Apoiado em uma árvore, o quadro negro”. A imagem que sustenta esse depoimento é exatamente a de uma sala de aula, onde parece ocorrer não uma aula, mas um debate. E o cenário difere completamente do que está sendo narrado. Finalmente, em outro exemplo, de outra ordem, mas que também corrobora com o questionamento da verossimilhança, ou integridade, da imagem: por volta dos 75 minutos, quando se fala “há numerosas barricadas para protestar contra a repressão” observa-se um cenário noturno caótico, com incêndios e homens interagindo em escombros, e a chegada da polícia, correndo; mas o fato curioso é que essas imagens surgem aceleradas, como que filmadas a 16 ou 18 quadros por segundo. Sua aceleração desarticula o potencial de representação documental, fiel ao registro, assim como as demais imagens citadas acima não obedecem a tão usual prática de ilustração. O que é empreendido aqui por Godard é uma relação relativamente próxima ao processo chamado de “etapa”, tão caro a Barthes: inserir sentidos que não estão na imagem (BARTHES, 2009, págs. 35,36). Mas ao fazer isso, não a completa, falsifica-a. Ao relacionar imagens, já diferenciadas em nível cromático, a palavras em um esquema que lhes retiram suas identidades originárias, produz imagens genéricas. Imagens como as outras.



Ao romper com a prática habitual (cinematográfica) da produção de arquivos os relacionando/ identificando a partir de palavras, Godard se aproxima do conceito de frase-imagem de Rancière. Não se constrói uma representação, mas a falsificação desta. A



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

relação representativa do texto com a imagem é desfeita, forjada. Mas esse trabalho não parece se encaminhar para a desmistificação da imagem e da palavra, como proposto, por exemplo, por Buñuel em *Terra sem pão* (1933). Parece funcionar mais como uma engrenagem que relaciona a questão da identidade, trabalhada no filme em diversas chaves. A imagem parece não ter utilidade enquanto objeto específico, mas para tratar de generalidades. Ainda que a discussão e a motivação do filme sejam primordialmente os acontecimentos locais do Maio de 68, as menções a outras pátrias engendram as mesmas lutas, e por isso, as mesmas imagens.

Colocadas essas observações, uma questão imediatamente se apresenta. Esta é a do grau de importância entre a palavra e a imagem em *Um filme como os outros*. É preciso situar primeiramente o cinema e seu domínio visual, ou melhor, o cinema enquanto um sistema que emerge do visual. Como observa Jean Epstein nos anos 20, “nunca houve... um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema” (XAVIER, 1983, p. 278). As comparações entre o cinema e o livro/ o cinema e a palavra, feitas pelo mesmo Epstein já nos anos 40, permitem considerar algumas tensões entre essas duas formas de expressão. Primeiro: “O livro aparece como um agente da intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva” (XAVIER, 1983, p. 295); e ainda: “... o homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais...” (XAVIER, 1983, p. 299). Tais comentários, motivados ainda pelo cinema silencioso e marcadamente distintivos sobre o impacto do som, pontuam as divergências entre os dois domínios.

Logo, o cinema, esta arte ótica mais popular e instintiva, como propõe Epstein, trabalha também em um regime de distinção à palavra, prevalecendo suas origens imagéticas. Qual seria então a maneira de subverter essa lógica de prioridades, onde a imagem nitidamente exerce função distintiva? Ora, é exatamente colocá-la em um regime de submissão à palavra. É, em meios audiovisuais, promover a inversão e descaracterizar o formato cinema, retirando o primado de sua essência imagética. Inverter as prioridades. *Um filme como os outros* mais fala do que mostra. Privilegia-se a palavra ao rosto que a





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

pronuncia. E quando o filme mostra, a fala altera a imagem exposta (de outras origens), submetendo-a, ou limitando-a, a uma designação textual. Se o cinema é visível, *Um filme como os outros* é, primeiramente, dizível. Logo, constata-se, mais uma vez, a inserção dessa experiência fora dos domínios do cinema, “seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes”.

Nessa discussão, o momento talvez mais expressivo em *Um filme como os outros*, onde parece estar implicado de forma muito explícita essa tensão entre a imagem e a palavra, é o último plano. A tomada consiste em um passeio horizontal da câmera pela bandeira da França por pouco menos de 30 segundos. O movimento panorâmico é um tanto irregular e parece executado de forma espontânea – um trabalho de câmera na mesma sintonia dos planos que se detiveram a registrar os operários e estudantes debatendo na relva. A bandeira consiste em uma construção visual formada a partir de palavras, onde cada banda é representada pela palavra da cor compositiva, na própria cor. Nesse sentido, o meio, constituído pela cor branca, é vazio, pois se anula sobre o fundo homogêneo. Logo, a imagem é constituída de palavras. As letras compõem o quadro e formam a bandeira da França. Só há imagem por causa das palavras, reafirmando a inversão de relações propostas aqui e novamente situando *Um filme como os outros* fora de um esquema cinematográfico.





## Conclusão

Jean-Pierre Gorin define assim as ações do Grupo Dziga Vertov: “De uma certa maneira estamos voltando atrás, mas voltar atrás quer dizer ir contra a maneira tradicional de fazer filmes... Voltando atrás estamos, na verdade, progredindo porque tentamos construir algo de novo<sup>10</sup>”. Há um sentido curioso nessa declaração de Gorin, no que diz respeito à ideia de voltar atrás. Ora, o cinema, tal como se conhece hoje, em sua massificação industrial e seu processo de feitura e finalização – e mesmo tendo em vista a perspectiva da expectativa de fruição enquanto um disposto de entretenimento – não é o mesmo dos primeiros tempos. Os registros iniciais, realizados por equipes mínimas e finalizados fora dos padrões que identificam os envolvidos e eventualmente promovem uma distinção do material, eram imagens anônimas. Tomadas, como as dos irmãos Lumière, que ainda não haviam incorporado a montagem e a estruturação de uma narrativa cinematográfica, eram, sobretudo, informativas e não cinema. Ao voltar atrás, não se estaria mirando exatamente no retomar desse outro caminho, quando a imagem em movimento não era ainda o cinema, mas um campo aberto de experimentações e usos? Voltar atrás para a possibilidade de trabalhar um novo conceito de imagem em movimento que não o massivamente estabelecido cinema?

Nessa nova experimentação, como foi observado aqui, se possibilitou uma série de reflexões que buscaram exatamente estabelecer uma nova frente de produção. O fim do autor, assim como a oposição ao cinema hollywoodiano e suas metodologias de distinção acentuam um estágio primário da produção de imagens. Estágio este dos primeiros tempos, quando ainda não parecia clara uma direção unívoca de projeção para uma plateia em um ritual típico de ocultamento. *Um filme como os outros*, assim como os demais produzidos pelo Grupo Dziga Vertov vai estar mais voltado para as formas de projeção do primeiro cinema. Ou seja, fora das salas de cinema, exibidos em feiras e atrações e em rituais que não contemplem o ocultamento total (seja do público, ou do projetor).

---

<sup>10</sup> Entrevista publicada em O Pasquim, pág. 7.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A apontada subversão de prioridades entre imagem e palavra também parece caracterizar essa estratégia citada por Gorin de voltar atrás buscando um progresso. A comparação feita por Godard entre cinema e romance na mesma entrevista permite mobilizar esforços nesse sentido:

“Uma coisa que pode ser provada é que o desenvolvimento do cinema e a invenção da câmera não significaram o progresso, mas diferentes tipos de truques para convencionar o que já havia nos romances. É esta a razão da relação entre romance e filme, a maneira como é escrito um roteiro, e como um diretor monta um filme, porque todas essas coisas são um reforço da mesma ideologia da classe dominante. A linha narrativa levou o romance à morte. Os romances tornaram-se incapazes de transformar o progresso em movimento revolucionário porque nunca analisaram de onde surgia a linha narrativa. Por quem foi inventada? Para quem e contra quem?<sup>11</sup>”.

Ecoando observações feitas por Eisenstein já nos anos 20, sobre os parentescos entre o cinema e a literatura, Godard parece propor aqui um distanciamento desse desenvolvimento. Qual seria a utilidade de uma linha narrativa no formato cinema? Se não se faz cinema, não se trabalha uma linha narrativa. É preciso abandonar o cinema e também o romance. Retirar a palavra do livro e a imagem do filme. E não é a investida em *Um filme como os outros* um passo concreto em direção ao tal progresso, então estacionado no cinema, entre a imagem e a palavra, entre o filme e o romance?

Em um dado momento de *Um filme como os outros*, um dos debatedores cita o slogan “não faça carros, faça ônibus<sup>12</sup>”. Tal distinção entre objetos aparentemente semelhantes pode ser transportada para a linha de montagem coletiva e anônima de Godard e Gorin como “não faça cinema, faça filmes”.

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> No original: “Pas faire des voitures, faire des autocar”.



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: witz edições, 2005.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BRODY, R. *Everything is cinema: The working life of Jean-Luc Godard*. Nova Iorque: Metropolitan Books, 2008.
- CARROL, K. E. *Godard*. Rio de Janeiro: O Pasquim, nº 77, 09-15.12.1970, ps. 6, 7.
- CRARY, J. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- EPSTEIN, J. *Bonjour cinéma*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O cinema do diabo*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- MACCABE, C. *Godard: images, sounds, politics*. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1980.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **A gênese urbana da mídia: do cinema às transmídias.<sup>1</sup>**

Marcus Costa Braga Soares<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

### **RESUMO**

O presente artigo busca compreender o processo de midiatização da cidade a partir do cinema e das tecnologias transmidiáticas atuais. Iniciando por um aporte histórico, apresentamos alguns exemplos de como cinema e cidade se influenciaram ao longo dos anos. Em seguida, abordamos o conceito de *cinegenia*, sugerido por Jean Louis Comolli, utilizando a teoria literária de Wolfgang Iser e a semiótica do espaço urbano de Lucrécia Ferrara. Por fim, para atualizar o processo de midiatização em relação às tecnologias transmídias, utilizamos as reflexões de André Jansson e Rose de Melo Rocha.

### **ABSTRACT**

This Article searches to comprehend the process of midiatization of the city through the cinema and the recent transmedia technologies. Starting from a historical contribution, we present some examples of how cinema and city influenced each other over the years. Then, we approach the concept of *cinegenesis*, suggested by Comolli, using the literary theory of Wolfgang Iser and the semiotics of urban space from Lucrécia Ferrara. Lastly, to update the process of midiatization in relation to the transmedia technologies, we utilize the reflections of André Jansson and Rose de Melo Rocha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Midiatização; Cidade; Cinema; Transmídia; Espaço.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Estudos da Imagem e do Som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Orientador: Eduardo de Jesus. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais. Email: [marcao.arquiteto@gmail.com](mailto:marcao.arquiteto@gmail.com)



## Introdução

O presente artigo busca compreender as diferentes formas de mediação da cidade, fazendo retrospecto do início do século XX, com o surgimento do cinema, até a atualidade, para entender como as novas tecnologias da informação mudaram esse processo.

Em um primeiro tópico, apontamos as mudanças que o cinema proporcionou na sociedade a partir do texto de Benjamin (2012). O autor aponta para um emparelhamento entre estética e política, reflexo das possibilidades de reprodução técnica das obras de arte e a possibilidade de um público em massa. A partir disso, construímos um breve histórico da relação entre cinema e cidade, utilizando como aporte Jean Louis Comolli (2008).

Em seguida, partimos do conceito de *cinema*, sugerido por Comolli, para entender como o cinema trabalha na gênese urbana (ou o processo de mediação da cidade). Para expandir esse conceito de Comolli (2008), buscamos na produção teórica de Wolfgang Iser a compreensão de como uma narrativa ficcional é construída a partir da negação da antítese ficção/realidade. Depois, adentramos na semiótica do ambiente urbano de Lucrécia D'Álessio Ferrara (1988) para analisar a cidade com um viés informacional, percebendo sua construção como um arranjo de signos.

Por fim, para atualizar o processo de mediação da cidade, tomamos as reflexões de André Jansson (2013), o qual discute o conceito de mediação como um processo socioespacial. Neste caso, construímos um debate em torno da sua elaboração dos três níveis do espaço social de Lefebvre, com a finalidade de compreender como operam as texturas das mídias de massa e as transmidiáticas. Essas duas últimas, são em seguida relacionadas com dois conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari na “Teoria das multiplicidades”: árvore-raiz e rizoma-canal (HAESBAERT, 2012). Por fim, após a compreensão dos novos processos sociais da textura transmidiática, buscamos em Rose de Melo Rocha (2008) o uso da cidade na produção de um “eu” midiático, por meio da noção de televiajante urbano.

## 1- Cidade e Cinema: uma relação histórica.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A passagem do século XIX para o XX foi marcada por diversas mudanças no espaço social. As novas tecnologias mudavam as cidades, que assumiam uma nova referência com o pensamento moderno que iniciava. Novas maneiras de experimentação da vida foram gradualmente sendo construídas: o automóvel mudava os fluxos citadinos; a popularização da imprensa e da xilogravura alteravam as dinâmicas comunicacionais e, com a inovação da fotografia e do cinema; as formas artísticas e as dinâmicas do entretenimento se transformavam. Dessa forma, buscamos em Benjamin (2012) uma base para pensar as mudanças que o cinema trouxe para a sociedade e para as artes no início do século XX.

Em seu famoso texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (2012), Benjamin discute o impacto do modo de produção do capitalismo na reflexão estética. A possibilidade de copiar inúmeras vezes as obras de arte possibilita a “destruição da aura” (BENJAMIN, 2012). A aura é o aqui agora da obra de arte, constitui-se de sua autenticidade que na reprodução manual – o normal até então – mantinha sua autoridade. No caso da cópia técnica, a reprodução destacou a obra do âmbito da tradição: sua multiplicação substitui sua aparição singular por uma em massa, e toda vez que a reprodução vai de encontro ao receptor ela atualiza o que é reproduzido (BENJAMIN, 2012, p.284). Esses dois pontos, então, conduziram a um violento abalo do que é transmitido e um abalo da tradição, sendo o cinema como agente de maior poder para isso. Essa revolução nos modos de empreender a imagem proporcionou a transformação da função social da arte: a unicidade da obra de arte recai em um valor histórico que aponta para uma noção “ritualística” (sendo primitivamente mágica para depois se tornar religiosa) e que persiste nesses tipos de obras por sua força aurática. Com a destruição da aura pela reprodução técnica, Benjamin aponta para uma fundação em outra práxis: a política.

Assim, podemos afirmar que a cidade se remodelou ao mesmo tempo que o cinema se desenvolvia, acomodando e mostrando as novidades tecnológicas, um se alimentando do outro, tanto na política quanto na estética. A partir disso, apontamos essa influência desde o princípio da história do cinema: as primeiras projeções fílmicas dos irmãos Lumière já possuíam temáticas urbanas. Os filmes *A saída da Usina Lumière* (Louis e Auguste



Lumière) e a *Chegada de um Comboio na Estação La Ciotat* (Louis e Auguste Lumière, 1895) são exemplos do princípio de uma cinematografia urbana que urde uma convivência entre o aperfeiçoamento filmico e a cidade da passagem, remetendo a metáfora principal da cidade (figura da passagem), sugerida por Walter Benjamin (COMOLLI, 2008).

Pouco tempo depois, entre 1910 e início dos anos 1920, surgiram as grandes ficções urbanas – como os *Fantômas* (Louis Feuillade, 1914) e o primeiro *Mabuse* (Fritz Lang, 1922) – em que “a cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que é não apenas um tema do roteiro, mas a própria forma da inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara” (COMOLLI, 2008, p.183). Em seguida, no início dos anos 1920, aparecem os filmes “cidade-cinema” – ou, nos termos de Comolli (2008), “cantos de amor à cidade filmada”. Neste caso, os filmes enalteciam, em linguagem documentária, a modernidade tecnológica – consequência das descobertas da guerra –, a espacialidade da arquitetura em voga e suas disposições no espaço público. São exemplos os filmes *Berlin, Sinfonia de Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *O Homem com a Câmera* (Dziga Vertov, 1929).

Em seguida, as implicações da Segunda Grande Guerra mudariam drasticamente a relação em questão. A destruição das cidades se contrastava com o esplendor da fase anterior e, conseqüentemente, o cinema “confronta a impotência dos homens com a indiferença das ruínas” (COMOLLI, 2008, p.184): filmes como *Alemanha Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948) demonstram a perturbação fria e vil de se viver em meio a ruínas e desigualdades. Com isso “a cidade participa desse distanciamento, e o cinema, que não pode fazer grande coisa por isso, emprega tesouros de *mis-en-scène* para conseguir tornar toda essa indiferença não indiferente ao espectador” (COMOLLI, 2008, p.184).

## **2- Cinegenia ou a construção do espaço urbano a partir do cinema.**

Para melhor compreensão das imbricações entre os objetos, temos que ter em mente que o ato de filmar a cidade acarreta em uma ressignificação dos espaços da mesma, ocasionando o que Comolli (2008) chama de *cinegenia*, ou a gênese urbana do cinema:





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca. Esse – leve – deslocamento que é chamado “realismo” procede da impressão de realidade; mas ele produz também uma impressão de irrealidade: a cidade filmada se parece com a cidade da passagem, exceto pelo fato que se distingue dela por um suplemento de exaltação. E estamos no momento em que as cidades reais preferem essa exaltação, essa cinegenia, e começam a se parecer com sua versão filmada (COMOLLI, 2008, p.179).

Ou seja, devido ao fato da cidade ser constantemente retratada em diferentes narrativas, acaba por proporcionar algo além de seus destinos cinematográficos, e de revelar seus segredos: o cinema se torna um midiaticizador da cidade, resignificando espaços urbanos, podendo até transformá-los concretamente – *Central Park*, *Torre Eiffel* e *Big Ben* são exemplos de locações de vários filmes, os quais não é necessário apontar quais cidades representam.

Dessa maneira, podemos complementar essa noção de cinegenia partindo de Wolfgang Iser (2002) em sua reflexão sobre o fictício no texto ficcional. Iser inicia sua discussão tomando a antítese ficção/realidade como uma proposição fraca, incapaz de explicar a complexidade desse tipo de construção nas obras literárias. Ele entende que essa oposição usual perde força pois não existe uma obra que seja ficção pura; estas, possuem traços de realidades social, emocional e/ou sentimental, que se apresentam em graus diversos na narrativa. Com isso, ele propõem uma outra maneira de compreender essas obras, sugerindo uma relação ternária entre real, fictício e imaginário.

O autor continua descrevendo que essas realidades não são e nem se tornam criações por estarem nesses tipos de textos, elas não se repetem neles por efeito de si mesmas. Por consistirem em referências do real, sem possibilidade de se esgotarem, elas viram produtos para os atos de fingir, o que provoca “(...) a repetição no texto da realidade vivencial, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido” (ISER, 2002, p.958). Assim, no texto ocorre um recorte da realidade para transformá-la em signo narrativo, adquirindo outro significado. Nesse movimento promovido pelo autor, ocorre uma primeira transgressão de limites: a irrealização do real. Ao mesmo tempo, uma outra transgressão acontece: o imaginário, que se caracteriza como



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

difuso, informe, fluido e sem objeto de referência, ganha caráter determinado semelhante ao real, referenciando-se na realidade transgredida e, dessa maneira, realizando-se por força de seu emprego (ISER, 2002, p.958). Em outras palavras, o ato de fingir retira fragmentos da realidade, dando-lhes outra finalidade, ao mesmo tempo que cria uma determinação do imaginário nesta realidade ressemantizada. Portanto, o ato de fingir, ou o fictício, adquire a função de mediador entre o real e o imaginário.

Assim, transpondo para o cinema, o ato de filmar possui a força de transformar o filmado em construção signica: “filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como corpus dos corpos e rede dos signos.” (COMOLLI, 2008, p.180). Ou seja, a câmera trabalha selecionando do real (encenado ou não), irrealizando os espaços da cidade junto com a ação dos personagens através da imagem e do som, que, com o processo de montagem, proporcionam uma experiência que desloca os sentidos que esse espaço tacitamente propõe, ou sugerem novos usos para as locações retratadas. Dessa maneira, para compreendermos essas alterações discutidas juntamente com a noção de espaço urbano como um meio passível de leitura, acionamos a semiótica do espaço urbano de Lucrécia D’Alessio Ferrara (1988).

Analisar o espaço urbano como fonte informacional é uma maneira de entender sua dinâmica e reelaboração. Lucrécia d’Aléssio Ferrara (1988) propõe uma outra abordagem para a cidade, extrapolando a característica do espaço projetado para analisá-lo como manifestação sociocultural. Assim, ela sugere, baseando-se nos estudos de Charles Sanders Pierce, uma Semiótica do Ambiente Urbano, que busca estudar a relação entre três parâmetros básicos: “características físicas, uso e transformação do ambiente urbano, ou seja, em tradução científica, podem gerar, se relacionadas, três operações fundamentais: percepção, leitura e interpretação” (FERRARA, 1988, p.4).

Lucrécia entende os fixos e fluxos<sup>3</sup> presentes na cidade – suas praças, ruas, passeios, jardins, postes, fachadas, ônibus, carros, cidadãos etc. – como elementos de um texto não-

---

<sup>3</sup> Milton Santos explica sua concepção de espaço como sendo uma composição relacional entre sistemas de objetos (fixos) e sistemas de ações (fluxos). No caso, os fixos são os elementos espaciais (mesa, cadeira, piso, teto, grama, madeira etc.),



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

verbal, os quais possuem uma sintaxe. Essa sintaxe se expressa em uma lógica cultural que os inter-relacionam, possibilitando as criações de elementos de qualificação, formadores de uma linguagem. Em outras palavras, percepção e uso do espaço são informações, e a transformação urbana, uma escrita.

O texto não-verbal se configura por “(...) traços, tamanho, cor, contraste, textura, sons, palavras<sup>4</sup>, cheiros, ao mesmo tempo juntos e dispersos porque, imediatamente, nada os relaciona” (FERRARA, 1988, p.9). Ainda de acordo com Ferrara, fazendo uso de um conceito de Peirce, podemos chamar o texto não-verbal de signos índices degenerados, que são:

(...) marcas referenciais que assinalam, ocupam espaço na lembrança que conservamos de nossas experiências/sensações/vivências particulares e/ou coletivas, e criam uma espécie de trânsito informacional que garante uma mediação significativa com o receptor. Estas lembranças são curiosos traços que chamam nossa atenção e nos levam a similaridades inusitadas entre sensações, emoções, observações vividas, ou seja, estas similaridades, ao mesmo tempo que nos surpreendem, comandam nossas ações e nossas reações (FERRARA, 1988, p.9).

Em outras palavras, o não-verbal se caracteriza pela aglomeração de signos sem seguir uma convenção, possui uma fragmentação imediata que acarreta uma intersemiose, que é a ligação entre signos de códigos diferentes, tornando a representação estruturalmente mais complexa e, ao mesmo tempo, mais eficiente representativamente.

