

**A Igatu do Céu de Suely:
temporalidades, deslocamentos, modernidades¹**

Ana Paula Daudt de Lima Brandão²

Resumo

O artigo parte de *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, para aprofundar no sincretismo temporal dos países periféricos em relação aos conceitos de modernidade e contemporaneidade, que são em sua origem eurocêntricos. Aïnouz deixa de lado a representação clássica do sertão como espaço mítico, o apresenta como lugar de coexistência de temporalidades: o passado da tradição, da ausência de industrialização, e o presente do consumo de bens materiais e culturais convivem, deixando patente o processo desigual da modernidade. A protagonista também encarna este conflito e parece ser alguém tanto fora de lugar quanto fora do tempo, por não conseguir se readaptar à cidade natal após um período morando em São Paulo. A narrativa fílmica e depoimentos do cineasta são utilizados para ilustrar e fundamentar a discussão, explicitando as reflexões de Aïnouz e confrontando-as com teóricos destes temas.

Palavras-chave: modernidade; Karim Aïnouz; temporalidades; cinema.

1. Sertão pop

O céu de Suely (2006) é o segundo longa-metragem de Karim Aïnouz. Após o sucesso de *Madame Satã* (2002), o cineasta pôde voltar a trabalhar com um tema que o instigava: o sertão. Anos antes, em 1999, Aïnouz tinha conseguido apoio do Itaú Cultural³ para um projeto em conjunto com Marcelo Gomes. Os dois partiram para uma viagem de 40 dias pelo sertão com o objetivo de fazer um filme sobre as feiras locais. Porém logo decidiram fugir da proposta e filmar tudo que os emocionasse. Para eles a região era conhecida através da memória, de conversas de família, mas desconhecida como vivência. Além do vínculo afetivo que motivou a empreitada, há o estímulo de poderem conhecer um espaço mítico no cinema nacional. Segundo Gomes, havia “um desejo de se perder naquele lugar, de pegar pedaços daquele lugar” e, para Aïnouz: “sair navegando pelo lugar e ao mesmo tempo comer o lugar. Colecionar o máximo de

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 - Estudos da Imagem & do Som.

² Doutoranda em Comunicação, PUC-RJ. E-mail: apdaudt@hotmail.com.

³ Karim Aïnouz e Marcelo Gomes eram cineastas desconhecidos, tendo feito apenas curtas até então. Naquele momento ainda estavam lutando para levantar recursos para seus primeiros longa-metragens. Karim Aïnouz pretendia fazer *Madame Satã* (2002) e Marcelo Gomes *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). Os dois filmes quando realizados posteriormente tiveram sucesso, o que aumentou as possibilidades de patrocínio para projetos de seus diretores.

coisas, matéria mesmo.”⁴ As mais de 40 horas de filmagem e entrevistas renderam o curta-metragem *Sertão de acrílico azul piscina*, finalizado em 2004. Apenas em 2009 foi feito o longa ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, que utilizou as imagens capturadas em 1999 e pouco material posterior necessário para a narrativa. O conjunto de filmes derivados da experiência da viagem pelo sertão em um espaço de dez anos mostra que Aïnouz não havia esgotado o tema e continuava intrigado:

Eu sempre me incomodei muito, minha vida inteira, com essa imagem do sertão como espaço mítico. Quando fiz o *Carranca*⁵ com Marcelo Gomes, a gente foi atrás de um sertão *pop*, porque achava que havia um apelo *pop* ali, das cores, por exemplo. Mas era totalmente intuitivo, vindo de uma reflexão a partir do que a gente tinha estudado antes, lendo vários ensaios sobre a questão da representação da modernidade e da contemporaneidade. No sertão há algo muito evidente, que é o fato de que ele nunca se industrializou.⁶