A partir disso, podemos inferir que a cidade é o espaço de escritura por excelência do não-verbal, sendo suporte e signo ao mesmo tempo: o urbano é linguagem não-verbal. Transcorrendo mais além, a cidade pode ser considerada mais como um palimpsesto que uma cadeia linear de signos. Assim, pensando a relação cinema e cidade, os diferentes filmes apresentam diferentes sentimentos para espaços urbanos semelhantes, que são sobrepostos e inter cruzados a partir do compartilhamento de experiências sociais no

---

cuja significação já temos incorporada, sedimentada anteriormente em nosso intelecto, e, quando os vemos (o próprio objeto ou semelhantes), relacionamos aquele objeto à sua função. Os fluxos seriam a maneira de acionar o objeto e o espaço, que podem ser atribuídos devido a um entendimento apreendido anteriormente ou pela construção de um raciocínio que leva a utilizá-los de alguma maneira.

<sup>4</sup> Vale ressaltar que o texto verbal não se opõe ao não-verbal, mas implementa-o, perdendo sua hegemonia logocêntrica, nivelando-se com os outros signos sonoros, visuais, olfativos e táteis para compor e/ou ressignificar todos os códigos.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

usufruto do espaço: ou seja, desse ato, camadas de significação são conectadas e modificadas através da interação entre sujeitos e sujeitos e meio urbano.

### 3- Repensando a midiatização da cidade atualmente.

Pensando o contexto atual, com as inovações das tecnologias da informação e as novas formas de visibilidade mediada<sup>5</sup>, percebemos que a cidade não sofre a mesma forma de midiatização como aconteceu ao longo século XX, influenciada principalmente pelo cinema. Hoje, no início do século XXI, além das formas de comunicação de massa, que continuam a mediatizar o meio social, podemos apontar o desenvolvimento dos computadores pessoais, *smartphones* e *tablets* associados à internet, como a conformação de um novo espaço de atuação dos processos de midiatização na vida social.

Para ajudar a pensar essas mudanças, buscamos nas reflexões André Jansson (2013) a midiatização como um conceito sócio-espacial. Em seus estudos, o conceito é pensado em termos de um “metaprocesso”, que envolve “(...) diversas combinações de microprocessos moralmente e ideologicamente flexionados e historicamente incorporados, ao nível da vida social”<sup>6</sup>(JANSSON, 2013, p.280 e 281). Em relação ao conceito de mediação, esta é compreendida como “(...) a transmissão, divulgação ou circulação de algo (normalmente informação) entre fontes, a midiatização aponta para a prevalência social prolongada de certos regimes de dependência de mídia”<sup>7</sup> (JANSSON, 2013, p.281). Em outras palavras, o conceito se refere a como os diversos processos sociais, em diferentes domínios e níveis, se tornaram indissociáveis e submetidos a processos tecnológicos e recursos de mediação. Desta maneira, essa perspectiva de midiatização como construção socioespacial nos permite entender de forma mais complexa e crítica o papel da mídia nas transformações históricas e contemporâneas do meio social.

<sup>5</sup> John B. Thompson (2008) discute em seus estudos a visibilidade mediada, em que o campo da visão não se restringe à questões espaciais do aqui e agora, moldando-se por características sócio-técnicas e por novas formas de interação propiciada pelas mídias comunicacionais.

<sup>6</sup> As traduções das citações, no caso do texto de Jansson, foram feitas pelo mestre Mário Viggiano e revisadas por mim. “(...) involving diverse combinations of morally and ideologically inflected, and historically embedded, microprocesses at the level of social life” (JANSSON, 2013, p.280 e 281).

<sup>7</sup> “(...) transmission, dissemination or circulation of something (typically information) between sources, mediatization points to the extend of social prevalence of certain regimes of media dependence” (JANSSON, 2013, p.281).



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

a midiaticização alcança a substância analítica somente na medida em que uma certa tecnologia atinge o status de uma forma cultural, (...) isto é quando a mídia se torna significativa para a produção do espaço social<sup>8</sup> (JANSSON, 2013, p.283).

Assim, para pensar no nosso contexto atual, Jasson (2013) utiliza o conceito de “textura” ou tecido comunicativo do espaço (*communicative fabric of space*). O autor elabora esse conceito pensando a comunicação como uma trama criada por meio de atividades humanas no espaço, caracterizada por um padrão específico e uma sensação particular. Desta forma, a textura proporciona um senso de continuidade e pertencimento, atuando tanto no nível representacional quanto em um sentido profundamente incorporado, refletindo nas maneiras como aprendemos a nos mover e agir em várias configurações. Em outras palavras, as várias texturas que vivenciamos constroem, modificam e integram as nossa formação subjetiva e intersubjetiva.

Pensando junto com Ferrara (1988), as texturas seriam as linhas de força que atuam no texto não-verbal, conectando, organizando e construindo os signos a partir de definições culturais, tradicionais, ideológicas, mitológicas, políticas e econômicas, que conformam as características específicas das formas de vida de um grupo ou população. Ou seja, mais do que um texto ou sistemas de sinais, as texturas são as combinações de diferentes fixos e fluxos (elementos concretos, materiais, tecnologias, noções conceituais, signos, etc.) que expressam os valores de uma sociedade, tanto no espaço quanto nas suas forma de representação espacial: ou seja, as texturas atuam no nível do signo degenerado.

Assim, as texturas podem ser melhor explicadas no inter cruzamento dos diferentes níveis da noção triádica de espaço social de Lefebvre. Para Lefebvre, o espaço social se divide em espaço percebido (indispensabilidade e adaptação material), espaço concebido (premediação da experiência) e espaço vivido (normalização da prática social). Esses três reinos são intrinsecamente relacionados e, para motivo de análise, não devem ser pensados separadamente – deve-se pensá-los a partir de uma visão holística.

---

<sup>8</sup> “(...) mediatization attains analytical substance only in as far a certain technology achieves the status of a cultural form, (...) this is when the media become significant to the production of social space” (JANSSON, 2013, p.283).



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

A noção de espaço percebido lida com as “dimensões mais materiais e sensuais da mídia” (JANSSON, 2013, p.282). São as ferramentas ou instrumentos que utilizamos em nossas rotinas diárias, as quais possuem a finalidade de mediar interações e que, por trás de seus processos, possuem grande infraestrutura para possibilitar o fluxo informacional. A sua presença em nosso cotidiano as transformam em itens socialmente indispensáveis, que normalmente são impostas pelo viés do conforto ou pela integração social.

A indispensabilidade de novas “coisas midiáticas” assim se refere à generalização da aceitação social de literalmente comprar uma maneira particular de comunicação, e às reestruturações através das quais as presenças materiais dessas “coisas” são naturalizadas em nossas vidas cotidianas<sup>9</sup> (JANSSON, 2013, p.284).

Ou seja, a utilização massiva desses aparatos midiáticos força o sujeito a adquirir esses equipamentos para poder se manter atualizado com a agenda social do meio ao qual ele pertence. Com isso, as instituições variadas (comerciais ou não) impõem a demanda ou acabam incorporando por força do mercado e, conseqüentemente, impelem essa necessidade aos seus integrantes, que começam a se adaptar as formas de representação desses aparatos.

O segundo reino, o espaço concebido, é construído através do conceito de premediação, o qual Jansson busca no pesquisador Richard Grusin<sup>10</sup>. Podemos entender esse conceito a partir das maneiras que a mídia modela as nossas expectativas e preanunciações de acontecimentos e experiências possíveis no futuro. Ao mesmo tempo, ela trabalha criando estratégias de ação e de interação que são executadas, ou encenadas, para possibilitar suas mediações em um modo representacional específico.

a premediação funciona através do afeto de mobilização no presente, por meio da implantação de vários modos de mediação e remediação em moldar a afetividade do público, em preparar as pessoas para algum campo de possíveis ações futuras, em produzir um humor ou estrutura de sentimento que torna possível determinados tipos de ações, pensamentos, discursos, afetividades, sentimentos, humores, mediações que não podem ter parecido possíveis antes, ou que talvez

---

<sup>9</sup> “The indispensability of new “media things” thus refers to the general social acceptance of literally buying into particular way of communicating, and to the restructurings through which the material presence of these things are naturalized in our day-to-day lives” (JANSSON, 2013, p.284)

<sup>10</sup> Para maiores informações com relação ao conceito de premediação, Grusin possui um blog o qual discute esse conceito em vários exemplos. < <http://premediation.blogspot.com.br/> > (blog em inglês)



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

tenham caído ou morreram na videira ou não produziram ecos e reverberações.<sup>11</sup>(GRUSIN *apud* JANSSON, 2013, p. 285)

Ou seja, o conceito se apoia na mediação das diversas formas de representação do espaço, que são construídas e pensadas prospectivamente, causando uma construção sintagmática de uma possibilidade de futuro, que pode se concretizar como sugerido, ou modificar-se em alguns aspectos. Esse reino aponta para a importância que as mídias possuem no deslocamento de perspectivas, no ato desobscurecer temas tabus, que ocasionam na mudança do pensamento social. Um bom exemplo para explicar esse fato é o crescente número de ciclistas e cicloativistas, que, nos últimos 10 anos, vem mudando as relações sociais buscando o incentivo do uso da bicicleta como meio de transporte, a demanda por mais ciclovias nas cidades e a busca de estímulo fiscal para essa prática.

Por último, o espaço vivido relaciona-se com as formas de mudança das normas sociais, convenções e expectativas no nível do cotidiano a partir da apropriação da mídia. Essas modelizações das normas atuam na modificação do senso comum, influenciando na organização dos cronogramas e espaçamentos das atividades de vida. Assim, podemos caracterizar essa concepção de espaço um processo de acomodação social para as diferentes linhas de força que atuam no meio de vida, sendo diferente na diversidade de camadas do espaço social.

Tais modos institucionalizados de regulamento estabeleceram não só ritmos e rituais particulares dentro das famílias e outras comunidades, mas também estabeleceram agendas informais de falas relacionadas à mídia, modos de controle social e administração (por exemplo, os pais *versus* filhos) e expectativas estratificadas de alfabetização cultural/mídia.<sup>12</sup> (JANSSON, 2013, p. 285)

Em outras palavras, podemos utilizar a “cultura da televisão” para exemplificar melhor: com o advento do equipamento de TV, que, além de mudar a conformação dos

---

<sup>11</sup> “Premediation works by mobilizing affect in the present, by deploying multiple modes of mediation and remediation in shaping the affectivity of the public, in preparing people for some field of possible future actions, in producing a mood or structure of feeling that makes possible certain kinds of actions, thoughts, speech, affectivities, feelings moods, mediations that might not have seemed possible before or that might have fallen flat or died on the vine or not produced echoes and reverberations” (GRUSIN *apud* JANSSON, 2013, p. 285)

<sup>12</sup> “Such institutionalized modes of regulation have established not only particular rhythms and rituals within households and other communities, but also established informal agendas of media-related talk, modes of social monitoring and control (e.g. parents vs. children), and stratified expectations of cultural/media literacy” (JANSSON, 2013, p. 285).



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

espaços da casa, mudou as rotinas diárias para acomodar o ato de assistir aos programas transmitidos, transformando, ao longo dos anos, a união familiar em torno da TV uma tradição. Ou seja, são as mediações que acabam criando significado para a rotina diária em conjunto, ocorrendo através da saturação (mediatizada) cultural, ideológica e fantasmagórica do mundo da vida.

Assim, podemos ver esses três espaços inter cruzados no conceito de textura. O tecido comunicacional propicia “(...) as condições prévias para processos de mediatização [espaço concebido], que certos tipos de dependências de mídia e normalizações ocorram ao mesmo tempo que outros desenvolvimentos menos prováveis [espaço percebido e vivido]”<sup>13</sup> (JANSSON, 2013, p. 285). Ao mesmo tempo, no processo de negociação entre os três reinos e diferentes texturas, alterações acontecem ocasionando o aparecimento de novas formas de mediatização e a acomodação de novos aparatos tecnológicos, sentidos e usos/ações no espaço social.

Com isso, hoje vivemos um momento em que várias mídias diferentes participam no nosso cotidiano, mudando as formas de relacionarmos e de lidarmos com a realidade. Jasson (2013), sobre essa questão, aponta para a transição das texturas das mídias de massa para as texturas transmídias, a qual se caracteriza pela formação de texturas mais integradas e flexíveis. Vale ressaltar que as duas tipologias trabalham sinergicamente, influenciam nas trocas de conteúdo informacional, sendo que um tipo de textura não exclui nem se opõe à outra. As texturas da mídia de massa são caracterizadas pela verticalidade e unidirecionamento do fluxo informacional (baseada no diagrama clássico da comunicação), elas são culturalmente e socialmente estratificadas e com uma certa rigidez nas formas de representação, recepção e circulação de informação. No caso dos tecidos transmidiáticos, a circulação de conteúdo acontece entre plataformas diferentes, sendo que receptores e produtores se misturam devido a facilidade de produção e circulação de informação através

---

<sup>13</sup> “(...) textures provide the preconditions for mediatization processes, enabling certain types of media dependencies and normalizations to occur, while making other developments less likely” (JANSSON, 2013, p. 287).





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

de tecnologias mais móveis, interligadas e interativas, o que aponta o maior potencial de integração nas práticas sociais do cotidiano e as tornam texturas policêntricas.

Ainda buscando outras formas de esclarecer os *modus operandi* dessas duas texturas, podemos compará-las com as noções de árvore-raiz e rizoma-canal, presentes na “teoria das multiplicidades” de Deleuze e Guattari (HAESBAERT, 2002). Nessa teoria, Deleuze e Guattari apresentam uma proposta de superação das dicotomias entre consciente e inconsciente, natureza e história, corpo e alma – próximas da ideia de hierarquia da árvore-raiz –, sugerindo um pensamento baseado na ideia de multiplicidade, que não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito central – ou a pluralidade do rizoma-canal.

qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE e GUATTARI *apud* HAESBAERT, 2002, p.10).

Ou seja, podemos apontar semelhanças entre a textura da mídia de massa com o pensamento árvore-raiz, pois a duas operam na conformação de um fluxo de informação hierarquizado, partindo de um ponto central de origem, estabelecendo-se como centro de poder ou referência aos quais os elementos devem se remeter. Já no caso do rizoma-canal em relação às texturas transmídias, estes estão “voltado[s] para uma experimentação ancorada no real, aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque [árvore-raiz], que sempre volta ‘ao mesmo’” (DELEUZE e GUATTARI *apud* HAESBAERT, 2002, p.10). Em outras palavras, as texturas transmidiáticas se aproximam mais do real por estarem “coladas” (à mão) do sujeito-produtor/receptor, que vivencia o cotidiano das cidades e o retrata com essas tecnologias móveis.

Com isso, podemos afirmar que esse sujeito-produtor/receptor adquire potência midiaticizadora para retratar os acontecimentos de sua rotina no espaço urbano. Rose de



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Melo Rocha (2008) trata esse novo sujeito como “televiajante urbano”. Este, diante do écran televisivo e do cenário urbano, experimenta o movimento ininterrupto e intensivo de múltiplos fluxos de pessoas e imagens, de sons e ruídos variados, que atravessam o espaço urbano e perfuram o tempo: “a cenarização do mundo e a conversão do humano em imagem promovem a aproximação impactante entre espaço vivido e espaço visto, entre presencialidade e mediação” (ROCHA, 2008, p. 92). Nele se mistura o olhar limítrofe do *flâneur* e a sensibilidade vertiginosa do zapeador, produzindo a aptidão de pular de flash em flash, cena a cena, registro a registro. “Mal a vimos e já nos despedimos de uma imagem, embarcamos em outra e assim sucessivamente” (ROCHA, 2008, p. 92). Assim, sua mediação coloca o jogo do visível e o invisível, ocultar e desocultar, presença e ausência, estratégia que remete à criação do fictício no texto ficcional, de Iser: retiramos do real fragmentos para representar um “eu” em outro universo, o da visibilidade mediada; ou melhor, irrealizamos esse fragmento de realidade para concretizarmos nosso imaginário do “eu”. Por fim, nada mais normal que esse processo de representação do “eu” a partir da mediatização da cidade ao qual pertencemos, pois esta já é, politicamente, o espaço de expressão das singularidade e reflexo de nossos desejos.

### Considerações finais

Estudar a cidade de maneira informacional nos permite aproximá-la de uma visão mais humana. A partir das diferentes mídias – seja o cinema *a priori* ou as transmídias hoje em dia –, podemos abranger a diversidade de significância que o espaço urbano acionado possibilita ter. Desta forma, pensar a cidade a partir das noções da semiótica peirciana de Lucrécia (1988) junto com as discussões sobre tecido comunicativo do espaço de Jansson (2013), possibilita aproximarmos de um entendimento do que esse espaço construído e projetado pelo homem e para o homem pode nos oferecer para entender a humanidade que se conforma hoje.

Atualmente, pensando a presença das mídias em nossos cotidianos e nos efeitos em relação ao poder de produção e construção de conteúdos informacionais, podemos considerar o espaço cibernético, no qual a essas mídias atuam, como um entre-espaço da



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

vida pública e privada. Dessa maneira, um dos grandes propósitos que essas novas tecnologias permitem é o intenso processo de espetacularização de nossas personas (“eu”), sendo elas trabalhadas constantemente a partir da visibilidade mediada ou através da noção do televisante urbano. Se a midiatização da cidade pelo cinema (cinegenia), no início do século XX, permitiu a descoberta de segredos no meio urbano, hoje buscamos novos segredos urbanos para a midiatização do “eu”. Deste ponto, percebemos que a vida apresenta uma variação constante entre momentos de real e momentos de real mediados – ou entre o real e o ficcional –, o que acarreta na contestação frequente da veracidade de eventos devido a diversidade de formas de manipulação. Por um outro lado, essas novas possibilidades de comunicação possibilitam e fomentam novas formas de uso e ocupação do espaço urbano que, inevitavelmente, se tornam um ato político. Podemos citar vários exemplos, sendo o principal deles as manifestações de junho de 2013. Estas englobam todos os potenciais de midiatização do espaço urbano, partindo da ressignificação da rua como local de debate e manifestação político até as transmissões ao vivo por *free stream* (potencializado pela mídia ninja) e vídeos postados por páginas como o *youtube*.

## BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na de sua reprodutibilidade técnica. In DUARTE, Rodrigo. *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, Crisálida, 2012, p. 280-314.
- COMOLLI, Jean-Louis; CAIXETA, Rubens; GUIMARÃES, César. A cidade filmada. In: COMOLLI, Jean-Louis; CAIXETA, Rubens; GUIMARÃES, César. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Ed UFMG, 2008, p.179 – 185.
- FERRARA, Lucrécia D’Alésio. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo, ed. Nobel, 1988.
- HAESBAERT, Rogério, BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. In. *Revista GEOgraphia*, vol. 4, n.7, Nitéroi, 2002, p. 7-22.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingis ou o que é fictício no texto ficcional. In. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol.2. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.
- JANSSON, André. Mediatization and Social Space: reconstructing mediatization for the transmedia age. In. International Communication Association, *Revista Communication Theory*. n.23, 2013, p. 279-296.
- THOMPSON, John B. A nova visibilidade. In. *Revista Matrizes* n.2, abril, 2008, p. 15 – 38.
- ROCHA, Rose de Melo. Cidades palimpsestas, cidades midiáticas: limiaridades e errâncias que produzem significação. In. PRYSTHON, Ângela e CUNHA, Paulo (org.) *Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas*. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2008, p.91-110.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## ***Por toda minha vida: biografia e a construção da memória na TV***<sup>1</sup>

Juliana Chagas Gouveia<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### **Resumo**

Como a memória é construída na televisão brasileira? Para responder a essa pergunta, vamos, neste trabalho, nos ater à análise da construção do discurso biográfico em alguns episódios do programa *Por toda minha vida*, da Rede Globo, que apresenta a história de vida de cantores da MPB. A partir desse estudo, queremos discutir como a memória dessas pessoas públicas se torna um documento histórico.

How is memory built on Brazilian television? To answer this question, in this work, we will analyze the construction of biographical speech in some episodes of the show *All my life*, produced by Rede Globo, which features the life story of singers of Brazilian Popular Music. From this study, we discuss how the public memory of these people becomes a historical document.

### **Palavras-chave**

Televisão; biografia; memória; documentário.

### **Corpo do artigo**

Os relatos biográficos há muito tempo têm um grande público na literatura, no cinema e na televisão. Em tempos em que a lei da biografia está sendo amplamente discutida no Brasil e que se tenta chegar a um acordo entre o que se pode ou não falar sobre um indivíduo<sup>3</sup>, é importante perceber como a construção da memória é feita pelos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Estudos da imagem e do som do XI POSCOM – Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Orientadora: Professora Doutora Andréa França Martins. Especialista em Cinema Documentário pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-Rio), graduado em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email: [chagas.ju@gmail.com](mailto:chagas.ju@gmail.com)

<sup>3</sup> A discussão sobre as biografias não autorizadas ganhou as manchetes dos jornais brasileiros no fim de 2013 depois que os cantores Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque formaram o movimento *Procure Saber*, presidido pela empresária Paula Lavigne, para evitar a aprovação da ADI (Ação de Inconstitucionalidade) nº 4815, da Associação Nacional dos Editores de Livros, que contesta os artigos 20 e 21 da Lei nº 10.406/02. Com base nos artigos 20 e 21 da Lei nº 10.406/02 a publicação de biografias não autorizadas poderia ser proibida pelos biografados. Mas isso



diferentes meios de comunicação e de que forma a mídia contribui, a partir da realização de relatos históricos, para a criação de uma memória coletiva e de uma identidade nacional.

Como afirma Mônica Kornis (2008), a história no cinema ou na televisão possui um grande poder de atração do público. Segundo ela, filmes e programas de televisão são documentos históricos de seu tempo e – seja contando a história a partir da trajetória de personagens importantes, seja revelando o passado a partir de fatos históricos relevantes – ajudam a formar uma memória nacional.

Para além das narrativas audiovisuais há um gosto do público pelo passado, expresso na construção de parques temáticos; no sucesso, no mundo editorial, das biografias; na popularidade de programas e/ou canais de televisão voltados exclusivamente para a exibição de documentários históricos. É o caso do programa “Histories parallèles”, apresentado por Marc Ferro nos anos 1990, no canal Arte da televisão francesa, e do canal norte-americano The History Channel, dedicado à história. (KORNIS, 2008, p. 15)

Sabemos, como visto na citação acima, que programas que revelam a história de vida de pessoas famosas não são uma novidade no meio audiovisual. Para tomarmos apenas a televisão como exemplo e ficarmos no âmbito das biografias, podemos citar também o canal Bio. (The Biography Channel), dos Estados Unidos, dedicado às biografias de personalidades nacionais e internacionais. Antes de se tornar um canal independente, o Bio. foi de 1985 a 1998 uma faixa na programação do A&E (Arts and Entertainment Television). Já no Brasil, podemos citar o programa *Linha Direta*, da Rede Globo, que, a partir de 2003, dramatizou as biografias do jornalista Wladimir Herzog, da estilista Zuzu Angel e do sacerdote Frei Tito, todos mortos durante o regime militar brasileiro. E, mais recentemente, o programa *Por toda minha vida*, também da Rede Globo, que levou ao ar quinze episódios sobre a história de vida de artistas da música popular brasileira, utilizando dramatização, entrevistas e imagens de arquivo para construir sua narrativa histórica.

Mas como a memória é construída de maneira geral? E como são os programas históricos na televisão? Queremos, neste trabalho, nos ater ao âmbito do discurso biográfico

---

entraria em contradição com o princípio de liberdade de expressão, também prevista na constituição. O assunto ainda está em tramitação no Congresso Nacional e já foi transformado no Projeto de Lei nº 393/11.



na televisão brasileira, fazendo o estudo de alguns episódios do programa *Por toda minha vida* para discutir como essa memória individual – que, por tratar-se de pessoas públicas, também é parte de uma memória coletiva – é construída na televisão. Entendemos que a mídia televisiva é, como afirma Kornis (2008), um documento histórico e como tal merece ser analisada e problematizada.

Para atingir esse objetivo, vamos olhar para esse “lugar de memória” – a televisão – de maneira crítica a fim de entender seu papel como formador de identidade nacional.

### **A televisão como “lugar especial de memória”**

Ao longo de mais de um século de cinema e de 60 anos de televisão, a história sempre permeou as narrativas audiovisuais. Dessa forma, mostrando fatos históricos e mentalidades sociais, filmes e programas de televisão são, eles próprios, documentos históricos. De acordo com Mônica Kornis (2008), foi em 1898 que um filme foi reconhecido pela primeira vez como um documento histórico. E isso não foi feito por um historiador e sim pelo câmara polonês Boleslas Matuszewski, que trabalhou com os irmãos Lumière. No texto “Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinematographie historique”, Matuszewski não só eleva o filme a documento como propõe a criação de um depósito de guarda para esse material.

Na década de 1950, uma quantidade maior de historiadores começou a reconhecer nos filmes um valor histórico. Mas foi apenas nas décadas seguintes, com a ampliação do significado da palavra “documento” – podendo ser documento escrito, ilustrado, sonoro e audiovisual –, que filmes e programas de televisão começam a ser utilizados como fontes históricas.

Para entender esse novo conceito de documento, Jacques Le Goff trouxe uma importante contribuição ao mostrar que era preciso desmontar o documento enquanto monumento, ou seja, desmistificar o documento como algo absoluto e verdadeiro. Para ele, é fundamental que se veja o documento como um produto da sociedade que o fabricou segundo suas relações de força e de poder. “Só a análise do documento enquanto



monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF apud KORNIS, 2008, p. 22).

É necessário, assim, analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. Podemos utilizar esse mesmo raciocínio para pensar o uso da televisão e de seus programas históricos como documentos. Na televisão, a “realidade” histórica é recriada a partir de diferentes gêneros e estéticas. É preciso perceber, então, como nos chama atenção Kornis (2008, p.13), que “a escrita do cinema e da televisão possui uma dimensão muito particular, qual seja a de constituir-se simultaneamente enquanto revelação e construção”. Por isso, é necessário entender o contexto no qual o programa de televisão surgiu, suas implicações ideológicas no que tange à produção, seu público-alvo e as escolhas estéticas para contar determinada história.

Não podemos esquecer que os fatos históricos quando narrados pela televisão ou pelo cinema estão a serviço de certos pontos de vista, que determinam o recorte dado à narrativa audiovisual, sua mise-en-scène e sua consequente montagem. Para que o acontecimento histórico pareça real e bem acabado, cria-se uma “ilusão de realidade”. “Na relação específica com a história, trata-se da ilusão de estarmos diante dela tal como se desenrolou. Essa é a situação vivida pelo espectador, tanto na sala escura do cinema quanto no espaço doméstico que abriga a televisão” (KORNIS, 2008, p. 14).

Kornis (2008) toma emprestada a expressão “lugar de memória” de Pierre Nora para pensar o cinema e a televisão como um “lugar especial de memória”. O termo “especial” significa, para ela, o fato de dar movimento a essa memória, fazê-la parecer algo real. Para a autora, “programas de televisão adquiriram crescentemente o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 2008, p. 14).

O programa *Por toda minha vida*, da Rede Globo (28 de dezembro, 22h, 2006), apresenta, através de documentários biográficos, a história de vida de grandes personalidades da música brasileira. Para contar a trajetória desses artistas, utiliza imagens de arquivo – que podem ser entrevistas com o artista ou trechos de shows –, depoimentos



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

de amigos e parentes, além de reconstituições de momentos da vida do biografado, feita por atores. Esses elementos são acompanhados pela intervenção da narradora-apresentadora Fernanda Lima.

No verbete do site Memória Globo, há a seguinte definição: “Por Toda Minha Vida remonta a biografia de compositores e intérpretes da música popular brasileira já falecidos, misturando documentário e dramatização” (REDE GLOBO DE TELEVISÃO, 2012).

O verbete faz questão de deixar claro que “os roteiros são baseados nos fatos da vida *real* dos cantores e músicos, a partir dos relatos narrados por quem os conhecia”. Ainda para demonstrar a veracidade do discurso, o texto informa que “todos os personagens representados na dramatização são figuras *reais*, muitas delas ainda vivas<sup>4</sup>. Em várias situações, a pessoa dá seu depoimento na parte documental e depois aparece interpretada por um ator, no segmento de reconstituição”. (REDE GLOBO DE TELEVISÃO, 2012, grifo nosso).

A Rede Globo faz um esforço em afirmar que seu programa mostra a história “real” dos artistas da música popular brasileira. Ser “real” e “documentário” legitima o discurso da emissora e dá ao espectador uma ideia de que se aprende alguma coisa sobre a história não só de vida do personagem como a história do país. Há uma dimensão educacional e de entretenimento inerentes ao programa.

O caráter pedagógico contido nessas narrativas se nutre de conteúdos históricos, visando à formação de uma memória nacional. E mesmo – ou talvez até por isso – numa sociedade globalizada como a de hoje há lugar para narrativas audiovisuais de fortalecimento desse tipo de pertencimento na construção de uma “comunidade imaginada”, tal como formulada por Benedict Anderson. (KORNIS, 2008, p. 52)

Para que se entenda a relação entre história, cinema e televisão, é preciso, na opinião de Kornis (2008), sempre trabalhar com o binômio revelação/construção a fim de negar todo tipo de naturalidade dos registros audiovisuais.

### A construção da memória

---

<sup>4</sup> Após um conjunto inicial de programas cujos protagonistas eram apenas artistas já falecidos, a atração passa a incluir artistas vivos.





**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Sabemos que, para que uma história seja contada, o narrador precisa eleger os fatos que deseja contar, deixando de fora tantos outros. Esse recorte do passado se dá através de pressões políticas, autocensura, contexto social, etc. Para Pollak (1989), mesmo tendo um recorte, não é possível forjar totalmente o que está sendo dito. De qualquer forma, como afirma Elizabeth Jelin (2002), é preciso reconhecer que as memórias são objetos de disputas e, por isso, devemos prestar atenção aos participantes dessa luta pela memória, que são produtores de sentido e muitas vezes têm relação com o poder estabelecido.

É necessário, segundo Jelin (2002), perceber também que uma memória, ao ser reproduzida, traz algumas mudanças no sentido do passado, ou seja, ela é ressignificada à luz do presente em conformidade com as diferentes sociedades e os espaços de lutas políticas. Há uma significação e ressignificação subjetivas, feitas a partir dos sujeitos do presente.

A discussão sobre a memória raras vezes pode ser feita de fora, sem implicar em quem a faz, sem incorporar a subjetividade do/a investigador/a, sua própria experiência, suas crenças e emoções. Incorpora também seus compromissos políticos e cívicos. (JELIN, 2002, p. 3)<sup>5</sup>

Assim, se no mundo contemporâneo, como afirma a autora argentina, há um culto ao passado que se expressa no consumo e mercantilização de diversas modas “retrô” e nos livros históricos, os meios de comunicação de massa não deixam também de se envolver na construção dessa memória. Para Jelin (2002, p. 9-10), essa “cultura da memória” é uma resposta à vida contemporânea cheia de mudanças rápidas: “A memória tem então um papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer o sentido de permanência em grupos ou comunidades”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos.

<sup>6</sup> La memoria tiene entonces un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Mas é preciso não perder de vista que a construção dessa memória se dá a partir de recordações e esquecimentos, silêncios e gestos, como afirma Jelin (2002, p. 17): “Há um jogo de saberes, mas também há emoções. E há também lacunas e traumas”.<sup>7</sup> Segundo a autora, é importante prestar atenção em alguns aspectos fundamentais ao analisar a construção da memória na atualidade: quem é o sujeito que relembra e esquece?; é sempre um indivíduo ou é possível falarmos em memórias coletivas?; quais são os conteúdos que são recordados e esquecidos?; como e quando essas memórias estão sendo lembradas ou esquecidas?. Todas essas questões são fundamentais para entendermos que discurso é esse que nos chega através da divulgação de certa história ou memória. Não se pode deixar a subjetividade do sujeito que fala de lado, nem o contexto histórico no qual ele vive, muito menos o meio para o qual essa memória está a serviço.

Essa construção da memória, no caso da televisão e mais especificamente da Rede Globo, se dá através de telenovelas, minisséries e docudramas<sup>8</sup> que fazem parte da sua programação. Há nesse discurso dessa emissora, segundo Kornis (2008), uma pedagogia do ser brasileiro pelo reconhecimento de traços comuns como a língua, os costumes e as referências culturais.

Tudo em sintonia com a realidade contemporânea do momento da produção do programa. “Por essa razão, essa interpretação do país não é estática: faz-se de forma diferenciada segundo os diferentes contextos históricos, os formatos de suas programações, seus autores e suas propostas estéticas e narrativas” (KORNIS, 2008, p. 53). O conteúdo histórico, segundo a autora, é um poderoso discurso de nação.

No caso do *Por toda minha vida*, objeto de análise deste trabalho, podemos ver claramente essa dimensão da construção da memória ao analisarmos as entrevistas dadas pelos parentes dos artistas biografados de cada episódio. Quando eles relembra como foi a trajetória daquele músico e como essa pessoa era na intimidade, fica claro que há muito sentimento envolvido – afinal podemos ver a mãe de Cazuza falando dele, ou a irmã de Renato Russo dando seu depoimento, além de amigos próximos e companheiros de

<sup>7</sup> Hay un juego de saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas

<sup>8</sup> Entendemos por docudrama “histórias baseadas em fatos reais e encenadas de maneira dramática” (SANTOS, 2013, p.93).



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

trabalho – e, sendo assim, o que nos é contado tem lacunas, tem implicações e certamente é um tanto quanto criado para se construir uma imagem que o depoente acha ideal que seja passada ao público.

No episódio sobre Cazuza (19 de novembro de 2009), por exemplo, os amigos enalteciam a personalidade do artista. Bebel Gilberto, amiga de Cazuza, disse que ele era “cheiroso, engraçado, inteligente, sedutor, bonito”. Já Pedro Bial, amigo de infância do músico, falou da inteligência acima da média que o cantor demonstrava desde criança.

Mas o programa da Rede Globo, além de mostrar a trajetória de um artista conhecido pelo público brasileiro, também contextualiza a história do país. No episódio de Cazuza, a apresentadora Fernanda Lima, ao apresentar o músico, fala que os versos do artista “escancaravam o desejo de uma juventude que se libertava de 20 anos de ditadura”. Ainda no texto de apresentação do biografado, ela afirma que a música de Cazuza “traduz toda a angústia e euforia de uma geração”.

Já no programa dedicado a Renato Russo (14 de setembro de 2007), Flávio Lemos, integrante da primeira banda do compositor biografado, *Aborto Elétrico*, conta que uma das primeiras músicas de Renato foi “Que país é esse?”. Seu irmão e também integrante do grupo, Felipe Lemos, contextualiza a criação dessa e de outras canções do músico:

Era a revolta, o protesto. E a gente estava vivendo o final do regime militar. Então, em 1980, o Figueiredo no poder. Ainda a censura. Mas já a sociedade civil começando a tentar se livrar dos militares. Então a gente tinha um inimigo. E o próprio punk rock exigia que o texto fosse pesado, fosse crítico. Vem *Que país é esse?*, vem *Têdio*, *Geração Coca-Cola*.

É nesse momento que se cria, a partir do individual, uma memória coletiva, nacional. Nesse ponto vamos nos remeter ao pensamento de Maurice Halbwachs (1990), que defendia que os processos sociais estão implicados no processo de construção da memória. Para ele, as memórias sociais estão sempre emolduradas pelo contexto social, da visão de mundo de uma sociedade em determinada época. Dessa forma, toda memória seria uma reconstrução, mais que uma recordação. Segundo Pollak (1989), Halbwachs, não via exatamente a memória coletiva como uma imposição ou violência simbólica e sim como coesão social que era formada não pela coerção, mas pela adesão afetiva de um grupo. “Na



tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva” (POLLAK, 1989, p. 1).

Para Jelin (2002), a noção de “memória coletiva” de Halbwachs tem sérios problemas se ela for entendida como uma entidade própria acima do indivíduo. Não se pode, segundo ela, tomar os fatos sociais como coisa (interpretação durkheimiana). Para a autora, o coletivo das memórias é o entrelaçado de tradições e memórias individuais, diálogos com outras pessoas e com algumas estruturas dadas por códigos sociais compartilhados.

Esta perspectiva permite tomar as memórias coletivas não apenas como dados “dados”, mas também centrar a atenção sobre os processos de sua construção. Isto implica dar lugar a distintos atores sociais (inclusive os marginalizados e excluídos) e às disputas e negociações do sentido do passado em cenários diversos. (POLLAK, 1989, apud JELIN, 2002, p. 22)<sup>9</sup>

Para Pollak (1989), seria muito melhor o termo “memória enquadrada” ao invés de “memória coletiva”, já que a construção de referências do passado serve para manter a coesão de um grupo e das instituições de certa sociedade. E esse enquadramento, segundo o autor, se alimenta do material fornecido pela história, que pode ser interpretado e combinado de infinitas maneiras.

O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo. O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 8)

A memória, então, se produz, segundo Jelin (2002, p. 37), quando há sujeitos que compartilham de uma cultura e agentes sociais que materializem esse passado em produtos culturais, como livros, museus, monumentos, filmes ou livros de história e, acréscimo nosso, programas de televisão.

---

<sup>9</sup> Esta perspectiva permite tomar las memorias colectivas no sólo como datos “dados”, sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos.



## **Heróis do real e suas trajetórias midiáticas**

Há muito tempo que o cinema e a televisão apresentam biografias de artistas famosos como parte de sua programação. Acreditamos que o programa *Por toda minha vida*, que teve estreia em 2006, surgiu porque a Rede Globo, além de seguir a tendência internacional de programas com biografias históricas de pessoas famosas, percebeu que o *boom* dos documentários musicais biográficos nos cinemas poderia ser um filão também a ser mais explorado na televisão. Por isso, nos interessa, nesse ponto, discutir como se dá a construção da memória biográfica na mídia e, mais especificamente no programa que é objeto de estudo deste trabalho.

De acordo com um estudo de 2010<sup>10</sup> da pesquisadora Helena Sroulevich, do Núcleo de Economia do Entretenimento do Laboratório do Audiovisual do Instituto de Economia da UFRJ, revela que a produção dos documentários continuava crescendo e especifica que os subgêneros preferidos do público são os documentários musicais, os biográficos e os esportivos. De acordo com a pesquisa, de 1995 até 2009, dos 666 filmes brasileiros lançados, 178 eram documentários. Destes, 19 (10,50%) eram biográficos, 21 (11,60%) musicais e 12 (6,63%) esportivos. Mas em relação à audiência, 25% das pessoas preferem ver documentários esportivos, cerca de 20% do público optam pelos documentários musicais e 17,5% procuram por biografias de pessoas famosas.

Como avalia o crítico Carlos Alberto Mattos (2011), em uma introdução que antecede a republicação de um artigo do próprio autor em seu blog, as celebridades “em sua esmagadora maioria, são retratadas pelo viés do elogio, da cordialidade e do afeto. As exceções são poucas e radiantes”<sup>11</sup>.

Percebemos que, tanto no cinema como na televisão, na maioria das vezes é a lógica do endeusamento do personagem que prevalece. Os pesquisadores Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann (2000), em análise sobre a construção do biográfico na mídia, avaliam que as narrativas constroem o biografado como um herói, alguém que teve uma vida

<sup>10</sup> Estudo não foi publicado, mas alguns dados foram divulgados, em 2010, pelo Jornal O Globo (11/04/2010) e por Mattos (2010a).

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://carmattos.com/2011/08/18/herois-da-realidade>>. Acesso em: 14 set. 2014.



exemplar, ao mesmo tempo que também tenta mostrar essas celebridades como pessoas simples, parecendo “não ser nem tão heroicas e nem tão dignas de servirem como exemplaridade” para que haja, dessa forma, uma aproximação com o público (2000, apud FILIZOLA & RONDELLI, 1997).

No catálogo da 13<sup>a</sup>. Mostra de Cinema de Tiradentes<sup>12</sup>, o crítico de cinema José Carlos Avellar escreve que biografias ou retratos filmados de personalidades da vida política e cultural são quase um gênero cinematográfico e marcaram o cinema brasileiro em 2009, tanto no documentário, quanto na ficção. Ele vê esse fato como uma tendência do mercado cinematográfico, já que esses filmes teriam baixo custo de produção. No documentário haveria ainda a incorporação de elementos de ficção para reafirmar o personagem como um herói, “dono absoluto de sua história” (AVELLAR, 2010, p. 22). E na ficção, a narrativa incorporaria registros de fatos reais para afirmar a veracidade do personagem.

Essas narrativas, porém, não mostram tudo sobre a vida do personagem, mas apenas fragmentos, os melhores momentos da história de quem se quer traçar o perfil biográfico. Como afirmam Rondelli e Herschmann (2000), nesses relatos biográficos, “o que mais nos é apresentado não é uma trajetória do indivíduo, com começo, meio e fim demarcados, mas alguns episódios de sua vida que vão se revelando como significantes” (RONDELLI & HERSCHMANN, 2000, p. 215). Ou seja: mostram-se os “atos dignos de nota” do personagem biografado, fragmentos de vida que deixariam o espectador com a impressão de estar vendo algo revelador da natureza humana.

É o que Pierre Bourdieu (1996) chama de “criação artificial de sentido”, já que são selecionados “certos acontecimentos *significativos*”, estabelecendo entre eles “conexões para lhes dar coerência” (BOURDIEU, 1996, p. 184). Para Bourdieu, um relato coerente da vida de alguém é o que podemos chamar de uma “ilusão retórica”. Além disso, é preciso perceber, como nos ensina Roland Barthes, que entre o que se conta e o que não é revelado há lacunas, as quais ele denominou de *biografema*.

---

<sup>12</sup> A 13<sup>a</sup>. Mostra de Cinema de Tiradentes aconteceu de 22 a 30 de janeiro de 2010 e teve como tema o cinema brasileiro contemporâneo.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Porque, se é necessário que, por uma retórica arrevesada, haja no texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (...): se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo (...). (BARTHES, 1990, p. 49-51).

O que se veria nos relatos biográficos – tanto na literatura quanto no cinema e na televisão – seria a construção desse personagem-herói. Para Mattos (2010), a construção do herói no documentário vem do que ele chama de “o império da cordialidade” e também tem razões jurídicas, já que “todo projeto desse tipo envolve uma delicada negociação com os detentores dos direitos de imagem, sejam eles os próprios personagens, sejam seus herdeiros ou familiares” (MATTOS, 2010, p. 25)<sup>13</sup>. Ele cita a Constituição Brasileira de 1988 que determina que são “invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurando o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação” (MATTOS, 2010, p. 25, apud artigo 5º., inciso X).

Face ao conflito jurídico entre os direitos de imagem da pessoa e o direito à liberdade de expressão do artista, os projetos biográficos geralmente se acomodam na instância dos acordos prévios, evitando aprofundar-se em áreas mais sensíveis. Um contencioso clássico é o do curta *Di* (Glauber Rocha, 1977), interditado judicialmente pela família de Di Cavalcanti, que considerou ofensiva a abordagem dos funerais do pintor. (MATTOS, 2010, p. 25)

Para Bourdieu (1996), essas leis que regem os discursos do relato de vida acabam dando o tom do que é contado, “tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, segundo a qualidade social do mercado no qual é oferecido” (BOURDIEU, 1996, p. 189). E esse objeto do discurso, ou seja, a representação pública de uma vida privada, “implica um aumento de coações e de censuras específicas (das quais as sanções jurídicas contra as

<sup>13</sup> Se o Projeto de Lei nº 393/11 for aprovado pelo Congresso essa obrigatoriedade de permissão do biografado se tornará desnecessária.



usurpações de identidade ou o porte ilegal de condecorações representam o limite)” (BOURDIEU, 1996, p. 189).

E tudo leva a crer que as leis da biografia oficial tenderão a se impor muito além das situações oficiais, através dos pressupostos inconscientes da interrogação (como a preocupação com a cronologia e tudo o que é inerente à representação da vida como história). (BOURDIEU, 1996, p. 189)

Segundo Mattos (2010), na maioria dos casos, porém, antes que se entre nas questões jurídicas propriamente ditas, o que prevalece é a cordialidade brasileira, que leva o diretor a trazer sua narrativa para “o campo da admiração e do tributo”.

Podemos perceber claramente essa ideia de que o artista biografado é um herói a quem devemos prestar um tributo – no caso através de um documentário com dramatização, tendência do cinema brasileiro atual – no programa *Por toda minha vida*, que pouco mostra sobre aspectos polêmicos da vida da celebridade abordada em cada programa. E quando a polêmica vem à tona – o uso de drogas por Tim Maia, por exemplo – ela surge de maneira moralista, de forma a mostrar para o telespectador que o artista fez algo condenável e pagou por isso. No caso de Tim Maia, com a própria vida.

Mas, na maioria das vezes, a áurea de herói ou heroína nacional prevalece. Um exemplo é o primeiro episódio do *Por toda minha vida* que, ao contar a história da vida de Elis Regina (ou parte dela), percebemos que a causa da morte da cantora, por exemplo, não é revelada. Em entrevista para a Folha de São Paulo, o cineasta João Jardim, que dirigiu o programa de estreia, revelou que o trecho que contava que Elis morreu por uso de drogas foi cortado “poucas horas antes” de o episódio ir ao ar<sup>14</sup>. No programa, a cantora aparece como um grande ícone nacional, uma mulher forte e talentosa, cuja trajetória de vida estaria contemplada nessa narrativa televisiva.

Além disso, um outro aspecto que devemos levar em conta é o uso das entrevistas com parentes e amigos do artista biografado para contar a história de vida do músico, falar sobre sua personalidade e sua relação com sua arte. Para Jelin (2002), na construção da memória, utilizar alguém que tenha um grau de parentesco com o ator do fato histórico em

<sup>14</sup> Matéria publicada no site do jornal Folha de São Paulo dia 5 de janeiro de 2007, às 9h05. [www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67352.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67352.shtml)





questão é uma maneira determinante de legitimar aquele discurso como verdade. Isso sem dúvida acontece no programa *Por toda minha vida* que, ao colher depoimentos de parentes e amigos, constrói uma trajetória de muito triunfo e poucas ambiguidades e fraquezas para seu personagem.