As reflexões sobre modernidade e contemporaneidade deste cineasta reverberam no conceito de sertão *pop*, em que há uma coexistência de indícios de diferentes temporalidades, e perpassam *O céu de Suely*: o presente se materializa principalmente através do consumo (de bens materiais e culturais) e o passado é concretizado no modo de vida mais lento e tradicional, que se mantém em descompasso pela ausência de industrialização. Iguatu foi escolhida após uma pesquisa de Aïnouz e parte da equipe. A cidade, que nunca havia sido utilizada como locação, era um local de passagem, com um entroncamento rodoviário; também funcionava como centro comercial abastecendo cidades vizinhas, mas mantinha características lentas do interior sertanejo (SILVA, 2009, p. 3). O embate cultural é visto plasticamente através do contraste entre a aridez do terreno, por natureza monocromático, e as cores de feiras, objetos, casas, roupas:

Lembro que um amigo fez um filme, um curta-metragem, sobre vaqueiros, em que esses vaqueiros não usavam mais animais, mas usavam motos para tomar conta do rebanho. Então, para mim, era uma coisa que eu queria muito implodir um pouquinho, que a gente começou a fazer lá no filme com o Marcelo e que em *O céu de Suely* era muito importante. E o [diretor de arte] Marquinhos Pedroso foi muito importante nisso, porque ele é um cara muito contemporâneo⁷, muito inquieto, e toda vez que a gente caía para o folclórico ele nos lembrava que aquilo não existia, que era uma fantasia que a gente tinha daquele lugar. A gente ficou um tempão ali em Iguatu tentando observar como eram essas negociações objetuais. A cidade era lotada por lojas de 1,99, com coisas que eram muito coloridas, mais coloridas ali do que em qualquer outro lugar. Porque ali era tudo tão monocromático...

Então eu comecei a observar como aqueles objetos que eram vendidos em Iguatu se propagavam no cotidiano da cidade, no lugar onde você ia comer, onde ia cortar o cabelo. Nesse sertão que a gente observou havia um desejo muito claro de se preencher com cor um lugar que não tinha cor. E que essa invasão de produtos *made in Taiwan* ou *made in China* servia muito bem. Há uma cena sobre isso no *Carranca*, em um lugar que vende flores artificiais. Era um jardim que tinha na feira,

⁴ Entrevista de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbarnadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em 18/06/2016.

⁵ *Carranca* era o nome original de *Sertão de acrílico azul piscina*.

⁶ Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

⁷ É interessante ver o uso de palavras do cineasta: o adjetivo que utiliza para seu diretor de arte é “contemporâneo”. Pedroso teve um papel fundamental por ajudar a deixar de lado a visão folclórica e mítica, dando espaço para perceber as mediações culturais entre o novo e o antigo, o tradicional e o *pop*, gerando releituras, ressignificações e novos usos.

à noite, só com flores de plástico, e aquilo vende como água no deserto. Havia esse desejo de olhar para frente e não de olhar para um país que está sendo dominado pela globalização, que está perdendo sua identidade e que está deixando de ser autêntico. Na verdade, a autenticidade mora exatamente nesse lugar que é o lugar do sincrético⁸. A questão é como você se apropria disso e o que você faz com isso.⁹

O filme, com seu sincretismo, serve, então, de lugar teórico para discutir questões candentes para pensadores das mais diversas nacionalidades e culturas, que estudam os desdobramentos da modernidade tanto na percepção do tempo quanto na pluralidade de culturas. Octavio Paz, por exemplo, em *Os filhos do barro* (livro da década de 1970), ressalta que “a modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização” e explica que isso se dá porque “todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais dos quais é impossível deduzir, mesmo como negação, nossa ideia de tempo” (2013, p. 34). Paz explica que a relação entre passado, presente e futuro é diferente em cada civilização e dá exemplos de outras formas de lidar com a temporalidade tanto no Ocidente pré-moderno, quanto nas periferias modernas e no Oriente, para deixar claro que é uma concepção que surgiu a partir de um certo momento e lugar, central, mas que acabou se alastrando para as periferias. Assim como outros autores, faz uma distinção entre o primeiro momento, em que a modernidade se identificou essencialmente com a mudança, numa obsessão pelo “novo”, e valorizou o futuro, e o segundo, em que o futuro parece incerto e o presente toma seu lugar (e recebeu a alcunha de pós-modernidade¹⁰). Neste mesmo percurso houve uma mudança no enfoque, com cada vez mais pensadores relativizando o eurocentrismo da modernidade e ressaltando sua heterogeneidade. É com estas questões que o filme de Aïnouz dialoga, tanto através dos conflitos pessoais de Hermila, a protagonista, quanto através da representação da cidade de Iguatu.