## Conclusão

É preciso nunca perder de vista que o discurso audiovisual é construído de forma a dar verossimilhança aos acontecimentos históricos e de oferecer ao espectador uma ilusão de verdade. E a Rede Globo, que há décadas investe nesse tipo de programação, mostra, como afirma Kornis, “competência na construção de uma aparência de verdade”. Cabe a nós questionar que verdade é essa que está sendo passada e olhar criticamente para a construção dessa memória para que consigamos problematizar fatos da nossa história e não apenas tomar o discurso audiovisual como final e absoluto.

“Na realidade, na proposição da ação dos ‘empreendedores da memória’<sup>15</sup> está impolítico o uso político e público que se faz da memória. E aqui cabe distinguir, seguindo a Todorov, entre ‘bons’ e ‘maus’ usos da memória”.<sup>16</sup> (JELIN, 2002, p. 50). O desafio seria, segundo Jelin (2002), superar as repetições do passado, os esquecimentos e os abusos políticos; tomar distância e ao mesmo tempo promover o debate e a reflexão ativa sobre o passado e seus sentido para o presente e o futuro. Isso porque as narrativas históricas e suas interpretações sobre o passado serão sempre um produto de lutas políticas e das mudanças de pensamento de determinada época.

A memória é, como afirma Jelin (2002), crucial para a história – mesmo com seus enigmas e perguntas abertas –, já que estimula ainda mais a investigação histórica. Dessa

---

<sup>15</sup> Jelin chama de “empreendedores da memória” as pessoas que tentam impor seu ponto de vista na dinâmica dos conflitos em relação à memória pública. “La noción de “empreendedor de la memoria”, que planteamos más arriba, implica una elaboración de la memoria en función de un proyecto o emprendimiento, que puede significar la posibilidad de un pasaje hacia una memoria “ejemplar” (JELIN, 2002, p. 59).

<sup>16</sup> En realidad, en el planteo de la acción de los ‘empreendedores de la memoria’ está implícito el uso político y público que se hace de la memoria. Y aquí cabe distinguir, siguiendo a Todorov, entre usos ‘buenos’ e ‘malos’ de la memoria



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

maneira, é possível questionar os conteúdos da memória e transmitir memórias criticamente analisadas e provadas.

## Referências

ARANTES, Silvana; MATTOS, Laura. *Diretor de especial sobre Elis Regina critica Globo*. Folha de São Paulo, 5 jan. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67352.shtml>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

AVELLAR, José Carlos. *Dentro de um parêntese*. Catálogo da 13<sup>a</sup>. Mostra de Cinema de Tiradentes. Belo Horizonte, p. 22-22, jan. 2010.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-192.

FILIZOLA, Anamaria; RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. In: *Lugar-Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 209-226, jul.-nov. 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990 (primeira parte).

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la represión. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

MATTOS, Carlos Alberto. Heróis do real. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 24-28, jul. 2010.

\_\_\_\_\_. *Documentários: a teoria do Chokito*. [S.I]: ...rastros de carmattos, 2010a. Disponível em: <<http://carmattos.com/2010/02/24/documentarios-a-teoria-do-chokito>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Heróis da realidade*. [S.I]: ...rastros de carmattos, 2011. Disponível em: <<http://carmattos.com/2011/08/18/herois-da-realidade>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

POLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos históricos*, n.3, Rio de Janeiro, 1989.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Memória globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/por-toda-minha-vida/formato.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Por Toda Minha Vida*. Disponível em:



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

<[http://www.youtube.com/watch?v=d6L\\_7RfM9zs](http://www.youtube.com/watch?v=d6L_7RfM9zs)>. Acesso em: 10 set. 2014.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Por Toda Minha Vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Os2hGs46T9k>>. Acesso em: 10 set. 2014.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Por Toda Minha Vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W-Ag6nro2IM>>. Acesso em: 10 set. 2014.

RONDELLI, Elizabeth; HERSCHMANN, Micael. A mídia e a construção do biográfico – o sensacionalismo da morte em cena. In: *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, n. 12, p. 201-218, maio. 2000.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. *Afinal, o que é Docudrama?* Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira. São Paulo: Annablume, 2013.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **A evolução tecnológica na abertura do programa Fantástico – de 1973 a 2014<sup>1</sup>**

Fabiana Rodrigues<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

### **RESUMO**

O presente artigo tem o intuito de analisar a inserção tecnológica nas vinhetas apresentadas pelo programa Fantástico ao longo dos seus 41 anos de existência. Primou-se por análises de épocas específicas e que representaram mudanças nos paradigmas tecnológicos contemporâneos, para tanto, foram analisadas as vinhetas de 1973, 1979, 1984, 1994, 2003, 2005, 2010 e por último a de 2014. Para análise da evolução tecnológica das vinhetas deste programa, utilizou-se como embasamento teórico principalmente, os trabalhos de Denise Azevedo Duarte Guimarães, de Arlindo Machado, Sidney Aznar e Lucia Leão.

### **ABSTRACT**

This article aims to analyze the technological integration in the vignettes presented by the Fantastic program throughout its 41 years of existence. The focus is on analysis of specific eras that represented changes in contemporary technological paradigms, such as the vignettes of 1973, 1979, 1984, 1994, 2003, 2005, 2010 and finally 2014. For the analyses of the technological evolution, the theoretical framework mainly used was the work of Denise Azevedo Duarte Guimaraes, Arlindo Machado, Sidney Aznar and Lucia Leão.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT3 – Estudos da Imagem e do Som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre em Comunicação e Linguagens pela mesma instituição. É docente na Pontifícia Universidade Católica do Paraná e na Uniandrade – Curitiba – PR. E-mail: farodri@gmail.com

## **Breve Introdução**

Segundo Sidney Aznar, as vinhetas têm origem nas artes gráficas do período medieval. A origem etimológica de vinheta remete às folhas de videira utilizadas como arte decorativa de desenhos e de trabalhos tipográficos. As vinhetas eram adornos aplicados às ilustrações e às letras capitulares, para posteriormente serem incluídas em brasões, nos documentos de cartórios franceses (*vignette*, na língua francesa), e nas edições impressas em geral, a partir da invenção da prensa de Gutemberg (AZNAR, 1997, p. 38). As vinhetas como arte decorativa também teriam raízes em referenciais anteriores da Antiguidade, como nos recursos de ornamentação da arquitetura dos egípcios, dos gregos e dos romanos. As vinhetas compartilham a origem etimológica e o mesmo campo semântico de vinha, vinho, vinhedo, bem como vale ressaltar o valor simbólico e sagrado que a uva adquire a partir do Cristianismo e sua influência na formação das culturas do Ocidente (AZNAR, 1997, p. 22). Toda vinheta tem características sógnicas, representativas que variam desde a ordem do inteligível até o sensível. A palavra vinheta passou a ser familiar logo após a chegada da TV Globo, nos finais dos anos 60, pois o tal “plim plim” tornou-se uma das vinhetas mais conhecidas no Brasil todo. Atualmente as vinhetas são os elementos responsáveis pela plástica de uma emissora ou de um programa e sua produção identifica o segmento ao público da rádio, das televisões em seus diversos tipos, ritmos e estilos, assim como em diferentes velocidades. Ela ainda se constitui em um estilo estético e estésico. Na televisão ou na rádio, as vinhetas são bastante utilizadas para as passagens da programação, nas passagens de blocos ou de diferentes momentos dentro de um horário ou programa. Existem também as vinhetas preparadas especialmente para a entrada e saída e servem geralmente para unir os blocos de programação ou comerciais, entre outras. Também podem ser consideradas como vinhetas pequenos filmes introdutórios para o cinema, site ou até de um CD-ROM.

Assim, no programa dominical intitulado Fantástico, que estreou em 1973 na TV Globo, a vinheta vem a se constituir em um importante instrumento de construção identitária do programa. Fantástico era um programa diferente para a época: seu formato era de uma revista eletrônica de variedades, com duas horas de duração, e reunia jornalismo e entretenimento procurando deixar o telespectador informado sobre o

que acontecia no Brasil e no mundo. O programa tinha inicialmente o nome de Fantástico, o Show da Vida.

Com a contribuição de variados profissionais de diversas áreas, o programa mudou sua estrutura. O Fantástico se tornou um painel dinâmico e multifacetado de quase tudo o que é produzido numa emissora de televisão – jornalismo, prestação de serviços, humor, dramaturgia, documentários exclusivos, música, reportagens investigativas, denúncia, ciência –, além de um espaço para a experimentação de novas ideias e formatos.

Criado pelo diretor de Operações da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para substituir o programa jornalístico Só o amor constrói (1973), a revista dominical era visualmente sofisticada e trabalhava com a realidade e a ficção, representadas pelo jornalismo, pela dramaturgia e pela linha de shows que apresentava.

O Fantástico foi o primeiro *magazine* na TV, e, mais tarde, serviu de espelho para programas similares em países como Espanha e Itália, entre outros. A emissora italiana Rai, inclusive, chegou a colocar no ar, em 1979, um programa com o mesmo tipo e formato de programação semelhante a do Fantástico, e acabou sendo denunciada como plagiadora da atração da TV Globo.<sup>3</sup>

### **A Primeira Edição – A primeira Abertura**

As vinhetas do Fantástico se tornaram um capítulo à parte na história da televisão brasileira. A música, as coreografias e os elementos gráficos pontuaram a evolução do programa, muitas vezes com ousadia. Fantástico, o show da vida foi ao ar pela primeira vez no dia 5 de agosto de 1973, com apresentação de Sérgio Chapelin. Na abertura, dirigida por Augusto César Vannucci, duas crianças corriam para o centro de um cenário totalmente branco e descobriam véus que ocultavam dançarinos vestidos com fantasias similares às usadas no carnaval de Veneza. As imagens eram dinâmicas, vigorosas, utilizavam-se de planos sequências, com algumas inserções de outras personalidades embaladas ao som da música (jingle) do programa, mas o que prevalecia era a coreografia carnavalesca, em preto e branco, dissociada de efeitos especiais de época. Primava-se pelo conceito de espetáculo. Os corpos e as vestimentas utilizadas

---

<sup>3</sup> Fonte: Memorial da TV brasileira, p. 15 e 16.

são a expressão da “obra de arte” de abertura do programa. A semelhança descrita com as fantasias festivas venezianas, pode-se levar a pensar em uma revisitação destas imagens quando utilizadas pelo Fantástico. Assim, essas aberturas, ou vinhetas, são, segundo Aznar, “uma das primeiras manifestações da programação visual, que, tendo raízes nas iluminuras, mostra já que uma forma estilística é o reflexo de outras formas anteriores de arte já utilizadas” (1997, p. 37). Esta vinheta pioneira tinha a duração de 2min37seg, um tempo consideravelmente longo para uma abertura, o que lhe imprimia realmente a característica de um mini show.

Segundo o diretor musical Guto Graça Mello, a melodia, a coreografia eram uma espécie de um ritual de algo novo que estava começando na TV brasileira:

A letra do Tema do Fantástico foi escrita pelo próprio Boni e podia ser interpretada como uma espécie de carta de intenções do novo programa: "Olhe bem, preste atenção:/ nada na mão resta também./ Nós temos mágicas para fazer,/ assim é a vida, olhe para ver./ Milhares de sonhos para sonhar,/ miragens que não se podem contar./ Numa fração de um segundo,/ qualquer emoção agita o mundo./ Riso! Criado por quem é mestre./ Sexo! Sem ele o mundo não cresce./ Guerra! Para matar e morrer./ Amor! Que ensina a viver./ Um foguete no espaço, num mundo infinito,/ provando que tudo não passa de um mito./ É Fantástico!/ Da idade da pedra ao homem de plástico,/ o show da vida!/ É Fantástico!".(MELLO, 1988, p.15)

Na época da estreia, em 1973, grande parte do Fantástico era gravada em ambientes externos. Com a introdução da cor, a partir de 28 de abril de 1974, houve a necessidade de se dar atenção a detalhes do cenário, que ficou mais amplo e com menos desenhos, além de receber uma iluminação sofisticada. A escolha dos figurinos também passou a ser estudada, com um cuidado especial para as combinações de cores e o uso de tecidos leves e sem excesso de brilho. Teoricamente, o mesmo formato de abertura se manteve de 1973 a 1983, com exceção de que, de 1974 em diante, a produção passou a ser em cores. Também a década de 1980 vem a marcar a introdução da computação gráfica às habilidades humanas, representadas pela dança. Seguiu-se também a mesma configuração de tempo, algo em torno dos 2min11seg. Ainda persistia a ideia da vinheta como um gênero de espetáculo.



Fig. 1 e 2 – *frames* da abertura do Fantástico de 1973 (em preto e branco)



Fig. 3 – *frame* da abertura do Fantástico de 1979 (mesma abertura, contudo em cores)

A partir de 1984 há uma mudança de paradigma na abertura do programa. Há a introdução de efeitos especiais característicos dos anos 80. A nova vinheta de o Fantástico marca uma nova história na televisão brasileira. Esses processos tecnológicos são descritos por Denise Azevedo Duarte Guimarães como:

(...) passíveis de serem considerados exemplos expressivos, tanto das primeiras tentativas no gênero, quanto das tendências híbridas da contemporaneidade, devido aos aspectos estéticos e à adequação no uso das tecnologias disponíveis em cada época (GUIMARÃES, 2012, p. 113).

A inspiração para esse novo formato de vinheta veio segundo seu produtor, o designer europeu Hans Donner, de filmes de ficção científica. Há a inserção de desenhos tridimensionais interferindo em formas geométricas e alterando textura, luz, coloração e volume de desenhos inseridos em computador. Uma nova era no designer de vinhetas se instaura.





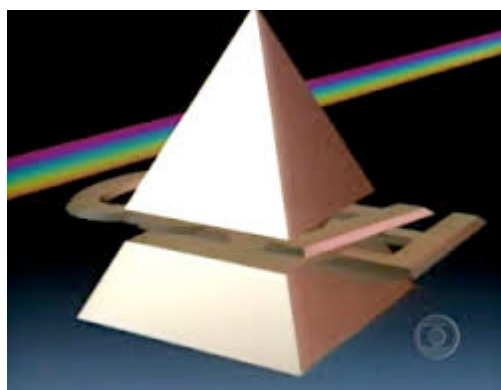


Fig. 4 e 5 – *frames* da abertura de o Fantástico de 1984

A pirâmide representando a letra A na tipografia do título, mostra um processo interno de manipulação da mensagem em vários segmentos. Observando a sua verticalidade e pensando em sua simbologia, a pirâmide pode ser a ligação entre a terra e o céu. A articulação dos planos e dos elementos visuais que cortam a pirâmide, interferem nas negociações com o movimento e com as sonoridades que emanam destas imagens. Os feixes de luz com as cores do arco-íris trespagam várias vezes a imensa pirâmide dourada, formando cinco plataformas que flutuam no espaço. Sobre elas, bailarinos usando fantasias estilizadas, repletas de referências geométricas, executam uma coreografia ao som do tema do programa. Ainda permanece o conceito da dança.



Fig 6 *frame* da abertura de o Fantástico (dançarinos),  
1984.

A coreografia realizada no chão, com os bailarinos divididos em vários grupos no mesmo nível, e devido ao posicionamento da câmera, dá a impressão de que eles

dançam em plataformas de alturas diferentes denotando leveza. Para Guimarães, essas vinhetas constituem-se em grandes experiências artísticas, o que reforça o hibridismo entre tecnologia, corpos e performances variadas, dentro uma estesia visual que pode ser prazerosa. E assim, a autora conclui:

Indubitavelmente, as vinhetas da TV representam um passo além das primeiras experiências artísticas na abertura de filmes, o que faz com que o teor estético torne-se tão relevante quanto o informativo. Percebe-se uma opção pela técnica, com produtos adequadamente bem acabados e de legibilidade assegurada, aliada à utilização de recursos que viabilizem efeitos mais criativos e inovadores. (GUIMARÃES, 2012, p.119)

### A vez da era tecnológica

Na vinheta de 1994, o Fantástico passa por mudanças estéticas significativas. Há uma nova abertura feita no computador, sem o elemento humano que até então caracterizava os trabalhos do *designer* Hans Donner. Na nova vinheta – que o *designer* austríaco define como um dos maiores desafios de sua carreira –, os bailarinos e as paisagens naturais dão lugar a criaturas submarinas, mulheres com asas de borboleta e homens de metal empunhando tochas que provocam grandes clarões de fogo. O tempo de apresentação é de 1min24seg.



Fig. 7 – *frame* da abertura do programa de 1994

O Fantástico foi mudando, principalmente na apresentação de seu logotipo. No início da década de 2000, o programa passou a ser precedido por uma animação em computação gráfica do logo do programa, que foi variando ao longo dos anos seguintes. Essas mutações tecnológicas ganham sentido a partir do pensamento de Arlindo Machado sobre o que seria definido aqui, por uma *media art*, que segundo ele:

Nos últimos anos, no terreno das práticas significantes designadas pela rubrica geral da *media art*, começam a se delinear algumas características estruturais e determinados modos construtivos que parecem marcar, de maneira cada vez mais nítida, as formas expressivas deste final de século. Tais formas estão sendo definidas, em primeiro lugar, pela inserção de tecnologias da informática na produção, na distribuição e no consumo de bens audiovisuais e, em segundo lugar, pelos progressos no terreno das telecomunicações, com o consequente estreitamento do tempo e do espaço em que se move o homem contemporâneo. Ao lado dessas motivações de caráter infraestrutura, relativas aos meios de produção, devem-se associar também outras de caráter cultural mais amplo e que poderíamos rapidamente resumir como a consciência de uma complexidade cada vez maior do pensamento e da vida (...) (MACHADO, 1997, P. 236).

E ainda em Machado:

(...) temos procurado detectar que novas sensibilidades, novos problemas de representação, novos conceitos estéticos e novas formas de compreender o mundo estariam sendo introduzidos em consequência da presença cada vez maior de recursos, processo e mediações tecnológicas na criação artística de nosso tempo (MACHADO, 1997, p. 236 e 237).

Na abertura de 2003, uma grande espiral formada pelo nome do programa provocava uma ventania de folhas secas ou borbulhas de água e, em seguida, se expandia para o teto do cenário, todo feito por computação gráfica com a utilização do *chromakey*<sup>4</sup>.

Em 2005, uma bolha, afastando-se da câmera, subia em direção a um céu noturno e estrelado e, num espaço entre nuvens, virava uma estrela, de onde surgia o logo em espiral em tons dourados.



Fig. 8 – *frame* de abertura do Fantástico de 2003

---

<sup>4</sup> Fonte: Memorial da TV brasileira – p. 17



Fig. 9 – *frame* de abertura do Fantástico de 2005.

É a partir da vinheta de 2003 que o logotipo ganha uma nova representação na abertura, pois assume dupla funcionalidade: logo e tema de abertura. Nada mais se inclui. O trabalho de tecnologia feito com o logo, gera uma composição sónica harmoniosa, que vem a ganhar voz em Guimarães:

Em uma vinheta bem realizada, todos os elementos dos demais códigos explorados (visuais, cromáticos, gestuais, acústicos, musicais, cinéticos, cinematográficos, televisivos e assim por diante) devem integrar-se aos signos verbais, de modo harmonioso ou equivalente. (2012, p.121)

A vinheta de abertura do Fantástico passou por outra renovação em 2010. O logo do programa, com seu já tradicional movimento em espiral, recebeu novas imagens que refletem: uma cadeia de DNA, a Via Láctea, uma máquina de relógio, um redemoinho na água, um galho com folhas, um cardume nadando e nuvens formando um furacão. A abertura tem apenas 30 segundos.



Fig. 10 e 11 – *frames* da abertura do Fantástico de 2010.

Todas as tendências da pós-modernidade se juntam à abertura, o que faz com que o uso da representação destas imagens gere um sentido da ordem do “tudo ao

mesmo tempo agora”. O hibridismo na abertura do programa de 2010 provoca significações que se condensam às transformações no campo da genética, do meio ambiente, do domínio dos espaços que nos circundam. O ser humano está em evolução, e a mídia tecnológica é a representante deste processo que gera uma mensagem repleta de signos e de repertório e que Lucia Leão define como:

Processos de criação midiática pautados por esse paradigma partem do pressuposto de que o foco da criação deve ser a mensagem. O(s) autor(es) deve(m) impor ao suporte material sua marca, imprimir seu domínio. Nesse sentido, o(s) agente(s) criador(es) são dotados de habilidade técnica e domínio material das especificidades dos meios. (LEÃO, 2001, p. 05)

De 2010 ao início de 2014 a vinheta do programa permaneceu a mesma. Contudo, a partir do mês de abril de 2014, a abertura passa a ter uma nova roupagem. A tecnologia é a peça fundamental da vinheta que se caracteriza por uma bailarina negra que simula movimentos do karatê com uma dança oriental, e de suas mãos saem formas geométricas que se transformam ora em bolas de folhas verdes, ora em pedaços de papéis. Isso pode remeter à natureza, ao verde das matas, às árvores que futuramente darão origem ao papel. Semioticamente discorrendo, há um caráter um tanto quanto indicial<sup>5</sup>, pois destas figuras desfiguradas surgem papéis voadores que formam o vocábulo Fantástico (símbolo para Peirce).

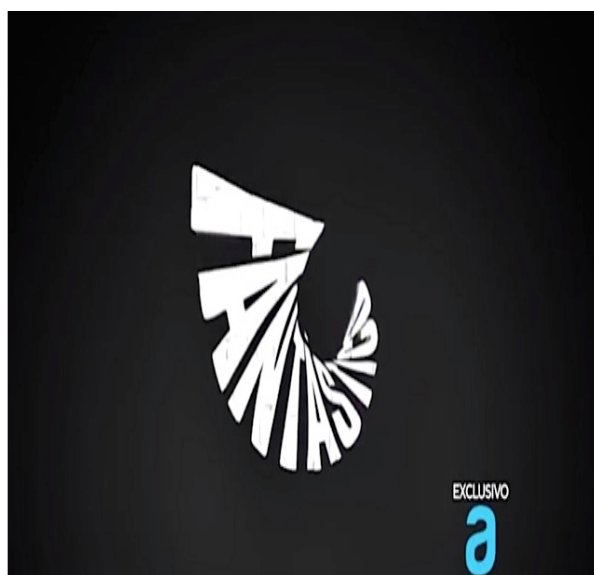


Fig. 12 e 13 – *frames* da abertura do Fantástico 2014

<sup>5</sup> O índice é para Peirce, uma representação cuja relação com seu objeto consiste em uma correspondência de fato.