A primeira cena do filme tem as cores bastante contrastadas de um super-8 com granulação e falhas, remetendo a uma memória saudosista do passado. A voz em off de Hermila conta as circunstâncias de sua gravidez, enquanto ela própria aparece acompanhada do namorado e pai de seu filho em um momento romântico e feliz. A sequência seguinte, com uma ambiência distinta, imagem definida, mostra o desenrolar

⁸ A autenticidade percebida desta forma faz eco às palavras de Andreas Huyssen: “Continua-se a debater se tais modernismos alternativos devem ser vistos verticalmente, como imposições no Ocidente, vindas de fora, ou como transferências laterais, traduções, digestões e transformações criativas de bens culturais apropriados pelas respectivas culturas locais, regionais ou nacionais” (2014, p. 17).

⁹ Entrevista a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em 18/06/2016.

¹⁰ Por falta de espaço e por estar priorizando outras questões, não há como aprofundar a relação modernidade/pós-modernidade. Fica aqui uma síntese da perspectiva apresentada por Huyssen, que comenta o “retorno da ‘modernidade’ e do ‘modernismo’ nas discussões contemporâneas” (2014, p. 12): “Em retrospectiva, todo o debate sobre o pós-modernismo – desregrado, contestado, repleto de contradições e vitalmente estimulante, como um dia foi – afigura-se hoje muito provinciano. Provinciano no sentido geográfico de haver permanecido restrito somente aos fenômenos intelectuais e históricos do Atlântico Norte. Mesmo ali, porém, diversos intelectuais europeus, de Habermas a Foucault e Derrida, nunca abraçaram a concepção do pós-moderno da maneira como ela foi abraçada, ainda que não raro com relutância, nos Estados Unidos. Talvez o pós-modernismo não tenha sido outra coisa, de fato, senão uma tentativa norte-americana de reivindicar a liderança cultural do que alguns chamavam, naquela época, de ‘o século norte-americano’.” (HUYSEN, 2014, p. 11-12)

da história no presente, alternando cenas da estrada com outras do interior do ônibus em que a jovem e seu filho estão. A sequência dá uma sensação da lenta passagem do tempo de uma viagem longa. Por fim a câmera imóvel mostra a placa sobre a rodovia – “Aqui começa Iguatu” –, enquanto um homem passa de bicicleta por baixo da sinalização. Depois outras cenas da cidade são mostradas: o pouco movimento do amanhecer, algumas crianças na rua. Hermila desce do ônibus na estrada que margeia o local e atravessa a rodovia até um posto de gasolina, onde espera a tia vir buscá-la. Com o desenrolar da narrativa descobre-se que ela, grávida aos 19 anos, havia fugido com o namorado para tentar a vida em São Paulo mas voltou com o filho pequeno quando os planos não saíram como o esperado. Mateus, o namorado, chegaria depois.

Iguatu é uma cidade no sertão central do Ceará¹¹ onde a equipe permaneceu nas 7 semanas de filmagem (as 3 atrizes principais foram para lá 2 meses antes do início das gravações e durante todo o processo moraram juntas, seguindo a sugestão da produção, com o objetivo de criar uma relação mais íntima)¹². Em muitos momentos os figurantes são pessoas locais e Aïnouz aproveitou situações reais (como um baile ou uma feira da cidade) para cenas específicas. O diretor comenta os desafios técnicos de captar imagens que serão utilizadas em uma narrativa ficcional, com roteiro, sem que haja a possibilidade de controlar completamente iluminação e som, entre outras variáveis. Apesar de assumir que algumas destas cenas deram certo e outras nem tanto, o objetivo de trazer a vivência da cidade para o filme acaba enriquecendo o embasamento prático para as teorias que podem ser trazidas para a discussão. As múltiplas temporalidades que haviam sido percebidas já na viagem de 1999 são retratadas no filme com o apoio da vida corrente de Iguatu, cidade que, conforme a percepção do cineasta, encarna o anacronismo brasileiro de uma forma mais emblemática do que as metrópoles:

Com exceção de Recife na década de 1950, quando você teve um movimento de industrialização, o sertão ficou meio parádão ali, abandonado economicamente, depois desses ciclos de monocultura. Isso para mim ficou muito evidente quando a gente chegou em Caruaru. Pois há aquela cena da feira de Caruaru no documentário com o Marcelo, onde realmente havia temporalidades muito diferentes, mas que estavam aglutinadas ali num só tempo, que era o tempo do agora. (...) Eu acho que são temporalidades que são muito distantes e que se aglutinam. Em São Paulo, na realidade, isso não tem nenhum impacto, porque são várias camadas: há a camada do café, a camada da indústria, depois a camada dos serviços e a camada do trânsito de objetos que são muito contemporâneos.¹³

O comentário de Aïnouz ilustra a forma pela qual a sequência temporal passou a ser percebida com a modernidade. Quando se refere ao sertão, diz que “ficou meio parádão”: ou seja, congelou no passado. E compara com São Paulo que, apesar de ter também múltiplas temporalidades, parece estar em outra fase, segundo essa mesma forma de pensar o tempo. Vale ressaltar que o cineasta não está descrevendo o sertão

¹¹ A cidade tem 92 mil habitantes, fica a 380km de Fortaleza e 650km do Recife.

¹² Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-128291/curiosidades/>. Acesso em: 18/06/2016.

¹³ Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

pejorativamente, até porque em seus filmes valoriza a cultura local e conta histórias de quem normalmente não é ouvido, que não pertence às classes hegemônicas, percebendo riqueza e diversidade onde outros poderiam ver atraso e monotonia. Mas por mais que os ideais modernos de progresso, desenvolvimento e evolução tenham sido enfraquecidos como discurso com o fim das grandes narrativas (percebido, entre outros, por Lyotard), o Ocidente continua remetendo à concepção moderna de tempo, até porque não desenvolveu-se outra com força suficiente para substituí-la plenamente:

Se a modernidade é filha do tempo retilíneo em que o presente não repete o passado, e se o Ocidente identificou-se com o tempo¹⁴, como observa Octavio Paz, ser moderno implica uma forma específica de experimentar a tríplice dimensão histórica: passado-presente-futuro. Não é por acaso que o termo “anacronismo” surge na França do século XVIII para designar realidades não compatíveis com o momento vivido por aquele país. (...) (FIGUEIREDO, 1994, p. 29)

O conceito de anacronismo, nascido da ótica eurocêntrica, reafirma, assim, que a batuta do tempo está com o Ocidente e que quem não segue seus comandos no ritmo marcado está fora do tempo. Outra forma de lidar com a questão, com o foco inverso (das margens para o centro) é considerar a pluralidade, o hibridismo, como maneiras diferentes de “ser moderno”, sem hierarquia e como valores positivos. Algo as culturas periféricas já vinham vislumbrando há mais tempo que as hegemônicas:

Muitas das críticas feitas ao ideário da modernidade por pensadores dos países centrais, a partir das três últimas décadas do século XX, já estavam presentes, desde o início daquele século, no discurso de intelectuais latino-americanos, em decorrência das contradições geradas pelo projeto modernizador no subcontinente: a tensão entre os modelos vindos de fora e as condições locais, que nem sempre a eles se ajustavam, estimulou, por vezes, a relativização do valor dos próprios modelos. Ficamos, então, a meio caminho entre aproveitar esta crítica para valorizar o que, no país, fugia aos parâmetros ditados pela modernidade ocidental, e a opção por apressar o passo visando cumprir com atraso as etapas já vencidas pelo mundo desenvolvido. Assim, descrevemos, ao longo de nossa trajetória, um movimento pendular entre marcar negativa ou positivamente a não sincronidade com o tempo dos países centrais – movimento cuja direção dependeu sempre das conjunturas históricas e dos lugares teóricos, a partir dos quais se articulavam os discursos de nossos pensadores. (FIGUEIREDO, 2010, p. 127)

Se no início do século XX as margens já percebiam que o modelo europeu tinha defeitos e que a cultura hegemônica não era necessariamente superior, e o contato com esse modelo levou a mudanças locais vistas com reservas¹⁵, com o passar do tempo os questionamentos se intensificaram. Pensadores da cultura hegemônica também passaram a ter uma visão mais crítica. Andreas Huyssen, por exemplo, prefere utilizar a expressão “modernismo sem entraves” quando se refere aos modernismos diversos das

¹⁴ “Não é a primeira vez que uma civilização impõe suas ideias e instituições a outros povos, mas é a primeira que, em vez de propor um princípio atemporal, postula como ideal universal o tempo e suas mudanças. Para o muçulmano ou o cristão, a inferioridade do estrangeiro consistia em não compartilhar sua fé; para o grego, o chinês ou o tolteca, em ser um bárbaro, um chichimeca; desde o século XVIII, o africano ou o asiático é inferior por não ser moderno. A estranheza – inferioridade – vem do ‘atraso’. Seria inútil perguntar: atraso em relação a quê e a quem? O Ocidente se identificou com o tempo e não há outra modernidade senão a do Ocidente.” (PAZ, 2013, p. 31)

¹⁵ É o caso de Oswald de Andrade que, apesar de ver com bons olhos os avanços tecnológicos, temia a invasão da cultura de massa norte-americana (FIGUEIREDO, 2010, p. 128).

culturas periféricas. E explica que outros termos utilizados por ele, como “modernismos alternativos” e “modernismos múltiplos” são noções imprecisas, já que a primeira traz implícita a existência de uma hierarquia entre um pretensão modernismo real (ou original) e suas alternativas; a segunda considera ser pluralista demais. Há a preferência por “sem entraves” pois transmite a ideia de uma “geografia ampliada do modernismo”, que no fundo é sua visão pessoal¹⁶ (2014, p. 37). Vale ressaltar que Huyssen se refere ao modernismo, às artes, o que é útil para o debate, já que em *O céu de Suely* as questões de temporalidade também passam pela cultura, e o autor não se limita às vanguardas mas amplia a questão com manifestações locais, populares, e com a cultura midiática. Além disso, mesmo se pensarmos na modernidade para além das artes, o princípio de Huyssen é válido: o cuidado por deixar claro, através dos termos, que não se deve valorizar uma cultura em detrimento de outras, que a noção de desenvolvimento é tendenciosa e conflitante (basta pensar em produtos de alta tecnologia produzidos com trabalho escravo, em indústrias poluentes, na crise hídrica e tantos outros problemas decorrentes do “progresso”¹⁷). De qualquer forma as temporalidades distintas, a ausência de sincronicidade percebida nas margens, são questões advindas da modernidade mesmo que tratadas e valoradas de forma diferente dependendo do olhar. Porém mesmo a visão positiva não deixa de levar em conta os conflitos oriundos da convivência de temporalidades. Em *O céu de Suely*, Hermila personifica alguns deles.

2. Um signo mal acabado

A volta de Hermila para Iguatu gera um certo desconcerto para a família e amigos. A tia procura entender porque ela saiu sem se despedir, dois anos antes, “como uma louca”. A sobrinha explica que sua atitude foi motivada pela “maior paixão do mundo”. Uma paixão que irá arrefecer quando Mateus desaparece e Hermila descobre que ele está mandando dinheiro para a mãe e não para ela e seu filho. A personagem é acolhida pela avó com carinho, apesar de representar mais gastos, mas ao longo do filme as atitudes de Hermila geram uma crise entre as duas: para conseguir dinheiro para sair de Iguatu, a

¹⁶ Huyssen critica a ideia de globalização homogênea, que culminaria numa cultura mundial. Ele leva em conta as diferenças nacionais e locais, os intercâmbios culturais transnacionais, procurando compreender os modernismos comparativos. Assim, não considera apenas o tempo, mas também o espaço, faz uma geografia. “Se os debates anteriores foram primordialmente organizados em torno de um eixo linear temporal (modernismo *versus* realismo, depois pós-modernismo *versus* modernismo) e concentrados nos meios de comunicação de cultura superior, como a literatura e a pintura, a situação de globalidade requer considerar uma forte dimensão geográfica e espacial, reconhecer os entrelaçamentos do temporal com o espacial e dos efeitos que eles provocam.” (2014, p. 30)

¹⁷ Mais ainda: “Mesmo que o Ocidente continue a ser uma eminência parda e uma ‘câmara de compensação’ das modernidades mundiais, (...) ele não fornece o único modelo de desenvolvimento cultural, como parecem acreditar os utopistas da cibernética e os teóricos antiutopistas da ‘macdonaldização’ – especialmente depois que a história das duas modernidades, a boa e a má, parece agora ser muito específica de um lugar e uma época. (...)”