Fig. 14 – *frame* da abertura do Fantástico 2014

O nome do programa da forma como foi concebido sugere um ar retrô, ao mesmo tempo em que, por meio da semelhança, instiga a presença de um *vídeo art.*, que segundo Machado seria:

Um sistema híbrido; opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, ao quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos(...) (MACHADO, 1997, p. 194).

Contudo:

O campo visual extremamente fechado do quadro videográfico torna visível o recorte, suprime a profundidade de campo e faz desintegrar a homogeneidade da cena perspectiva clássica (...). O vídeo solicita montagem eloquente, uma montagem capaz de produzir sentido por meio da justaposição de planos singelos. (MACHADO, p. 194)

A nova abertura 2014 utiliza recursos mínimos, cores muitos sóbrias apesar de ser tecnologicamente avançado em 3D, e a durabilidade da apresentação ser de somente 28 seg; infinitamente menor às aberturas anteriores. Feita em Paris pelo *designer* Steven Briand é a primeira vez que o programa utiliza uma estrangeira para compor a vinheta. A abertura deixa de lado a brasilidade da década de 70.

Assim como a TV se reinventa cotidianamente, o mesmo não poderia ser diferente com o programa Fantástico. O advento da computação gráfica é que ampliou sobremaneira os horizontes de trabalho com a imagem em movimento e principalmente no campo das vinhetas, que devem ser atraentes e ligeiras.

**Concluindo**

Durante os 41 anos de vida, o programa Fantástico mudou completamente suas aberturas. Foi se reinventando para conseguir permanecer no ar por tanto tempo. De início, sua vinheta se constituía em um verdadeiro espetáculo: fantasias, performances musicais, bailarinas. Era o verdadeiro show, o tal show da vida. Em 1973, tinha-se uma vinheta de 2min37seg chegando hoje ao tempo mínimo de 28seg. e com recursos *high tech*. O logo do programa também passou por transformações: ora em forma de espiral, ora estilo retrô, foi se reinventando, contudo, a música de abertura permaneceu a mesma, a mesma melodia com arranjos diferentes para cada época. A vinheta produzida pelo design e as técnicas a ela adicionadas impõem-se na contemporaneidade como forma de expressão estética, capaz de desempenhar papéis que comuniquem algo. Assim, cada vinheta contém um significado próprio na constituição de repertórios, pertencentes ao imaginário, à cultura e aos símbolos

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARLINDO, Machado. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- AZEVEDO, Luiz Carlos. *Memorial da Rede Globo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.
- AZNAR, Silvio. *Vinheta: do pergaminho ao vídeo*. São Paulo: Arte & Ciência; UNIMAR, 1997.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Interloções sígnicas entre vinhetas cinematográficas e a videoarte*. XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, São Paulo, V.13, p.113-131, 2012
- LEÃO, Lucia. *Paradigmas dos processos de criação em mídias digitais: uma cartografia*. V!RUS, São Carlos, n. 6, dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus06/?sec=3&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 12 Set. 2014.
- MELLO, Guto Graça. *Música, Rede Globo e outras histórias*. Rio de Janeiro: Editora Fontes, 1997.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Terra e Paz, 2008.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **Película: o paradoxo da pele na contemporaneidade<sup>1</sup>**

Filipe Feijó<sup>2</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### **Resumo**

O objetivo do trabalho é apresentar, a partir das relações entre o corpo e as tecnologias da comunicação, as feições de um regime sensorial contemporâneo que se insinua em uma perspectiva háptica. O cenário em que se delineia é uma cultura tátil ligada à visão e, principalmente, nas dinâmicas de interação em que os atuais *gadgets*, com a tecnologia *touchscreen*, estão calibrados para a pele. Será proposta, então, compreendendo a importância deste órgão como um importante referencial, sua breve história. Essa história será composta tanto de ficções quanto de documentos, e em seu percurso acidentado, sujeito a saltos, hesitações, devaneios, privilegiará tanto as materialidades sensoriais quanto os produtos culturais. É preciso compreender a pele em que habitamos e seu intrigante paradoxo enquanto presença sensorial e desaparecimento no imaginário.

### **Abstract**

The objective is to present, from the relations between the body and communication technologies, the features of a contemporary sensory system that creeps into a haptic perspective. The scenario that emerges is a tactile culture linked to the vision, and especially the dynamics of interaction in which the current gadgets, with touchscreen technology, are calibrated to the skin. Will be proposed, then, understanding the importance of this organ as an important benchmark, its brief history. This story will be composed of both fictions as documents, and its rugged route, subject to jumps, hesitations, daydreams, will focus on both the sensory materiality as cultural products. You must understand the skin we inhabit and its intriguing paradox, sensory presence and disappearance in the imagination.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Estudos da Image Som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

<sup>2</sup> Mestre e doutorando em Comunicação Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ). Atualmente é professor da pós-graduação em Design Digital da Escola Superior de Design Digital do instituto Infnet, onde leciona as disciplinas de Conceitos de Fotografia e Cinema e Roteiro.



## Palavras-chave

Comunicação; pele; imaginário tecnológico

## O fator comunicacional

Ao apresentarmos a noção da primazia de certa modalidade sensorial num regime sensorial vigente, reforçamos que esta não suprime as outras em nossa realidade cotidiana. O mesmo acontece, num sentido teórico, em relação às críticas estabelecidas pelos famigerados “determinismo tecnológico” e “midiacentrismo”. Além de não suprimirem todas as outras, determinadas manifestações sócio-culturais, sejam elas tecnológicas ou não, simplesmente não podem ser ignoradas. A questão passa a ser o entendimento dessas manifestações enquanto fenômenos que coexistem com outros fenômenos, entretanto modificando um panorama cultural com práticas que moldam dinâmicas sociais. Um bom exemplo disso é identificado nas inúmeras implicações advindas com a adoção da tecnologia *touchscreen*. Pouco importa o grau de centralidade<sup>3</sup> dessa tecnologia em nossa cultura, e sim o fato de que já não é mais possível ignorá-la enquanto produtora de maneiras específicas de agir e sentir no mundo. Assim, gradativamente, um determinado paradigma sensorial passa a ser questionado, pois se o *touchscreen* não totaliza a experiência comunicacional contemporânea ou talvez não seja nem mesmo algo dominante em termos qualitativos ou quantitativos, ele relativiza a tradição longamente estabelecida de um regime ótico. Outras manifestações (instalações e objetos artísticos – como os bichos de Lygia Clark e *Eureka/Blindhotland* de Cildo Meireles, ou o filme *Blue* de Derek Jarman) podem ter questionado anteriormente o primado deste modelo, mas quando o *touch*, tecnologia voltada para aparelhos de comunicação produzidos e utilizados em larga escala, ganha evidência, passa a ser menos exceção que regra e o fator comunicacional é

---

<sup>3</sup> Obviamente não se trata aqui de exclusivismo, já que tantas outras formas iterativas, tecnológicas ou não, definitivamente não se extinguiram.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

ressaltado, tornando-se amplamente concernente a essa pesquisa. Porém, se outro regime sensorial se insinua em nossa cultura, como poderíamos defini-lo?

O tato, a princípio, aparece noutro contexto enquanto um regime sensorial atrelado à feitura, à confecção de roupas, jóias, armas, obras de arte e utilitários em geral. Dispositivos que possuem a tela sensível ao toque definitivamente não possuem na sua dimensão tátil um “fazer” similar ao daquele, por assim dizer, analógico. Então, como analisar este sentido nos produtos tecnológicos contemporâneos? Um ponto de partida notável é pensar que o tato, ou melhor, o *touch* é um recurso que está calibrado na exata medida para a pele humana. Essa frequência específica nos permite uma série de gestos que compõem uma gramática neural, um mapa sensório-motor. A pele incorporou a tecnologia ou talvez a tecnologia tenha incorporado a pele como uma de suas funções. De qualquer maneira, é preciso investigar melhor (tal como fez Jonahtan Crary com o olho) as articulações entre a pele e práticas sociais, culturais e econômicas que efetivamente transformaram nossa relação com esse órgão. Para tanto sua história será brevemente apresentada, levando em conta os fatores descritos acima.

### **Uma breve história da pele**

Nossa breve história<sup>4</sup> não contará com metas fixas ou pré-estabelecidas, evoluções cronológicas lineares, depoimentos, infindáveis compilações de dados oficiais. Será composta tanto de ficções quanto de documentos, imaginários quanto elementos concretos e em seu percurso acidentado, sujeito à saltos, hesitações, devaneios, privilegiará tanto as materialidades sensoriais quanto os produtos culturais.

Podemos começar esse estudo tentando uma descrição um tanto objetiva. A pele é considerada o maior e mais pesado órgão do corpo humano. Constituído pela derme, a parte mais interna formada de tecido conjuntivo e pela epiderme, a parte externa formada pelo tecido epitelial, esse órgão cobre quase todo o corpo. Enfim, inúmeros dados biológicos,

---

<sup>4</sup> É preciso assim adjetivá-la, posto que a qualidade dos dados selecionados supera a quantidade.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

físicos, químicos, anatômicos poderiam ser trabalhados aqui à exaustão. Não obstante, essa imersão num enorme conjunto de dados científicos provavelmente irá distrair-nos de alguns pontos-chave que deverão orientar-nos de modo mais adequado, haja vista o que foi estabelecido como relevante num momento anterior.

Primeiramente, podemos afirmar de antemão quais são os limites da pele humana?

Em 1801 Jean Itard, excepcional pedagogo e discípulo de Condillac, tem seu primeiro contato com Victor do Aveyron, mais conhecido como o menino selvagem. Victor foi capturado em janeiro de 1800 por camponeses numa pequena cidade do departamento de Aveyron. Itard, argumenta David Le Breton, estava “convencido de que o homem não nasce pronto, mas que a sua construção ocorre gradualmente, mediante os relacionamentos com os outros” (BRETON, 1998, pg. 25). Diante dessa perspectiva, talvez seja possível compreender a resistência térmica do garoto dado que o convívio com animais possa ter modificado sua calibragem orgânica, alterando aquilo que seria a sua frequência “natural”. O pedagogo espantava-se com sua ausência de incômodo diante do frio rigoroso, e por vezes o observava deitado num solo úmido, exposto por horas ao vento chuvoso ou, em pleno inverno, rolando nu sobre a neve. Por outro lado, David Le Breton nos mostra esse incrível caso no trecho “As crianças isoladas – O exemplo de Victor do Aveyron” de seu livro “As paixões ordinárias – Antropologia das emoções”. Ora, se a criança estava isolada, seu contato com animais talvez tenha sido fortuito, fazendo-nos crer que ela desenvolveu essas peculiaridades motoras por conta própria. Possivelmente Marcel Mauss chamasse tal processo de técnica corporal, apesar da questionável relação do menino com qualquer grupo que fosse. Mesmo o animal.

“Selvagem” é uma denominação que foi assaz aplicada à determinadas culturas orais ou, mais especificamente, tribais. Esse termo abrange um conteúdo consideravelmente pejorativo se levarmos em conta a sua associação com aquilo que é, para além de evidentemente habitante da selva, grosseiro, rude, intratável. Victor foi assim retratado (e eventualmente tratado de um modo mais grosseiro, rude e intratável) pelo, na época médico-chefe do manicômio de Paris, Philippe Pinel. Entretanto, o que observamos ao analisarmos determinadas expressões desses tipos de cultura são impressionantes traços de



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

sofisticação, senso estético, precisão e harmonia, algo bem diverso do “menino selvagem”, apartado ainda cedo de qualquer forma cultural humana.

Tomemos por exemplo as tatuagens Maori. Os Maori são o povo nativo da Nova Zelândia e suas tatuagens, estruturadas com intrincados padrões gráficos, passaram a ser mundialmente conhecidas já que, em meados da década de 90, diversos jovens mundo afora começaram a adotá-las em seus corpos. Os alargadores de orelha e lábio, também adotados pela juventude urbana há algumas décadas, são típicos de várias tribos indígenas brasileiras, bem como as escarificações (marcas gravadas por *cutting* – apenas corte ou remoção de parte da pele – ou *branding* – queimadura por fogo, frio ou agente químico), tão utilizadas por tribos africanas, ou as práticas de suspensão corporal<sup>5</sup>, que remontam rituais religiosos de milhares de anos praticados no sul da Índia. Essas e outras iniciativas do chamado *body modification* são, de acordo com Rita de Cássia Alves Oliveira, ações que implicam o corpo jovem enquanto projeto estético. Para a autora, em referência à Beatriz Pires (2005), essas características corporais que não são semelhantes às inatas (e parecem quase sempre envolver interferências radicais na pele) sempre remetem a outros contextos e sentidos corporais. Penso que, se a camada jovem da população urbana incorpora hábitos tão cultural quanto temporalmente distintos, não é apenas uma dimensão estética vigente que está em cheque aqui. Um referencial simbólico mostra-se em crise, bem como um conjunto de valores, dado que os processos antes apresentados, e que vão desde inscrições até dinâmicas que realmente atentam contra a pele, parecem questionar as acepções mais elementares de um modelo de *logos* e *ethos* e também do projeto de um sujeito racional cartesiano que naufraga no século XX.

Portanto, a dimensão material e as destinações dadas ao corpo também estão permeadas por uma ordem simbólica e imaterial que tem tanto peso quanto aquela. Em “A imaginação simbólica”, Gilbert Durant designa o imaginário como uma espécie de reservatório, como o conjunto de imagens, bem como o de relações de imagens que formam o capital do *homo sapiens*. Com isso, percebemos que as fabulações acerca da pele

---

<sup>5</sup> Em que o corpo humano é sustentado por ganchos que perfuram a pele.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

formulam problemáticas de importância primeira, independentemente de seu caráter ficcional.

No campo das representações visuais, por exemplo, a maneira como os corpos são mostrados depende de uma elaboração técnica. Quanto mais a técnica evolui, mais exposta fica a pele. Na pintura, apesar do esmero técnico apresentado pelo renascimento<sup>6</sup> nos séculos XV e XVI, será a partir do período barroco e sobretudo com Rembrandt que a representação da figura humana e, conseqüentemente a pele, ganham um tratamento altamente sofisticado em termos de cor, volume e textura. A fotografia e o cinema sempre dependeram, em seus processos evolutivos, de questões técnicas (física, química, informática) que estão além da manufatura. Em seus períodos respectivamente analógicos, os processos de captura de imagem e revelação fizeram toda a diferença num primeiro momento. Posteriormente, o digital trouxe a possibilidade de produzir, armazenar e manipular grandes quantidades de imagens com muito maior facilidade e, se o programa Photoshop, no caso da fotografia, foi responsável por verdadeiras operações plásticas com pixels, a tecnologia HD, no vídeo, talvez tenha embaraçado algumas celebridades ao expor a pele de forma demasiado nítida. No caso da escrita, as representações textuais seguem outro caminho, já que não há descrição que cubra todos os aspectos envolvidos na formatação imagética. Portanto, existem aí um duplo viés e suas respectivas formulações.

A literatura nos forneceu um vasto arsenal de possibilidades conquanto às maneiras de “narrar” a pele. Desde os relatos bíblicos sobre a percepção gnóstica de Adão e Eva acerca da nudez de seus corpos, partindo para as descrições de Isaías sobre o corpo castigado, deformado, e a pele esfacelada de Cristo em sua paixão. Temos, então, tantos outros martírios de santos, narrativas sanguinolentas sobre conflitos e guerras em forma de epopeia, mitologias envolvendo seres híbridos, quiméricos, fusões de homens e toda a sorte de seres, animais antropomórficos. Toda a sorte de imaginário ligado à fantasia, ao sonho ou até mesmo ao terror e à violência e que envolvem, de maneira mais ou menos direta, nosso revestimento corporal, começa a transformar-se de maneira significativa na

---

<sup>6</sup> estudos de biologia e anátomofisiologia consideravelmente superiores ao do período medieval, utilização do óleo ao invés do ovo para produzir a tinta.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

modernidade. O paulatino desenvolvimento de narrativas ligadas a sevícias e a certo tipo de esfacelamento do corpo concorre com a aparição de estranhas lógicas da violência. Carne, sangue, vísceras, ou seja, ameaças à estabilidade do corpo “inteiro” não obedecem mais tanto às caracterizações épicas ou religiosas, e sim à deformidades da razão como nas formulações pornológicas do marquês de Sade, em que a pele padece num território indiscernível entre o sexo e a tortura, ou na terrível orgia na cena final de *Histoire de l'ail*, de Bataille. Nosso reservatório de imagens e “relações entre imagens”, então, demonstra absorver o impacto causado por uma realidade iminentemente industrial. Máquina e horror conjugam-se numa dimensão que, *à posteriori*, desembocará na ficção científica e, no que diz respeito ao senso comum, jornais, revistas e artigos apresentam, de maneira mais ou menos estilizada, os perigos desse novo conluio. Alguns livros desse período expressam o tensionamento causado pelas evoluções da ciência e de diversas modalidades de maquinário e suas relações com o humano, mas nenhum com tamanha intensidade e possíveis desdobramentos como o Frankenstein de Mary Shelley. O que a autora elabora (e depois desenvolve) no fatídico encontro com Byron é uma esplêndida síntese entre a imaginação e as ansiedades, temores e problemáticas de uma época. Primeiramente, porque o monstro, essa colcha de retalhos de indigentes que ganha vida numa peripécia tecnológica digna de um ato divino, é a marca de uma sociedade em que os homens têm valor mecânico, funcional, objetual. A revolta do monstro é o contragolpe dos vencidos, dos órfãos da Revolução Industrial que clamam contra a opressão cotidiana. Em segundo lugar, Mary Shelley dá continuidade e renova uma tradição do horror que ganhará amplo desenvolvimento com o aparato cinematográfico.

Dentre os inumeráveis eventos que marcaram, em diversos níveis, a história do século XX, certamente as duas guerras mundiais estão entre os mais contundentes. O amplo desenvolvimento bélico e tudo o que disso decorreu, é consequência direta de uma evolução tecnológica própria à era industrial, aliada aos interesses políticos e econômicos dos países envolvidos. Sem dúvida alguma esses acontecimentos não deixariam de influenciar toda uma geração de pensadores, autores, artistas. A questão é compreender



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

como o cinema, manifestação artística por excelência deste século, apresenta, com seus próprios meios, essas e outras questões que terão implicações na aparência dos corpos.

Numa guerra, aqueles que não morrem devem, obviamente, retornar. Muitos desses soldados, atingidos por bombas, armas de fogo e golpes de diversos tipos, carregam em seus corpos as marcas dessa violência. É claro que naquele momento não existiam os recursos plásticos propiciados pela medicina reconstrutora atual e, portanto, muitas dessas pessoas mutiladas e queimadas permaneciam com um aspecto disforme para o resto da vida. O que muitos filmes desse período, e também na segunda metade do século, evidenciam, são os ecos dessas cicatrizes. Dessas traumas físicos e psíquicos. Mais ou menos associada à questão da desfiguração, está a filmografia do período que incluía além do próprio “Frankenstein” (1931)<sup>7</sup>, o “Fantasma da ópera” (1925 e 1943), “Freaks” (1932), “Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (1931), “A mosca da cabeça branca” (1958), “Lês yeux sans visage” (1960), “O abominável Dr. Phibes” (1971) e Hellraiser (1988), posteriormente. Outros filmes, um pouco mais à frente, também trabalham essas relações, porém, em alguns momentos, afastando-se da literatura e dos monstros clássicos e dando mais ênfase no aspecto até mesmo comunicacional dos aparatos tecnológicos. A filmografia de David Cronenberg; “Videodrome” (1982), “A mosca” (1986), “Crash – Estranhos prazeres” (1996), “Mistérios e paixões” (1991) e “Exitenz” (1999), é um exemplo disso. Mas é com obras como “Trouble every day” (2001) de Claire Denis e “Dans ma Peau” (2002) de Marina de Van<sup>8</sup>, que uma inflexão diferente é dada para essa problemática, já que não há propriamente um “motivo” na trama que impulse a interferência na pele, e que não seja a sua própria destruição. Uma tendência a que chamarei de extinção.

Em *Philosophy of Horror*, Noel Carroll argumenta não apenas acerca da paulatina “invasão” do horror na cultura *pop* e de seus traços na “alta” cultura (as pinturas de Francis Bacon é um bom exemplo), como também sobre as influências de determinados cenários

<sup>7</sup> Que mais tarde terá seu correlato na era da cirurgia plástica avançada e da abordagem mais direta em relação ao transexualismo no “A pele que habito” (2011), de Almodóvar.

<sup>8</sup> Em *Dans ma peau*, uma mulher, após estranho acidente, fica progressivamente obcecada com sua pele a ponto de começar a arrancá-la e comê-la. Já no filme de Claire Denis, o ponto chave é uma espécie de canibalismo em que os participantes, membros de uma elite financeira e cultural, após atacarem outras pessoas, começam a atacar a si próprios.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

sociais na configuração histórias e atmosferas. Se o Frankenstein de Mary Shelley é um produto cultural claramente advindo da Revolução Industrial, o Frankenstein cinematográfico, bem como os *Freaks* de Todd Browning são, numa certa medida, tão *outcasts* quanto os trabalhadores “abandonados” após a crise de 29. “A mosca da cabeça branca” e insetos gigantes de outros filmes são fruto de um imaginário ligado à ameaça radioativa. Os delírios desdobrados da fusão entre carne e tecnologia em Cronenberg advém da utilização de tecnologias de comunicação cada vez mais virtualizantes e a voracidade destruidora em Claire Denis e Marina de Van resultam do niilismo orgíaco contemporâneo.

O corpo físico, em sua dimensão neural, sináptica, motora, afetiva, psíquica, sensorial, cultural ou social, nos propicia maneiras de lidarmos com o mundo à nossa volta. Seja este o mundo que for. Na metrópole, sofremos cargas específicas de estímulos e conjuntos de estímulos e respondemos como nos convém, nos é possível ou necessário naquele momento. O mesmo acontece caso estejamos numa área rural, numa floresta ou num ambiente de RV (Realidade Virtual), dado que não importa se a realidade em questão é virtual, concreta, se é urbana ou não. Importante é notar nossas possibilidades corpóreas, com que meio estamos interagindo, quais as dinâmicas propiciadas por essas formas de interação.

Na modalidade a qual denominei háptica, vivenciamos uma dimensão proprioceptiva e articulamos uma série de gestos, olhares, percepções que estão de acordo com uma “formatação do espaço”, tal qual está a cidade “grande” para o transeunte ou o trabalhador. Não obstante, é imprudente ignorar suas diferenças específicas, bem como imaginários culturais/tecnológicos de certas épocas ou “lugares”. Num cenário de guerra, de fragilização do homem “racional” e do sujeito “centrado”, “apto” à conhecer e dominar o mundo, a imagem do homem, do corpo, da pele, sofre ruídos e ranhuras desfigurantes. Desdobram-se da era industrial imagens e imaginações formuladas num contexto próprio da máquina, secretando corporeidades singulares. Por outro lado, vivências (num vasto



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

sentido) adquiridas numa sociedade pós-industrial<sup>9</sup>, sobretudo no que diz respeito ao momento digital, propiciam interlocuções e participações próprias. Para Bolter e Grusin, em *Remidiation*, o *self*, em sua versão “remidiada” pela realidade virtual, funciona como um tipo de câmera em que é possível controlar o tempo das tomadas, as angulações e movimentos desejados. Observamos aqui uma tendência cultural desmaterializante, já que não há nessa “filmagem” personalizada o objeto câmera nem a tradicional película em que as imagens eram reveladas. A película, algo que poderíamos chamar de a pele do filme, desaparece, bem como a câmera, ambos elementos de mediação. Isso parece alimentar os anseios tecnológicos por uma “transparência” midiática, uma interface cada vez mais “interfaceless”. Essa tendência desmaterializante evidencia o tato, e o faz vir à tona enquanto problema. Mas, seja na perspectiva imaterial, distópica para alguns e preconizada por William Gibson no seu *Neuromancer*, ou no referencial háptico encontrado nos aparelhos de última geração, a questão é que o tato comparece atrelado ao terreno lúdico, talvez até fantástico, e não na ordem da manufatura.