A atenção às geografias mais amplas do modernismo só emergiu depois do colapso do socialismo e do fracasso da descolonização. Claramente, as questões levantadas nos estudos pós-coloniais e na história cultural são pertinentes a essa investigação. O debate sobre a globalização oferece um prisma para a avaliação de modernismos alternativos e de sua inserção complexa nas formas coloniais e pós-coloniais de modernização cultural e social” (HUYSEN, 2014, p. 22)

protagonista decide fazer uma rifa de si mesma, oferecendo ao vencedor “uma noite no paraíso”¹⁸. O filme não traz explicações psicológicas para o desejo de partir, deixando que o público tire suas conclusões. Inicialmente ela parecia feliz por estar de volta, apesar das claras dificuldades financeiras e de algumas reclamações pontuais. Inclusive em conversa com João, motorista de moto-táxi interessado por ela, afirma que dessa vez voltou para ficar. Assim que descobre que Mateus mudou de endereço em São Paulo, sem avisar, Hermila dá sinais mais claros de incômodo com a permanência em Iguatu.

Em uma das primeiras conversas com tia Maria ela explica que a vida em São Paulo é boa mas custa caro, também se mostra preocupada por achar que a avó está cansada e que seu retorno trouxe um peso a mais. Algumas pistas do descontentamento com Iguatu e com a própria vida vão transparecendo nas falas num crescendo. Nesta mesma conversa, do lado de fora da casa, ouve-se ao fundo o choro de Mateuzinho. Maria pergunta se ele sempre chora assim e a sobrinha responde que tem vezes que tem vontade de “deixá-lo no mato”. Apesar de incluir o filho em seu plano posterior (inicialmente acha que com o dinheiro da rifa conseguirá comprar uma casa para morar com ele, depois decide levá-lo consigo para Porto Alegre), a pedido da avó, acaba deixando-o com ela em Iguatu¹⁹. Em uma das vezes em que fala com Mateus de um orelhão, este pergunta pelo filho. Ela responde que o menino está tendo dificuldade com o calor. O pai diz que ele acabará se acostumando, ao que Hermila responde “não vai não... eu não me acostumo”. Quando a protagonista já está vendendo a rifa de si, Georgina, sua amiga que é prostituta, diz que tentou fugir de Iguatu quando tinha 14 anos, mas não se aprofunda nos motivos ou nas circunstâncias. A escolha por Porto Alegre é feita durante uma consulta no guichê da rodoviária²⁰, pois Hermila pergunta qual passagem leva para mais longe dali, mostrando que não tem um plano preciso, apenas deseja deixar aquela vida para trás. Aïnouz comenta que a jovem traz em seu corpo o signo deste descontentamento que vai se desenvolvendo no desenrolar da trama:

¹⁸ A falta de dinheiro e o preço das coisas são importantes no filme. Surgem nas conversas, no valor das rifas (de uísque, da “noite no paraíso”), no restaurante a quilo, em quanto a amiga prostituta cobra pelos programas, no preço das passagens de ônibus para sair de Iguatu, retratando o comércio que tanto impactou o cineasta em sua viagem pelo sertão. Descobrir que Mateus ajudava a mãe financeiramente é um marco que faz Hermila tomar uma série de decisões, também em função de dinheiro, culminando na venda de si mesma, por uma noite. Em entrevista, Aïnouz explica: “Eu ficava muito curioso de ver como era o problema afetivo de alguém que não tem dinheiro. Não como era a vida dele por não ter dinheiro, mas como era a vida cotidiana de uma pessoa que vive numa situação financeira que não é confortável, mas que não é miserável também.” (FELDMAN; EDUARDO. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.)