### A serena dança da extinção

O videoclip “*Yes, i Know*”, da banda *Memory Tapes*, nos apresenta uma concepção estética que suscita apontamentos. Em menos de quatro minutos, assistimos ao desconcertante desenrolar de uma narrativa que apresenta, paralelamente, o processo de desintegração de dois seres através de avançados efeitos de computação gráfica, sem motivo aparente. Podemos perscrutá-la da seguinte maneira: uma das figuras é um ser encapuzado, vestindo calças compridas (o que permite ver com clareza os contornos humanos), que desaparece por evaporação; a outra, também um ser humano, desintegra-se ao longo do clip, só que dessa vez buracos tomam conta do corpo até transformá-lo em algo vazado, conectado apenas por fibras, um pouco antes de seu completo sumiço.

---

<sup>9</sup> O termo foi introduzido pelo sociólogo Daniel Bell em *The Coming of Post Industrial Society; A Venture in Social Forecasting* (1973) e refere-se a uma era marcada por um rápido aumento na tecnologia de informação e no setor de serviços.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Notamos, bem claramente, a divisão espacial promovida nas “histórias” que se intercalam. Os dois ambientes, apesar das oposições no que diz respeito a seus aspectos mais óbvios (público/privado, noite/dia), partilham de um esvaziamento que se dá não apenas nos personagens, mas no lugar. Em entrevista para o site *Gowanus Your Face Off*, o diretor do clip, Eric Epstein, revela que filmou as cenas em Gowanus, no distrito do Brooklin, em Nova York. Curioso é que Epstein mora no local (a cozinha, no vídeo é, na realidade, a sua própria cozinha), o que talvez acrescente uma carga emotiva extra para as imagens. Porém, o importante a ser percebido nesse caso, é a qualidade erma apresentada em todo o trabalho.

Apesar da possível quietude das ruas de Gowanus em alguns momentos, o total esvaziamento populacional apresentado ali parece menos uma coincidência que uma decisão criteriosa ligada à concepção estética da peça audiovisual. Contrária à certa efervescência tantas vezes vista no ambiente urbano, a desertificação, tal como a desaparecimento dos corpos, é mais sintoma de um imaginário desmaterializante que da característica de certos horários ou épocas do ano neste local. Portanto, essas ausências não são reais num sentido concreto, algo mais notável nos corpos que nas ruas.

Ninguém simplesmente desaparece diante dos nossos olhos. A não ser alguém que esteja participando de um número de magia, que tenha sido alvo de raio, explosão ou qualquer catástrofe natural. Em outras palavras, não é possível a uma pessoa desaparecer da maneira como é mostrada em *Yes, i know*. Descartando, então, o caráter icônico da desintegração, é possível perguntar; isso é índice de quê, isso é símbolo de quê? Ora, se o que vemos nesse processo não está nos moldes do real concreto, também podemos aferir que aquelas pessoas apresentadas não são pessoas biológica, fisiologicamente falando, mas indicadores e símbolos de algo que ocorre com o humano. Evidentemente, não é algo concreto, mas uma tendência. Apesar da ordem material que nos cerca, da primazia de um ou mais sentidos sobre os outros em diferentes regimes sensoriais, a humanidade fantasia culturalmente, tecnologicamente sua dissipação corporal, mas sem o desespero da dor. Como o homem-fibra que efetua uma pequena e descontraída dança ao fim do clipe e o



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Deus hindu shiva, o destruidor, que também dança em seu círculo de fogo<sup>10</sup>, talvez nós devamos passar de um ciclo a outro compreendendo essa mudança.

## Bibliografia

BOLTER, Jay D. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.; London, England: The MIT, 1998.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

DURANT, Gilbert. *L'imagination symbolique*. 5 ed. Paris: Puf, 2003

LE BRETON, D. *Les passions ordinaires: anthropologie des émotions*. Paris: Armand Colin, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: (\_\_\_\_). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974a. v. II. p. 209-234.

## Artigos

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos nametrópole. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. Vol. 4, n.9, pgs. 63-86. São Paulo: MAR. 2007.

## Sites

<http://www.gowanusyourfaceoff.com/2011/07/05/interview-eric-epstein-director-of-memory-tapes-video-for-yes-i-know/>

---

<sup>10</sup> O fogo, nesse caso, representa a transformação e a renovação. Tudo o que passa pelo fogo se transforma; água, alimento, corpos.



## A IMAGEM VISUAL ENTRE LUGARES E NÃO-LUGARES NOS FILMES *PARIS, TEXAS* E *MATRIX*<sup>1</sup>.

Valdeci Ribeiro da Gama<sup>2</sup>  
Universidade Anhembi Morumbi  
Mestrado em Comunicação Social - Audiovisual

### RESUMO

O ciberespaço como não-lugar representa hoje um mundo para além daquele "real" que conhecemos; atualmente, a internet se constitui como um canal que permite a conexão e a interação nesse espaço. O argumento central abordado nesse artigo é a imagem visual entre lugares e não-lugares nos filmes *Paris, Texas* e *Matrix*. Em *Paris, Texas*, obra do cineasta alemão Wim Wenders, esta espécie de não-lugar é tratada de forma diferente daquela abordada na maioria dos filmes de ficção científica, mas, ao mesmo tempo, como algo real e permanente na imaginação da personagem principal da obra. No entanto, no primeiro filme da trilogia *Matrix*, dirigido pelos irmãos norte-americanos Andy Wachowski e Lana Wachowski, o conceito de não-lugar possui uma conotação mais emblemática do ciberespaço, como uma realidade "real" ou apenas virtual, isto é, uma realidade que confunde o espectador, deixando-o em dúvida se está apenas sonhando ou se está de fato vivendo a realidade.

### ABSTRACT

The cyberspace as no-place represents a world today for besides that "real" one that we knew; at the moment, the internet is constituted as a channel that permit the connection and the interaction in that space. The central argument approached in that article is the visual image between places and no-places in the films *Paris, Texas* and *Matrix*. In *Paris, Texas*, the German film director's Wim Wenders work, this no-place species is treated in way different from that approached in most of the science fiction films, but, at the same time, as something real and permanent in the main character's of the work imagination. However, in the first film of the trilogy *Matrix*, driven by the North American brothers Andy Wachowski and Lana Wachowski, the no-place concept possesses a more emblematic connotation of the cyberspace, as a reality "real" or just virtual, that is, a reality that confuses the spectator, leaving him in doubt is been just dreaming or it is been in fact living the reality.

---

<sup>1</sup> Pesquisa apresentada no Grupo de Trabalho 4 - Estudos da Imagem e do Som, do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi, especialista em Comunicação pela PUC-SP, graduado e licenciado em Filosofia pela FAJE, Belo Horizonte. Contato: gamavaldeci@yahoo.com.br. Pesquisa de mestrado sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ignês Carlos Magno.



**Palavras-chave:** Ciberespaço, Lugar, Não-lugar, Realidade, Imaginário

## INTRODUÇÃO

O não-lugar é um "lugar"? Falar do não-lugar pressupõe, primeiramente, que exista um lugar em algum lugar. Pois, só pode existir um não-lugar se existir um lugar, uma vez que não pode existir a negação de algo se ele não existe. Tal "lugar" – o qual é experimentado como um não-lugar – é atualmente conhecido por muitos pesquisadores como ciberespaço; é compreendido como não-lugar porque ainda é pensado como um lugar de forma física e concreta. Acerca do ciberespaço, pode-se afirmar que é algo abstrato, virtual, ou seja, não perceptível aos sentidos do homem; é o espaço mediador da convivência digital entre seres humanos, espaço este criado a partir da evolução da internet. Sabe-se que se encontra lá, que existe algo ali, mas não se pode tocar; não possui tempo nem profundidade, é um lugar sem formas físicas, portanto, conhecido como não-lugar.

Algumas definições sobre o ciberespaço foram sendo forjadas no decorrer da evolução das tecnologias e, aos poucos, foram ganhando força e se afirmando como conceitos gerais e essenciais. Até pouco tempo atrás, tais definições conceituais eram desconhecidas por grande parte da sociedade, mas atualmente, ela se encontra na proeminência do assentimento do ciberespaço, uma vez que somos a sociedade da informação, a "sociedade em rede", vivendo em uma imensa "aldeia global".

O escritor canadense Marshall McLuhan é um dos precursores da teoria da comunicação que formulou, há mais de trinta anos, o conceito de aldeia global; foi ele quem previu um novo conceito de sociedade, a qual seria completamente interconectada e dominada pelas mídias eletrônicas. De fato, a previsão do escritor estava correta, haja vista a sociedade atual.

O surgimento da internet como uma rede mundial de computadores veio corroborar essas expectativas de interconexão ao criar um novo espaço para a expressão, conhecimento e comunicação humana. Porém, faz-se mister observar que trata-se de um



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

espaço o qual não possui existência fisicamente, mas apenas, virtualmente: é o denominado ciberespaço, o não-lugar.

Esse termo ciberespaço foi idealizado, em 1984, pelo escritor William Gibson no livro *Neuromancer*, especificamente ao se referir a um espaço virtual composto por cada usuário e seu computador conectado em uma rede mundial, a saber:

Uma alucinação consensual vivida diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças aprendendo altos conceitos matemáticos...

Uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de dados de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz abrangendo o não-espaço da mente; nebulosas e constelações infindáveis de dados. Como marés de luzes da cidade (GIBSON, 2003, p. 67).

O ciberespaço existe atualmente em um local indefinido, desconhecido e cheio de possibilidades: é, na verdade, um não-lugar. Não podemos afirmar com exatidão que o ciberespaço está presente nas máquinas, nos celulares, computadores, *tablets* ou nas redes. Afinal, em que lugar se situa o ciberespaço?

Para debatermos o modo pelo qual este espaço – ou melhor, este não-espaço - transforma e modifica sutilmente o meio no qual se vive, serão analisadas, brevemente, duas produções cinematográficas, quais sejam: *Paris, Texas*, obra dirigida pelo cineasta Wim Wenders, e também o primeiro filme da trilogia *Matrix*, o qual foi dirigido pelos irmãos Wachowski. Nesta breve análise será abordada a maneira pela qual o ciberespaço está intrinsecamente presente no cotidiano da sociedade e também como ele é capaz de confundir os espectadores através de imagens, lugares e não-lugares.

### ***Paris, Texas* (1984)**

A obra retrata a história do personagem Travis, um homem perdido em meio ao seu próprio inferno. Fora dado como morto pelo período de quatro anos, no entanto, reaparece no deserto da fronteira entre Estados Unidos e México e ainda encontra-se fatigado de um



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

mundo que ele se recusa a lembrar. Travis reencontra seu irmão Walt que está com o seu filho, Hunter, de sete anos; seu filho fora abandonado- já há alguns anos - por sua ex-mulher, Jane, à porta do tio, cuja esposa é Anne. Como totais estranhos, Travis e Hunter darão início a uma amizade e, juntos, tentarão encontrar Jane e trazê-la de volta, visando constituir novamente uma família.

Segundo crítica especializada, *Paris, Texas* é um dos melhores filmes dirigidos por Wim Wenders, sendo que um dos mais notáveis elementos da obra são seus enquadramentos. A primeira cena inicia-se com o ponto de vista de um pássaro sobre o deserto, ou seja, um cenário ríspido e uma paisagem seca. De repente, um falcão pousa em uma rocha; o pássaro olha e vê um homem andando sozinho no deserto. Ele está trajando um terno desgastado e um boné vermelho. A julgar pelo seu estado físico, parece estar há vários dias caminhando, pois as roupas estão sujas e os tornozelos enfaixados: parece perdido, sem memória, cansado e sozinho.

No decorrer do filme será possível ver cenas que exibem elementos como velhos cartazes de avisos com propagandas, grafites, ferro-velho, antigos trilhos de trem, anúncios em néon, motéis, infundáveis estradas e a cidade de Los Angeles. O que é possível perceber nessas tomadas de cena é a intenção do diretor em explorar todo o ambiente a sua volta, mostrando vários lugares - e não-lugares - vazios de significados e de sentido; ele mostra tanto a personagem principal quanto as imagens acima citadas. O objeto principal da trama do filme é uma foto que Travis carrega em seu bolso: é a imagem de um lugar, no entanto, um lugar que nada possui, pois é um espaço vazio, só terra. Apenas uma foto. Uma foto do local no qual ele supostamente acredita ter sido concebido por seus pais, e é em direção a este lugar que ele está caminhando. Posteriormente, será possível tomar conhecimento que tal lugar é uma cidadezinha chamada Paris, localizada no estado do Texas, Estados Unidos.

*Paris, Texas* é uma obra cinematográfica da qual se pode extrair diversas concepções, até mesmo aquela relativa a um bom melodrama *hollywoodiano*, comovente e repleto de emoções, como por exemplo, o pai que retorna após vários anos sem memória e busca encontrar sua esposa e seu o filho para reconstituírem a família perfeita e viverem felizes para sempre, como prescreve o *happy end* de um bom melodrama. Contudo, é





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

claramente perceptível que essa não foi a intenção do diretor e não é por esse viés que se deve ponderar.

Isso posto, pode-se enxergar a obra de Wenders a partir de três objetos essenciais, a saber: pela espera, pela busca e pelas imagens. Primeiramente, tem-se a espera, a qual está ligada à recuperação da memória e à relação com seu filho, mas também uma espera em encontrar a mulher com quem foi casado, em encontrar o lugar que ele tanto procura, e ainda, a espera de se encontrar novamente como um ser humano neste mundo aparentemente tão estranho aos seus olhos. Em segundo lugar, tem-se a busca. Travis é um homem que busca encontrar um lugar existente apenas naquela foto e em sua mente; há a busca por um filho do qual ele não se lembra muito, a busca por uma mulher que um dia ele amou incondicionalmente. Por último, tem-se as imagens: fotos, cidades, paisagens, *outdoors*, propagandas, cartazes e a principal delas, a foto da cidade na qual ele acredita ter sido concebido. Travis é um homem sem memória, mas, ao mesmo tempo, parece possuir uma memória seletiva; ele está centrado em encontrar o lugar existente apenas em sua mente e na foto que ele carrega consigo, em seu bolso.

Percebe-se através da narrativa fílmica que Travis, aparentemente, é um homem perdido, sem família e sem lugar. Os lugares pelos quais ele passa são apenas lugares, uma vez que não se constituem lugares para ele. Em sua mente existe apenas um lugar: o local da foto; é um lugar que não existe fisicamente, sua existência é apenas em uma foto. O personagem Travis não possui endereço ou quaisquer registros, apenas o nome da cidade onde hipoteticamente seria este lugar. Ele vive em um mundo "real" e imagina um outro mundo, o qual existe apenas em sua mente, no entanto, isso é o bastante para ele.

Na obra *Paris, Texas* existem duas realidades sutilmente presentes. A primeira é Travis e a realidade; já a segunda realidade está cheia de condensação passiva nas imagens estáticas (a fotografia, os quadros, as tomadas, o *outdoor*, espelho...). O filme é também a negação do *road movie*, o subgênero fílmico que divulga a condução no espaço como traço permanente da narrativa moderna; na obra em questão, o espaço-tempo desmanchou-se no ar, tornando-se meramente a imagem de um território transitório.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A imagem do personagem Travis no filme pode ser vista como o retrato do anti-herói absorto. Não há itinerário a ser seguido, apenas um lugar imaginário, isto é, um não-lugar. Travis é um homem perdido e alucinado por uma busca de si e de um lugar que existe em sua imaginação.

### **Matrix (1999)**

Thomas Anderson é um jovem programador que todas as noites tem estranhos pesadelos, nos quais se encontra - contra a sua vontade - acoplado por cabos em algo semelhante a um imenso sistema de computadores do futuro.

Anderson conhece Morpheus e através dele descobre que, assim como outros seres humanos, também é vítima de um sistema artificial inteligente chamado Matrix. Esse sistema tem o poder de manipular a mente das pessoas, criando a ilusão de um mundo "real"; tal engrenagem trabalha de forma tão intensa que usa os cérebros e os corpos das vítimas para produzir energia.

No filme, percebe-se claramente duas realidades existentes, as quais são bem mais distinguíveis que no filme *Paris, Texas*. Uma delas consiste em nosso cotidiano e a outra naquilo que está por trás disso; uma é o sonho, a outra é a Matrix. O personagem Anderson - que posteriormente ficará conhecido como Neo - procura desesperadamente a verdade sobre a Matrix, algo que ele tomou conhecimento apenas através de murmúrios, mas que ele sabe tratar-se de algo emblemático e desconhecido. Na Matrix existem ainda aqueles que a protegem, liderados pelo irredutível agente Smith, o qual possui métodos para obter informações surpreendentes e aterradoras.

Na verdade, *Matrix* é uma extraordinária aventura cibernética repleta de efeitos especiais, na qual o planeta Terra foi totalmente dominado por máquinas dotadas de inteligência artificial, as quais passaram a ter domínio sobre a espécie humana, sendo que os homens e o mundo não passam de um *software*, um programa de computador, isto é, uma mera ilusão. O mundo físico na Matrix é apenas um sistema de computador controlado pelas máquinas, assim como qualquer outro jogo utilizado para se divertir na internet. Deste

modo, será preciso alguém para salvar e libertar os humanos, será necessário um "salvador".

Ao se cotejar *Matrix* com o cristianismo, é possível perceber diversas coincidências no que tange ao "salvador" Neo. Existe claramente uma trindade benévola na obra: *Trinity* (Trindade, em português), *Morfeu* (conhecido como o "deus dos sonhos" na mitologia grega, encaixando-se perfeitamente no papel de João Batista, aquele que prepara o caminho para o "escolhido", o filho de Deus) e *Neo* (do grego "novo", o qual é o "escolhido", "o esperado").

Já na primeira cena em que Neo aparece, torna-se bastante claro qual será sua função na trilogia; na cena, podemos perceber um cliente de Neo chegar em seu quarto para pagar e receber uma encomenda. É neste momento que se percebe nitidamente a forma como o cliente agradece a Neo, como se fora uma profecia sobre o futuro: "aleluia. Você é meu Salvador, cara. O meu Jesus Cristo".



<sup>3</sup> **Figura 1:** Conversa de um cliente de Neo no filme *Matrix*.

---

<sup>3</sup> Todas as imagens contidas neste artigo são oriundas de *print screen* extraídos do próprio filme em formato *DVD*.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

É possível notar que há mais de dez referências a Neo como sendo o "eleito" ou o "escolhido"; no mesmo filme, isto é, no primeiro da trilogia, Neo morreu e posteriormente voltou a viver, como se fora ressuscitado: tal fato remete imediatamente a Jesus Cristo.

De todo modo, não será possível efetuar neste momento a análise do filme a partir deste ponto de vista específico, mas sim a partir da realidade supostamente real do ciberespaço, do espaço de não-lugar apresentado no filme.

À primeira vista, a principal mensagem - não apenas do filme, mas de toda a trilogia - é um novo conceito da "verdade" e a existência de um lugar que não existia anteriormente. Neste filme, a "verdade" é que este mundo é apenas uma Matrix ilusória não-real, ou seja, um não-lugar. Se for observado um diálogo entre Morfeu e Neo, é possível ver claramente na conversa o que é a "verdade" segundo a visão proposta pelo filme. Da cena é possível apreender uma observação pertinente sobre a verdade e sobre a Matrix - algo procurado por Neo - mas a verdade é tão complexa que Neo não acredita que ela possa ser a verdade, como se pode comprovar pelo diálogo:

*Neo:* O que é Matrix?

*Morfeu:* Você quer saber o que é Matrix? Matrix está em toda parte [...] é o mundo que acredita ser real para que não perceba a verdade.

*Neo:* Que verdade?

*Morfeu:* Que você é um escravo, Neo. Como todo mundo, você nasceu em cativeiro. Nasceu em uma prisão que não pode ver, cheirar ou tocar. Uma prisão para a sua mente.

Matrix transpõe um universo repleto de possibilidades com imagens: reais ou ilusórios?

No primeiro episódio da série, o personagem Morfeu nos esclarece o que é Matrix:

*Morfeu:* A Matrix é um mundo dos sonhos gerado por computador... Feito para nos controlar... para transformar o ser humano nisso aqui (Morfeu mostra uma bateria).

*Neo:* Não. Eu não acredito. Não é possível!

*Morfeu:* Eu não disse que seria fácil, Neo. Eu só disse que seria a verdade.

Depois que Morfeu mostra a Neo o que é de fato Matrix e a realidade, ele lhe desvela o que é o mundo "dito real" fora dela; ele acredita que os homens são apenas



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

programas de computadores manipulados pelas máquinas, mas que muitos deles têm escolhas - embora prefiram viver acreditando naquilo que os sentidos lhe mostram em vez de acreditarem em outra realidade para além da que conhecem como real - e essas são suas escolhas. Dito isso, algumas indagações são evocadas: pode-se afirmar então que *Matrix* é um filme de escolhas? Ou ainda: com a escolha da pílula vermelha, constata-se a questão ética que definitivamente permeia a moral humana, pois, em *Matrix*, é possível acompanhar constantes dilemas, constituídos por uma série de escolhas morais; será mesmo que os seres humanos fazem as escolhas, ou alguém as faz por eles?

Assim como *Paris, Texas* é um filme de escolha, espera e procura, *Matrix* também o é, pois Neo procura pela verdade, faz suas escolhas e espera que um dia os seres humanos possam ser livres da dominação pelas máquinas.

Quando Neo encontra o "Oráculo", este lhe diz algo importantíssimo sobre o que é ser um "escolhido": não se pode ser o escolhido caso se espere por algo, é preciso fazer escolhas, pois o controle da própria vida se dá através das escolhas.

Muitas vezes o homem é enganado ou iludido por seus próprios sentidos em relação à verdade, duvidando se ela é de fato a verdade ou apenas fruto da imaginação. Há um breve relato no filme quando Neo vai consultar o oráculo e encontra um menino, em trajes budistas, capaz de entortar colheres sem tocá-las: a verdade nada mais é que as escolhas dentro de cada um, só é necessário saber como usá-las.