Antes de *O céu de Suely*, Aïnouz havia feito o curta *Rifa-me* (2000), que por sua vez é baseado em uma história real, que aconteceu em Juazeiro do Norte, de uma mulher que se rifou para conseguir dinheiro para ir para São Paulo. O caso também foi transformado em cordel por Abraão Batista. (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1602200019.htm>. Acesso em 20/06/2016.)

¹⁹ Também há um momento em que a avó pede para Hermila cuidar do filho naquele dia pois precisa ir trabalhar. A questão não é considerar a protagonista uma mãe negligente ou que queria deixar o filho para trás, mas mostrar que o filme dá indícios dos conflitos da personagem.

²⁰ Além de ser a cidade mais longe em que Hermila poderia chegar saindo do Ceará em direção ao Sul, ainda houve uma brincadeira com o nome: como ela vivia em um local de seca, no interior, Aïnouz queria um destino que tivesse porto, água, e que fosse alegre. “É simplesmente uma pequena tradução de uma pequena utopia da personagem. A personagem vai atrás de uma utopia.” (FELDMAN; EDUARDO. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.)

Em *O céu de Suely*, essa ideia do “peixe fora d’água” me fez trabalhar com frente e fundo, do personagem ser uma pessoa que se debate, que está desconfortável. Mas eu precisava antes ver aonde que ela está desconfortável, precisava ver a geografia, que é o plano geral. O corpo dela na geografia é um plano geral. Na medida que esse personagem vai começando a se debater e a querer não estar mais ali, o corpo dela se torna mais importante do que a paisagem, o corpo dela começa a assumir um primeiro plano. Começa a assumir uma movimentação que você não tem no começo do filme. No início do filme o personagem vai se paralisando no tempo e no espaço. O espaço é maior do que ele, o espaço é sufocante e de um determinado momento pra frente, ela vai querendo fugir dali e a maneira de filmar também vai mudando. É usar os instrumentos cinematográficos que você tem para mais do que contar uma história, evocar uma sensação.²¹

Um detalhe do corpo de Hermila acaba se destacando:

[Cinética] E é muito interessante isso, primeiro, pelos produtos serem *made in China*, porque não é uma conexão só simbólica, é uma conexão comercial avassaladora entre o sertão e a China; segundo, é como esse sincretismo e essas tecnologias estão, no caso de *O céu de Suely*, atravessando o próprio corpo dela. Aquela mecha loura é justamente um signo da modernidade que opera um deslocamento naquela figura.

[Karim Aïnouz] Exatamente. E é um signo estranho, porque é um signo mal acabado.²²

Ao longo do filme há menções expressas à mecha, para que não passe despercebida. Primeiro é a tia que comenta: “E esse cabelinho, é moda lá, é? Só pinta a frente?”. João também repara: “Tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranha mas bonita.” E é mencionada em um momento mais tenso, em que uma mulher vai tomar satisfações ao descobrir que o cunhado havia comprado a rifa de uma “puta com cabelinho metade louro, metade ruim”. A moda de São Paulo atravessa seu corpo e marca sua identidade. Na volta à cidade natal, é um “signo mal acabado” da modernidade, que gera estranhamento. Uma marca da metrópole que mostra que Hermila voltou mudada e tem dificuldades em se readaptar. Ou jamais estivesse adaptada, já que não se sabe como era antes da ida para São Paulo. E, de fato, quer seja por vontade própria ou por influência do namorado, já havia fugido antes de Iguatu.

Ao mesmo tempo que gera estranhamento, a mecha está em consonância com os objetos *made in China*, que também estão aparentemente fora de lugar. Da mesma forma, as músicas que são versões brasileiras de sucessos norte-americanos causam ruído à ideia de um sertão mítico. No filme há a coexistência entre o que é esperado de uma cidade pequena do interior do sertão (o interior das casas, as conversas, as longas distâncias a serem percorridas, o mercado com pilhas e pilhas de ovos) e os signos da modernidade (um comércio que se assemelha à “feira do Paraguai”, restaurantes de comida a quilo, fliperama). A mecha de Hermila é uma marca no corpo que representa também como a modernidade chega à periferia: muitas vezes mal acabada, ou melhor, fora dos padrões esperados, gerando resultados múltiplos e incontrolláveis.