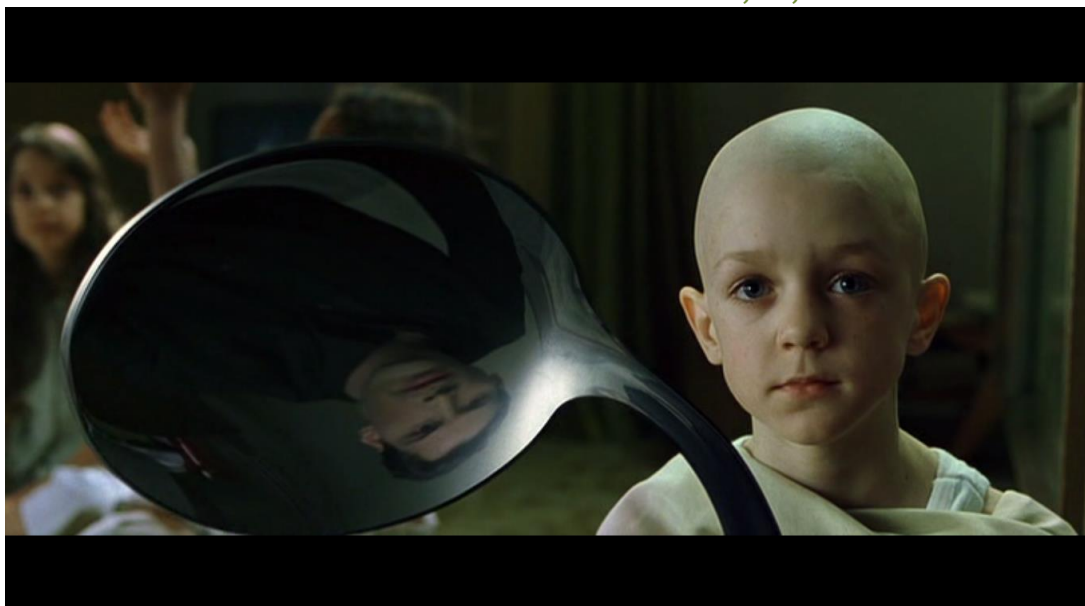
*Menino:* Não tente dobrar a colher. Não é ser possível. Em vez disso, tente apenas perceber a verdade.

*Neo:* Que verdade?

*Menino:* Que a colher não existe.

*Neo:* A colher não existe?

*Menino:* Então verá que não é a colher que se dobra, apenas você.



**Figura 2:** Neo conversa sobre a verdade com um menino budista no filme *Matrix*.

Quando o indivíduo não conhece o que é a verdade, o original, o real, o verdadeiro, facilmente acredita no que os sentidos lhe mostram como se fosse o verdadeiro. Por exemplo, é possível pensar em todos aqueles que tiveram o ensejo de conhecer pessoalmente Leonardo da Vinci e puderam vê-lo pintando obras magníficas que ficariam para a posteridade; é possível ainda pensar naquelas pessoas que pesquisaram e estudaram suas obras com afinco. Mas também pode se supor que surja alguém na China, por exemplo, afirmando que possui a verdadeira pintura da Gioconda (isto é, da Mona Lisa) de Leonardo da Vinci e que aquela exposta no Museu do Louvre, em Paris, é falsa e não passa de um simulacro. O questionamento que surge é: o que aconteceria com essa nova descoberta? Na verdade, os profundos conhecedores da pintura original dificilmente acreditariam na história de um quadro da Mona Lisa descoberta na China, porque, uma vez que o indivíduo conhece o real, o verdadeiro e não apenas a imaginação de algo, ele facilmente reconhece que a outra versão é falsa e irreal. Porém, se alguém não conhece a única e verdadeira pintura, facilmente será enganado e iludido pela falsa "verdade". Portanto, segundo *Matrix*, para muitos meros seres humanos é exatamente isso o que ocorre



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

com todos aqueles que não conhecem a verdade: apenas aceitam o que lhe é mostrado, e para muitos isso é o suficiente.

Mas essa "verdade" gira em torno da confusão que os diretores provocam no espectador em relação à realidade e à virtualidade, com questionamentos do tipo: o que é a Matrix? A Matrix é o mundo real que acreditamos que seja real; é o lugar existente apenas nos sonhos, por isso, é necessário acordar para a liberdade. Mesmo assim, para o ser humano atual não é fácil perceber o que é real e o que é mera construção da imaginação, uma vez que ele está acostumado a acreditar nos sentidos, que são falhos.

*Matrix* pode ser considerado um filme de escolhas e decisões, bem como também o é *Paris, Texas*. Verifica-se que são várias as decisões tomadas por Neo ao longo da narrativa; a primeira delas é tomar a pílula vermelha ou a azul, e deste mesmo modo, Neo fará outras tantas escolhas decisivas, como salvar ou não Morpheus ou ainda, se submeter ou não ao destino que o "Oráculo" lhe relatou em sua conversa etc. *Matrix* é um filme que se ampara em um sólido fundamento da moral; a obra mostra o tema da liberdade humana e da própria dialética da liberdade como necessidade. As máquinas inteligentes em *Matrix* buscam a sua própria forma de sobrevivência por meio da dominação dos homens, transformando-os em meras baterias de energia. É a antecipação mítica de uma inversão irrestrita entre criador e criatura, na qual a criatura é dominante e vive a todo momento à custa do criador. Tal situação cria um novo sistema de dominação: a criatura se volta contra o criador.

O filme possui duas realidades com imagens tão reais que às vezes confundem - não apenas o espectador, mas também Neo - o que é verdadeiramente sonho e o que é realidade. Viver aqui é viver no ciberespaço, em um não-lugar, ou em Matrix, que é este não-lugar. Na verdade, são duas "realidades" que se confundem e confundem o espectador, ou são dois mundos paralelos da caverna de Platão. Talvez por isso seja quase inevitável fazer uma alusão de Matrix em relação à Alegoria da Caverna de Platão. O homem vive na caverna ou é apenas aquele um que saiu da caverna? Em Matrix, Neo é o homem que sai da caverna e pensa em voltar, mas não volta.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Em *Matrix*, há claramente uma inversão em relação ao filme *Paris, Texas*. Observa-se nitidamente dois mundos em *Matrix*, o mundo real e o imaginário. Esses dois mundos em *Paris, Texas* são quase imperceptíveis e somente a libertação da mente é que pode levar ao mundo real. Julga-se que o que se vê é real, mas tudo não passa de ilusões, porque os sentidos enganam. Neo duvidou de tudo ao seu redor e posteriormente percebeu, de modo nítido, que tudo não passava de sonhos. Então, será que o ser humano vive em um não-lugar, em um ciberespaço, acreditando ser aquele que domina o planeta, mas que na verdade é efetivamente dominado por algo que nem sabe o que é? Será que viver neste não-lugar é melhor do que viver em um lugar do mesmo modo que Travis desejava?

Em *Matrix* a imagem está sempre em movimento; é preciso entrar, conectar, acoplar entre a realidade e a imaginação. Talvez seja neste momento que se dê a união e a ligação entre dois ou mais corpos, formando um único conjunto, assim, a "realidade" é mascarada, é representada (simulacro). No filme, o ser humano está submerso no ciberespaço, as imagens parecem tão reais que o real se confunde com o imaginário ao contrário.

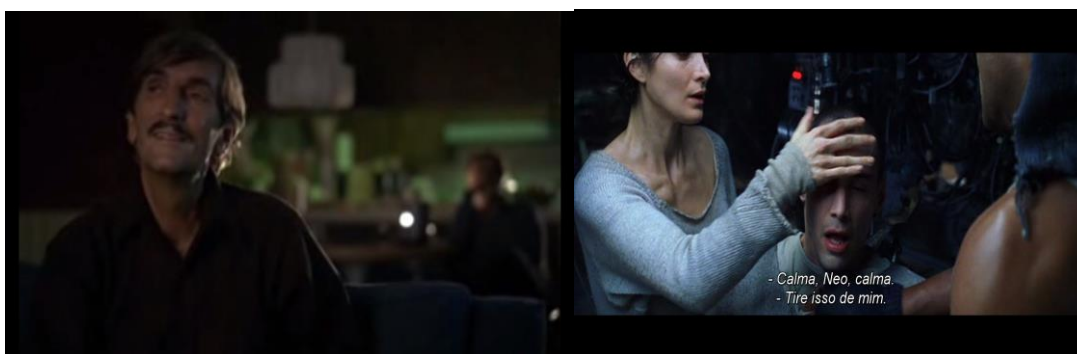
**O que *Paris, Texas* tem em comum com *Matrix*: momento de convergência**

É possível elencar alguns elementos que se mostram mais convergentes entre as obras *Paris, Texas* e *Matrix*. No primeiro, talvez seja na cena sobre um filme (em *super-8*) o instante em que parece existir um filme dentro de outro: é o momento em que Travis é enganado pelos sentidos. Travis vive uma realidade, mas está vendo outra no filme em *super-8*, a qual é completamente diferente da sua: são dois mundos paralelos. Ele olha constantemente para o filme e para o filho, sem acreditar que um dia viveu ou vive aquilo que vê no *super-8*. Esse é o momento de maior convergência com *Matrix*, em termos visuais; é o instante em que as duas realidades se confundem, o momento em que Travis se vê em outra "realidade", e nela ele está feliz e contente com sua família.

Durante todo o filme foram vistas apenas imagens estáticas, mas neste momento do filme em *super-8*, elas estão em movimento e não mais como antes, estáticas: realidade ou imaginação? O que se passa na mente de Travis e em seus olhos são instantes de oscilação



e de confusão entre imaginação e realidade. Esse é o mesmo sentimento que perpassa Neo no exato instante em que ele volta à Matrix; ele simplesmente desperta sem ter conhecimento de que mundo está, qual é o mundo real e qual é imaginação. Enfim, em qual mundo deve acreditar.



Momento de convergência. Figura 3: Travis assiste a um filme sobre algo feliz que já viveu.

Figura 4: Neo volta de sua primeira experiência na *Matrix*.

Na obra *Matrix* é necessário conectar, acoplar, plugar para entrar no que é "real", diferentemente de *Paris, Texas*, onde essa imersão acontece na cena do filme em *super-8*. A forma pela qual Travis está conectado é diversa, não é através de cabos, mas sim pela mente, pelas lembranças. É nesse instante que, tanto para Neo em *Matrix* como para Travis em *Paris, Texas*, algo mágico acontece: é o momento no qual suas mentes são libertadas, não estando presas nem em sonhos e nem na realidade. É o momento no qual não é mais necessário confiar tanto nos sentidos, mas sim na mente que foi libertada.

São constantes em ambos os filmes os dualismos visuais das imagens de lugar e de não-lugar, de espaço e de ciberespaço, assim como de realidade e de imaginação.

Travis e Neo são personagens que estão em busca das diversas realidades, e por elas perambulam. Neo, no mundo real e no imaginário, já Travis, pelas cidades à procura do lugar. A busca de Travis é a procura de si mesmo e de um mundo o qual ele se esqueceu, já a de Neo é a busca da verdade sobre seus sonhos e sobre o que é a Matrix. Ambos vivem em um não-lugar, ou seja, ainda não encontraram um lugar ou o lugar; eles vivem em algo imaginável.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Portanto, o elemento que mais une as duas produções cinematográficas é exatamente o sentido deste não-lugar ser apresentado como imaginação e ao mesmo tempo "real". Em *Paris, Texas* há uma imaginação a partir de uma condensação passiva nas imagens estáticas, como fotografia, *outdoors*, painéis, pinturas etc.; principalmente, a imagem da foto do lugar no qual Travis nasceu. Em *Matrix*, a partir da acoplagem<sup>4</sup> das imagens em constante movimento, mostra-se sempre este dualismo entre o lugar e o não-lugar, realidade e imaginação<sup>5</sup>.

Maturana et al. (1974) afirma que o conceito de acoplagem - chamado de *Acoplamento Estrutural* - são as interações que ajudam a determinar a correção de nossas percepções. Os autores citam como exemplo o sistema nervoso humano, o qual funciona como uma rede trancada de procedimentos; este sistema é organizado de tal modo que a percepção das coisas não constitui uma representação da realidade exterior. Deste modo, o sistema acaba criando um mundo particular. Enfim, dá-se a própria construção do simulacro de Baudrillard (1991), onde vivemos o estágio da representação no qual a realidade é mascarada e recriada de outra forma.

Nos dois filmes, tanto em *Matrix* como em *Paris, Texas*, é possível perceber estes dualismos entre o real e o virtual, a realidade e o imaginário, o lugar e o não-lugar, o espaço e o ciberespaço. Em *Matrix* são dois mundos apresentados com imagens; em *Paris, Texas* existe um elemento dentro da narrativa. O que move tudo isso é o conceito que atualmente muitos denominam “sociedade da informação”, isto é, a sociedade que vive o presente, aquela que não existe mais como sociedade do conhecimento, mas sim, da informação. A experiência que se tem agora é virtual, não é mais a real; vive-se no campo da representação, ou seja, daquilo que deve ser representado. Só se pode viver neste espaço, pois não existem outras possibilidades.

O ciberespaço é uma nova experiência de vida para o ser humano, é o lugar no qual não é necessário corpo, nem tempo, pois o tempo é desfragmentado; não existe passado,

---

<sup>4</sup> Este é um conceito oriundo de Maturana e Varela, no qual observam que o sistema vivo e o meio em que ele vive se modificam de forma concreta. Se for possível fazer uma comparação, é perceptível que o pé se ajustará sempre ao sapato e vice-versa.

<sup>5</sup> Conceito trabalhado por Jean Baudrillard.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

presente ou futuro, existe apenas o agora. Viver neste espaço que é um não-espaço é viver em um estado de representação, ao passo que sair deste estado de representação é estar dentro do estado de existência. Mas como existir atualmente fora deste espaço? Talvez a partir do momento em que os sonhos se repitam invariavelmente. "Não é possível explicar Matrix, é preciso vê-la", ou seja, "não é possível explicar o que é a realidade, é você que precisa enxergá-la por si só".

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

GIBSON, William. **Neuromancer**. 3. Ed. São Paulo: Aleph, 2003.

HUMANITATES. **Uma publicação do Centro de Ciências de Educação e Humanidades – CCEH**. Universidade Católica de Brasília - UCB. Volume I - Número 2 - Novembro 2004 - ISSN 1807-538X. Disponível em: <<http://www.humanitates.ucb.br/2/entrevista.htm>>. Acessado em: 02 jun. 2014.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Edusp, 1972.

PLATÃO. **A República (VII)**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

KIM, Joon H. **Cibernética, ciborgues e ciberespaço**: notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 199-219, jan./jun. 2004.

VARELA, F.; MATURANA, H.; URIBE, Roberto. **Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model**. *Biosystems* 5: 187-196, 1974.

## **REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS**

**MATRIX**. Direção: Lana Wachowski, Andy Wachowski. Produção: Joel Silver. Estados Unidos: WARNER BROS PICTURES, 1999. DVD (2h15min).

**PARIS, TEXAS**. Direção: Wim Wenders. Produção: Argos Films, França: 20th CENTURY FOX, 1984. DVD (2h27min).



**A heteronomia no cinema contemporâneo em *César deve morrer* (2012), de Paolo Tavianí e Vittorio Tavianí<sup>1</sup>**

Tânia C. Kaminski Alves Assini<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

**RESUMO**

Este estudo propõe refletir sobre cinema e novas mídias, considerando os desafios colocados para a crítica e para a teoria da narrativa fílmica, a partir da constatação do movimento heterônomo de parte do cinema contemporâneo, de buscar em procedimentos comuns a outras artes e mídias de comunicação, modos de transgredir e atualizar o fazer fílmico convencionalizado. Toma-se para análise o filme documentário *César deve morrer* (2012), dirigido por Paolo Tavianí e Vittorio Tavianí. O tema do cinema e novas mídias passa também pela reflexão sobre a diluição de fronteiras entre gêneros, sobre processos de transcrição e montagem no cinema e desdobramentos na exploração de princípios ou subsídios teóricos para procedimentos crítico-analíticos como, hibridização e heteronomia de linguagens e gêneros, na esfera do audiovisual.

**ABSTRACT**

This study proposes to reflect on cinema and new media, considering the challenges posed to criticism and to the theory of film narrative, from the observation of the movement of heteronomous part of contemporary cinema, to seek common procedures to other arts and media communication modes of breaking and agreed to update the filmic. Takes to analyze the documentary film *Caesar Must Die* (2012), directed by Paolo Tavianí and Vittorio Tavianí. The theme of the film and new media also involves reflection on the dilution of borders between genres on transcreation and assembly processes in film and developments in the exploration of principles for critical- theoretical or analytical procedures as subsidies, hybridization and heteronomy of languages and genres in the audiovisual sphere.

**PALAVRAS-CHAVE:** *César deve morrer*; transcrição; heteronomia.

Este artigo reflete sobre o tema do cinema e novas mídias, partindo de um olhar para os processos de transcrição e montagem no filme *César deve morrer* (2012),

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Estudos da Imagem e do Som do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação e Linguagem, linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná. Orientadora: Profa. Dra. Denize Correa Araújo. Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. Email: tkteatro@gmail.com



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim 2012, dirigido por Paolo Taviani e Vittorio Taviani<sup>3</sup>. O estudo se insere nas discussões e abordagens teóricas sobre o tema do cinema e novas mídias, considerando-se o problema dos desafios colocados para a crítica e para a teoria da narrativa fílmica, a partir da constatação do movimento heterônimo de parte do cinema contemporâneo, de buscar em procedimentos comuns a outras artes e mídias de comunicação, modos de transgredir e atualizar o fazer fílmico convencionado.

A reflexão sobre os processos de transcrição e montagem contempla um estudo sobre procedimentos crítico-analíticos como hibridização e heteronomia de linguagens e gêneros, na esfera do audiovisual em suas instâncias comunicacionais, narrativas e estéticas. No escopo teórico, auxilia a compreensão desses fenômenos as reflexões de teóricos que interpretam a arte, a narrativa cinematográfica de forma múltipla e polissêmica como Umberto Eco (2008), Walter Benjamin (1994), Deleuze e Guattari (2000) e as formulações teóricas sobre signo e processos de significação, em especial, a teorização de signos de tempo de Gilles Deleuze (1985) formulada a partir de filosofia pragmática de Charles Peirce sobre signos espaciais, considerando-se apropriadas para estudos sobre o cinema e novas mídias.

*César deve morrer* é o primeiro filme digital realizado pelos irmãos Taviani, trata-se de uma adaptação da peça de teatro *Júlio César*, de Shakespeare, interpretada por um grupo de internos da prisão de segurança máxima Rebibbia, localizada em Roma, cuja montagem apresenta um caráter híbrido fundindo ficção e documentário. A opção pela produção do filme no formato digital, além de indicar a entrada dos reconhecidos cineastas no mundo das novas tecnologias e de novos meios de difusão e distribuição do filme tem relação com a tendência contemporânea das produções híbridas em que as fronteiras entre cinema e documentário se diluem cada vez mais.

Cristiane Freitas Gutfreind (2006) trata sobre a “explosão” do documentário como gênero cinematográfico, estabelecendo relações com as teorias contemporâneas e a

<sup>3</sup> Filmando juntos há quase 60 anos, donos de uma Palma de Ouro em Cannes por *Pai patrão* (1977) e várias obras que os consagraram, como *Allonsanfan* (1974), *Kaos* (1984) e *Bom dia Babilônia* (1987), *César deve morrer* é o primeiro filme digitalizado dos diretores. JORGE, Leonardo Vinicius. Irmãos Taviani encontram arte na prisão. Disponível em: <<http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/irmaos-taviani-encontram-arte-na-prisao/234834>>. Acesso em 28 de julho de 2014.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

transformação da noção de representação. Segundo a autora, “a diversidade de formatos, que vai do antigo filme-reportagem, passando pela formatação televisiva e chegando ao digital, além de múltiplas maneiras de escrita, [...]” GUTFREIND, 2006, p.03), aponta para uma pluralidade e um crescente entusiasmo no processo criativo. Para a autora, cada vez mais o cinema insere-se em uma rede midiática em plena efervescência de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica, permitindo o nascimento de novas formas e novos tipos de imagens documentais.

Nesta perspectiva, a produção filmica *César deve morrer* contempla uma hibridização de linguagens, aproximando teatro, cinema e documentário. Parte das cenas que aparecem no filme são registradas por câmeras documentais dentro do presídio de Rebibbia, a exemplo de imagens dos presos nos corredores do presídio ou dentro das celas. São imagens vistas de cima, câmera fixa, facilmente identificáveis no contexto de um documentário. A temática da peça de Shakespeare – a narrativa da conspiração contra o ditador romano Júlio César, tematizando as relações de poder, política ambição, traição, crime e luta pela liberdade - e o processo de transcrição desses temas tratados no teatro para o cinema, a partir da montagem contemporânea, proposta pelos Irmãos Taviani impacta o espectador desde a primeira sequência do filme. A montagem é pautada no imbricamento entre o biográfico e o fabulado, em um jogo em que a representação cênica se confunde com a própria vivência da prisão.

Considerando-se a produção híbrida do filme e as teorias pós-estruturalistas sobre signo, significação e representação a exemplo de Deleuze (1990), não se justifica enquadrar o filme em uma determinada estética, dado sua natureza plural, o mais adequado seria, pensá-lo como uma produção em que se evidencia o componente ficcional e o componente documental, não havendo uma fronteira nítida entre essas linguagens, ou pensá-lo ainda no conjunto de produções contemporâneas que constituem “linhas de fuga”, tal como reflete Araujo (2007), considerando o “espaço do meio”, na perspectiva deleuziana onde tudo adquire velocidade e as criações acontecem. Por isso, o cuidado com a indexação, uma vez que esta reduz a capacidade do signo produzir interpretantes complexos e com maior teor de conteúdo.



## 1. *César Deve Morrer*: Uma Criação Heterônoma

Na montagem criativa do filme *César deve Morrer* é possível visualizar elementos de uma criação heterônoma, estratégia que permite a aproximação de campos ou territórios entre as artes e diferentes gêneros como elemento potencializador nos processos de comunicação e de significação. A ideia de imbricação de campos ou territórios entre as artes pode ser amplamente investigada, para além do esvaziamento de sentido que o conceito de hibridação possa ter chegado na contemporaneidade.

O conceito de ritornelo, criado por Deleuze e Guattari (2000), por exemplo, abre para pensar a obra de arte como plano de imanência que faz consistir heterogêneos: uma composição que se realiza pelo intra-agenciamento de materiais expressivos diversos e que provoca um complexo de sensações visuais, táteis e gustativas; mas essa composição territorial, por sua vez, implica um movimento de desterritorialização, um deslocamento desse mesmo plano, uma saída para outro território que altera o ponto de partida quando a ele se retorna; ou seja, o plano da imanência também se constitui no contato e na diferença.

A questão da desterritorialização e da diferença também é pensada por Derrida (2009). Embora a "desconstrução", termo pelo qual se reconhece o pensamento de Derrida, possa, a princípio, sugerir uma ideia de destruição, ela aponta justamente para o oposto: a desconstrução anima a pluralidade dos discursos, apontando para a problematização das "verdades" canonizadas na história e na cultura do Ocidente. Derrida usa o termo *différance* para descrever o processo, ao qual ele se refere como o movimento de diferença, noção que aponta para a percepção do descentramento, da desconstrução, da lógica do suplemento e da *différance*.

A questão é observar pontos de entrelaçamento entre as linguagens artísticas e os processos comunicacionais, onde essas linguagens se valem dos mesmos procedimentos que serão operados de modos diversos e que resultarão em criações singulares, acentuadas pela heterogeneidade das técnicas artísticas. Esta reflexão volta às formulações teóricas de Deleuze e Guattari, mais precisamente para a noção de estrutura rizomática. "Um rizoma





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. [...]. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, [...]" (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 15). Para fins de maior compreensão desta noção conceitual, os filósofos enumeram características ou princípios do rizoma, entre os princípios elaborados, recorta-se para este estudo, em especial, os princípios de conexão e de heterogeneidade. [...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. [...]. Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais (DELEUZE e GUATTARI, 2000, pp. 16-17).

O que os autores colocam é o desafio de pensar o retorno no jogo da diferença, num sistema de diferenças e de produção de novas textualidades, novas linguagens, ao modo rizomático. "O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga" (DELEUZE e GUATTARI, 2000, pp. 32-33).

A adaptação da peça de teatro *Júlio César* de Shakespeare para o cinema pelos irmãos Taviani, encenada dentro do presídio por detentos em seus dialetos e unindo cinema e documentário pode ser analisada a partir da lógica da diferença e do suplemento, como um rizoma que aponta para a multiplicidade do signo. Em uma perspectiva rizomática de ampliação conceitual, tendo por base, teóricos pós-estruturalistas, encontra-se o estudo de Denize Correa Araujo que propõe o conceito de "estética da hipervenção" (ARAUJO, 2007, p. 69). Ao propor um estudo analítico de três filmes<sup>4</sup> a autora indica a gênese do conceito:

[...], considerando 'hiper' no sentido baudrillardiano de hiper-realidade e 'venção' como 'invenção', 'intervenção' e 'hibridação'. Proponho como teorias de base o conceito de hiper-realidade de Jean Baudrillard, a noção de intertextualidade de Julia Kristeva e o conceito de rizoma de Félix Guattari. Devo acrescentar, porém, que a o invés de considerar a hiper-realidade só no sentido de uma realidade virtual decorrente das novas tecnologias, considero-a também no sentido metafórico de uma 'outra' realidade, que não a tradicional. [...] Contudo acredito que podemos ir além da intertextualidade, no caminho de uma hipertextualidade expressa mais em conteúdo que em forma. Se o hipertexto é

---

<sup>4</sup> Os filmes analisados por Araujo são: o curta *Como se Morre no Cinema*, de Luelane Correa, 2001, os longas *Ladrões de Sabonete*, de Maurizio Nichetti, 1989 e *Dogville*, de Lars Von Trier, 2004.





XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

uma condensação de textos que se projetam no mesmo tempo e espaço, como possibilidade de leituras paralelas, aqui se traduz em termos de hibridação, provocando um questionamento sobre fundamentos metafilêmicos, questionamento este que leva justamente à questão da criação de um texto-hiper, endossando o que denomino de estética da hipervenção (ARAUJO, 2007, pp. 69-70).

O conceito de estética da hipervenção desenvolvido por Araujo (2007), ao contemplar a atualização dos conceitos de hibridação, intertextualidade e dialogismo, ampliando as possibilidades de compreensão das produções fílmicas no tempo e espaço das produções digitais, apresenta-se profícuo às reflexões sobre o processo de transcrição e montagem do filme *César deve morrer*, considerando-se a proposta estética de seus realizadores. Em termos teóricos, a contemporaneidade é lugar em que se ampliam as possibilidades de abarcar teorias convergentes e divergentes, para o exercício analítico-crítico que se propõe em aspectos de criação, realização e distribuição de cinema.

Para Renato Cohen:

[...]. Neste mundo contemporâneo onde as noções de tempo, espaço e presença estão alteradas; onde assistimos à passagem da comunicação verbal para as sinestesias visuais, onde as artes escapam do estatuto dos gêneros, recuperando o projeto wagneriano da *Gesamtkunstwerk*; numa era vertiginosa onde o real e o ficcional se confundem assombrosamente, em que a cidade e o *environment* são os cenários de uma arte total em operação, não se poderia falar de uma nova cena? (COHEN, 2006, p. 116).

A nova cena problematizada por Renato Cohen encontra lugar na produção de Paolo Taviani e Vittorio Taviani. Os diretores constroem uma metarrepresentação ao romper com os dados de base da linguagem fílmica (mimética, ilusionista) e revestir sua *mise-en-scene* de teatralidade, sendo este um dos recursos cênicos que consagra a aproximação do filme *César deve morrer* com o teatro e a literatura clássica. Além deste recurso observa-se o rompimento de fronteiras entre gêneros, no contato com o documentário e a encenação fílmica, o que aproxima o filme dos procedimentos do *work in progress*, “linguagem que incorpora – enquanto procedimento criativo – a mutação, o acaso e o acontecimento” (COHEN, 2006, p. 117). Entende-se aqui acontecimento como produtor de sentido, tal



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

como coloca Deleuze “Então não se perguntará qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas” (DELEUZE, 2009, p.34). No livro *O que é filosofia* (1997), Deleuze explica que o acontecimento é a realidade do virtual, mas do virtual já tornado consistente, portanto um virtual real sobre um plano de imanência.

Nessa perspectiva, pode-se pensar na montagem do filme como um acontecimento, uma realidade virtual, sobre um plano de imanência. O filme *César deve morrer* expõe aos espectadores o processo criativo mediante a explicitação dos cortes, rompendo com a ilusão de realidade presente nos filmes hollywoodianos com seus cortes imperceptíveis, de forma que no filme, destacam-se as sequências do ensaio da peça, as dificuldades em ensaiar em espaços improvisados e a vivência dos internos mostradas em cortes que ora situam o espaço “real”, ora o espaço virtual como um modo de provocar a percepção, de ampliar a hesitação diante do objeto narrado, de deslocar a compreensão de um suposto sentido unívoco e de ampliar as ressonâncias dos sentidos.

A montagem de *César deve Morrer* pautada na estética do híbrido e no princípio da heronomia como espaços para transformações constantes denota a opção de seus realizadores por uma composição formal capaz de questionar o enquadramento clássico de gêneros; coloca em diálogo a ficção e o documentário. Os diretores transitam por várias experiências de fronteira entre linguagens e gêneros, usando a literatura, o teatro, a música, a fotografia, o documentário como operadores de uma prospecção híbrida rumo à uma recepção que requer novas sensibilidades, na busca pela epifania na cena do filme. Toma-se aqui a noção atualizada de hibridação, tal como propõe Araujo “[...] hibridação no cotejo que proponho seria a coexistência de duas estéticas distintas que dialogam e se complementam, criando um texto terceiro com elementos de ambas as estéticas-base” (ARAÚJO, 2007, p.71).

Tais procedimentos nos levam a refletir, sobre o filme como “suporte de experiências”, “formas de produzir experiências”, de intensificar seu “poder de afecção”,



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

ou seja, de potencializar sua capacidade de tocar os corpos com os quais interagem, tal como reflete Renato Cohen (2006).

Nessa perspectiva, a produção de *César deve Morrer*, por meio do documentário sobre os internos da prisão de Rebibbia, amplia o poder de significação da narrativa fílmica, colada ao espaço da história, fundindo o “real” e o ficcional. Umberto Eco (2008) discorre sobre o modo como a ficção se desdobra sobre a própria ficção, no afã de alimentar o imaginário para tentar compreender a realidade. “[...] Encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 2008, p. 93). A citação aqui recortada funciona como um hipertexto a conectar as discussões acerca da relação dialética entre a obra artística e sua inserção contextual ou cotextual. Em diálogo com Humberto Eco estão as reflexões de Deleuze e Guattari quando estes se referem aos modos de pensamento, a Filosofia, a Ciência e a Arte e a relação com o caos da linguagem.

### 1.1 A *Mise-en-scene* Baseada na Hipervenção

Os filmes produzidos pelos Irmãos Taviani tem em comum uma estética mais própria ao cinema arte, por aportar grande liberdade artística, mesclar linguagens de outros campos expressivos e desafiar os critérios mercadológicos da indústria cultural. A produção do filme *César deve morrer* denota um trabalho contestador da linguagem cinematográfica inserida no mercado de cultura, sendo um filme que provoca o espectador a ser intelectualmente ativo ao propor uma *mise-en-scene* baseada na teatralidade, no espetáculo e na linguagem do documentário, sendo a linguagem do documentário o elemento a separar o significante do não significante e a estratégia que alinha ângulos diferentes de uma mesma cena, colocando em causa diferentes pontos de vista.

*César deve morrer* contempla em sua produção muitos aspectos da estética neo-realista, mas também da estética do cinema de autor, considerando que o filme traz claramente o estilo dos Irmãos Taviani demarcado em suas obras, a exemplo da fusão



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

entre as fronteiras do ficcional e do “real” vivido. *César deve morrer* mostra o resultado da encenação da peça, a realização do espetáculo, retrocedendo à apresentação do projeto, aos dados do documentário, os ensaios, a reforma do teatro, a encenação e performance dos atores amadores, voltando à cena final e novamente ao documentário em quadros condensados, totalizando 76 minutos de exibição.

O filme tem início com o quadro que mostra a imagem dramática do rosto de Brutus em primeiríssimo plano. Em *close-up* o rosto enquadrado de Brutus esconde parcialmente o cenário. O ator dá dois passos para trás e é filmado, a meio corpo, olhando para a câmera que assume o ponto de vista do olhar do espectador. O plano americano ao mesmo tempo em que focaliza o conjunto da cena mostra o ator com maior intimidade, de modo a destacar a sua face, as expressões mais íntimas e os gestos menores, tal como reflete Machado (2007) sobre a significação que pode ser dada a este plano. O terror do final patético que se anuncia na peça *Júlio César*, de Shakespeare é visto nos olhos, na expressão facial, no corpo do ator e na espada que segura firme em direção ao peito. Tem-se neste quadro um conjunto de imagens que funcionam como signos icônicos, a exemplo da cor vermelha do figurino (signo) representa as cores de Roma, a nacionalidade (objeto representado) que remontam ao poder do imperador Júlio César, a historicidade do tempo, a tradição do império e as relações de poder (interpretante). O rosto e o corpo do ator, a mão que concentra a força na espada, remetendo ao perfil dos heróis do teatro clássico, o discurso de enaltecimento no fórum sobre o corpo do herói requerem mais que a análise pautada na estrutura triática do signo de Peirce (1995) que considera o signo em relação a si mesmo ao objeto e ao interpretante.

O conjunto das imagens da primeira cena de *César deve morrer* requer a compreensão do signo de tempo apresentado por Deleuze. [...] Signo é uma imagem particular, que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese” (DELEUZE, 1990, p. 46). O signo em seu caráter plural remete ao espaço tempo da cena. A luta interna do herói com seus próprios fantasmas, as memórias pessoais e coletivas do sujeito que representa no teatro do presídio acionam um tempo anterior. Entende-se, assim o signo em expressões de afecção,



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

percepção/ação, ou seja, os signos do tempo. Para Deleuze é o tempo ou o “todo de relações” que está na base genética dos signos, “não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais” (DELEUZE, 1990, p. 49).

No quadro que contempla a cena inicial do filme, em um plano de conjunto, a câmera mostra as personagens que acompanham a cena trágica da morte de Brutus. No mesmo quadro fílmico, um plano conjunto do espaço do palco e dos personagens que agradecem ao público e são aplaudidos encontra-se o todo das relações em aberto ao tempo. O movimento desta sequência é pró-fílmico, a personagem se movimenta em relação à câmera, observa-se grande profundidade de campo com o primeiro plano ocupado pelo ator. Um grande plano mostra o espaço físico do teatro, as cadeiras vazias, os atores deixando suas roupas no palco para retornarem às suas celas, a luz vai esmaecendo até um *black*. Fora do campo, ouvem-se vozes das pessoas que saem do teatro, fundindo-se às vozes dos internos e dos guardas da prisão.

O figurino, a simbologia da espada, a súplica ao escravo Trebônio “ajude-me a morrer” e o discurso do herói revelam a intensa teatralidade da cena inicial, reforçada no plano geral, situando o espectador em relação ao espetáculo de teatro que está assistindo, para logo em seguida, desestabilizar essa primeira impressão a cores por meio do corte da cena que se fragmenta.

Assim, ao modo do fragmento, a primeira sequência mostra ao espectador que se trata de uma encenação no palco, evidenciado pela saída do público e a imagem panorâmica do espaço físico do teatro, cuja cor vermelha do figurino romano, das cortinas e das poltronas vai esmaecendo ao cinza e por fim ao preto e branco. Novo quadro, um plano de conjunto mostra os presos um a um dirigindo-se às celas, o guarda abre, primeiro uma porta de grade, em seguida, uma pesada porta de ferro, o preso entra em silêncio, a câmera mostra fora da cela o guarda fechando a porta. Este quadro se repetirá ao final do filme, contudo, sob outro ponto de vista, a câmera mostrará a imagem de dentro da cela.

Corte para a segunda sequência que apresenta em plano geral, a fachada do prédio da prisão de segurança máxima e novo corte, em que se visualidade do campo é a tela preta. Esse corte é duplamente signo de temporalidade e de espacialidade ao remeter à indicação



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

“seis meses antes”, que aparece estampada nas altas janelas do presídio. De acordo com o estudo de Machado (2007), poder-se-ia dizer que há aí, um *racord* de continuidade pela codificação do sinal de orientação que permitirá os fragmentos colocarem-se um nos outros, sugerindo um contínuo da ação. Graças à fragmentação dessas cenas e à interrelação dos fragmentos, o filme obtém um movimento e um interesse que já não são teatrais.

A partir desse quadro indicador de tempo e espaço, a nova sequência mostrará a preparação para a seleção dos atores (os internos da prisão) que atuarão na peça, destacando-se aí, a linguagem do documentário. Toda a parte de apresentação do projeto aos internos e a cenas de ensaios são realizadas em preto e branco, destaca-se que as falas dessa sequência funcionam como elementos próprios da linguagem do documentário, contudo, as cenas, a expressão dos rostos, as falas revelam a *mise-en-scene* da produção. Diretor, ator e personagens aparecem juntos no mesmo enquadramento.

Vale à pena ilustrar as falas que contextualizam o projeto e observar que também as falas estão marcadas pela não linearidade, pela fragmentação da cena de forma condensada.

*Para inaugurar a próxima temporada do laboratório teatral [corte na exposição da ideia]. Damos todo apoio a essa iniciativa [corte na exposição da ideia] obviamente, só se vocês acreditarem e se empenharem como nas edições anteriores [corte na exposição da ideia]. Passo a palavra a Paolo Cavalli, que apresentará o projeto:*

*Este ano, representaremos no nosso palco uma obra de Shakespeare: “Júlio César”. É sobre o general que após tornar Roma grande e potente, cede à tentação da tirania e, por esse motivo, é eliminado pelos seus correligionários. Abordaremos esses temas com a ajuda do nosso ator principal, Cosino Rega, que há anos, participa da Companhia. Já na próxima semana iniciaremos as audições. Quem quiser participar deve apenas enviar a solicitação.*

Há um corte na cena que contempla essas falas antes da cena chegar ao seu final. Entre este quadro e o próximo há uma elipse de tempo. Arlindo Machado ao refletir sobre a ação e a simultaneidade de tempo observa que “isto que o cinema mostra como uma sequência temporal é uma forma de ‘escrever’ a simultaneidade [...] linearização do signo icônico e a construção de uma sequência diegética pelo desmembramento dos elementos da



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

ação em fragmentos simples e unívocos, os plano” (MACHADO, 2007, p. 102). O autor observa que o corte e a mudança de posição da câmera para aproximar ou se afastar do motivo torna possível também descrever a ação em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade.

O próximo quadro tem início com a sequência da seleção dos internos (audição) em primeiro plano, mostrando o rosto do primeiro interno, a quem uma voz da comissão em contra-campo esclarece como será a seleção:

*Diga seu nome, sobrenome, data e local de nascimento, nome do pai e residência – de duas maneiras diferentes. – Da primeira vez, você está em um posto de fronteira, está deixando sua mulher para trás. Você gostaria de se despedir, chorar com ela. É obrigado a nos dizer seus dados pessoais. Da segunda vez, a situação é a mesma, mas nós o forçamos a dizer seus dados. Na primeira, você está chorando. Na segunda, está irritado. A partir de agora.*

A câmera mostra em primeiro plano o rosto do interno e em seguida, no mesmo quadro, em plano médio. No campo de visualização o espectador vê, do lado esquerdo da cena o rosto frontal, no lado direito, um texto com dados de identificação do interno ao modo do *storyboard*. Assim, seguem 12 sucessivos quadros em que o espectador vai conhecendo os futuros atores da peça. Esses quadros são marcados por elementos do documentário, a fotografia em preto e branco, a descrição do objeto, o registro da cena e a trilha sonora, o espaço arquitetônico, o que aponta para a dimensão subjetiva do dispositivo, tal como reflete Machado (2007).

A cena final também é cortada, eclipse temporal e o novo quadro apresenta, em plano geral uma sala com os internos trazendo bancos e cadeiras para a primeira reunião em que o diretor faz a passagem do texto. É um espaço fechado no qual se ouve a voz de Paolo Cavalli:

*Todos trabalharão em “Júlio César”, mas nos papéis principais, imaginamos a seguinte distribuição: como Júlio César – Giovani Arcuri, Cássio - Cosimo Rega, Brutus – Sasá Striano, Marco Antônio – Antonio Frasca, Décio – Juan Bonetti, Lucio – o músico, Enzo Gallo [...].*



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

O som da gaita de boca tocada por Enzo Gallo, funciona como índice de passagem do tempo, passando do som da gaita para um outro som, que será a única trilha sonora do filme, marcando as cenas iniciais do documentário e as cenas finais. O quadro que mostra a ficha de cada preso também aparece duas vezes no filme, contudo cada um dos quadros apresenta uma temporalidade diversa e complementar. A primeira vez que o quadro é visto, a ficha com os dados dos presos faz referência à temporalidade e ao sujeito preso, ao final do filme o quadro que repete a ficha apresenta-se mais completo e assume uma conotação de ficha técnica dos atores, ainda que apresente o crime e a pena de cada um.

Este quadro é altamente simbólico no filme, pois aponta para um “outro” sujeito da representação interceptado pela arte. Um sujeito que é o interno mostrado no documentário e também um outro sujeito que é o ator. A hiper-realidade transposta ao cenário da ficção é evidenciada na interpretação do texto clássico pelos internos em uma diversidade de dialetos, elemento que também denota o caráter híbrido da produção. O texto de Shakespeare é interpretado pelos presidiários em seus próprios dialetos - calabrês, siciliano, napolitano ou romano, tendo como ator de teatro, Fabio Cavalli<sup>5</sup>. O quadro em plano geral mostra a sala escura só com dois refletores e uma voz *off*:

*Vocês sabem que o teatro está sendo reformado, mas acho que esta sala é adequada para os ensaios. Vocês leram o texto, agora, precisam começar a recitá-lo. Júlio César, ato 1, cena 2, por favor, cada um no seu dialeto.*

Os quadros, quase todos em plano geral, mostram os ensaios da peça nos corredores, nas celas, no pátio e na biblioteca da prisão. O texto de Cassio é interrompido por um parceiro de cela, que não faz parte do elenco e que entra no texto com sua memória externa. “[...] toda uma série de novos signos constitutivos de uma matéria transparente ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem movimento” (DELEUZE, 1990, p. 48). As cenas que remetem à vivência na prisão e aos ensaios são filmadas em preto e branco,

---

<sup>5</sup> “Ator de teatro que há dez anos leva a dramaturgia às prisões sicilianas”. (JORGE, Leonardo Vinicius. Irmãos Taviani encontram arte na prisão. Disponível em: <<http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/irmaos-taviani-encontram-arte-na-prisao/234834>>. Acesso em 28 de julho de 2014).





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

fundindo o biográfico e o fabulado, esse aspecto é acentuado pelo ambiente da prisão utilizado como cenário principal.

A direção do filme explora a potencialidade da cena híbrida, articulando as relações semânticas que corroboram para fusão de imagens referentes às categorias de espaço, tempo, imagético, fictício, “real”, presença, ausência. Categorias essas bastante fluidas, o que ajuda no apagamento da fronteira entre vida e arte, realidade e encenação. Misturando elementos do teatro, da literatura e do documentário e intervindo no espaço tempo da representação, do palco clássico para os pátios de Rebibbia, os realizadores do filme criam uma produção híbrida, inter e hipertextual ao modo como trata Araujo (2007) para definir a estética da hipervenção em que o ético e o estético se interpenetram.

### **Considerações Finais**

A produção do filme *César deve morrer* denota um trabalho contestador da linguagem cinematográfica inserida no mercado de cultura, sendo um filme que provoca o espectador a ser intelectualmente ativo ao propor uma *mise-en-scene* baseada na teatralidade, no espetáculo e na proposta híbrida do documentário. No intermezzo, início e fim que se conectam pela mesma cena, o espectador vê desvendado, diante de si, o processo de montagem do filme, por meio dos ensaios, que há todo momento alude ao documentário, pois o filme enfoca especialmente os ensaios da peça, sem, contudo, deixar de revelar a desconhecida realidade da vivência na prisão.

O texto de Shakespeare sofre um processo de destronamento ao modo bakhtiniano, sendo deslocado do centro para servir de código icônico ou de metáfora das relações de poder, ambição e traição mostrando a tragicidade da existência humana e a fragilidade dos limites entre “verdade” e “ficção”, por meio da fusão entre cinema e documentário. O filme coloca-se ao lado da grande produção contemporânea que chega ao público por meio digital, atingindo além do espectador interessado em arte, aquele cujo interesse volta-se para a estrutura da imagem fílmica e por sua capacidade em despertar emoções no contexto das novas mídias.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## Referências

- ARAUJO, Denize Correa. *Imagens Revisitadas: Ensaio sobre a Estética da Hipervenção*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. 5. ed. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. Prólogo Lewis Carrol. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. PUC-RS, 2006.
- JORGE, Leonardo Vinicius. Irmãos Taviani encontram arte na prisão. Disponível em: <[http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/irmaos-taviani-encontram-arte-na prisao/234834](http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/irmaos-taviani-encontram-arte-na-prisao/234834)>. Acesso em 28 de julho de 2014.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & Pós-cinema*. São Paulo: Papirus, 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

## Filmografia

- CÉSAR DEVE MORRER*. Direção e roteiro: Paolo Taviani, Vittorio Taviani. Produção: Itália/2012). Produtores: Europa Filmes. Filmado em maio-agosto 2012. Duração: 76 min. *al: caminhos percorridos*. São Paulo: Ed.USP, 2007.