²¹ Entrevista de Karim Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: <http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>. Acesso em: 20/06/2016.

²² Entrevista de Karim Aïnouz a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

Se “a modernidade nunca foi uma só”, nem em seu surgimento, na Europa, pois “a metrópole ainda era uma ilha de modernização em culturas nacionais dominadas pela vida tradicional do interior ou de cidadezinhas” (HUYSEN, 2014, p. 20-21), mais ainda nas antigas colônias latino-americanas. Em texto do final dos anos 1980 Barbero assinala que, apesar de haver pela primeira vez uma contemporaneidade entre o momento da produção de tecnologias nos países ricos e o consumo nos países pobres, há uma *não-contemporaneidade* entre os produtos culturais e o espaço social e cultural em que estes produtos são consumidos na América Latina (2002, p. 177-178). Esse descompasso (que Barbero chega a chamar de esquizofrenia) é percebido se visto pela perspectiva das culturas hegemônicas que oferecem produtos tecnológicos de ponta, ainda com a mentalidade de um “processo contínuo de aceleração da modernidade, (...) do qual nenhum país pode ficar ausente, sob pena de morte econômica e cultural” (BARBERO, 2002, p. 178, tradução minha). Visto por outro ângulo, também mencionado por Barbero em outro ponto do livro, a América Latina tem como característica exatamente as múltiplas temporalidades²³, ou seja, a não contemporaneidade por excelência. Ou uma contemporaneidade de muitos tempos em um rico agora. Esta riqueza tem seu preço, os interesses que geram o descompasso são muitas vezes econômicos (os países periféricos vistos como mercado de bens materiais e culturais, a competição desigual entre produtos importados e locais, as salas de exibição que são tomadas pelo cinema hollywoodiano) e produzem mudanças significativas na cultura local. Porém as culturas possuem passados distintos, que influenciam sua relação com a modernidade:

Esses passados diferentes moldaram a maneira pela qual culturas específicas lidaram com o impacto da modernização, desde o século XIX, e com a disseminação posterior de meios de comunicação, tecnologias da comunicação e consumismo, trazida pela globalização. (HUYSEN, 2014, p. 28)

E não se trata de uma cultura nacional. Não é possível igualar culturalmente São Paulo, Porto Alegre e Iguatu. O fato de o sertão não ter se industrializado e das cidades do interior apresentarem um ritmo de vida mais, juntamente com a forma pela qual o consumo preenche os espaços, mostra como a modernização desigual aparece mais claramente por contraste. O filme, por este caminho, mostra uma concretização da percepção do cineasta em suas incursões pelo sertão. E isso se manifesta tanto na cidade quanto na protagonista. Submersa em uma cultura sincrética, tendo morado dois anos em São Paulo, Hermila está fora de lugar, fora do tempo. A todo momento sua identidade é cobrada e borrada: é namorada, mulher, mãe, aquela que voltou estranha com a mecha no cabelo, a que “faz doidices” por não se conformar. Quando a tia pergunta sobre a rifa: “Que ideia de puta é essa?”, a resposta de Hermila é “Putá nada,

²³ Barbero explica que há “uma multiplicidade de processos, fortemente articulados entre si, mas regidos por diversas lógicas e temporalidades muito diferentes: a homogeneidade e velocidade com que se move a rede financeira é certa mas a heterogeneidade e lentidão dos modos em que se operam as transformações culturais também o são” (2002, p. 14, tradução minha).

só vou trepar com um cara. Quero ser puta não. Quero ser porra nenhuma.” E após conseguir o dinheiro necessário para chegar a Porto Alegre, comenta que é o que irá sustentá-la até descobrir o que quer fazer. Ou seja, não tem planos concretos, apenas precisa sair dali. Mudar de espaço, que neste caso também representa uma mudança de temporalidade. No final, acaba conseguindo o apoio da tia e o consentimento da avó e passa a noite com o ganhador da rifa. Faz-se mercadoria para conseguir o que deseja.

A última cena começa melancólica com João em sua moto, emparelhando com o ônibus até que a jovem olhe pela janela. O rosto grave de Hermila se transforma em um sorriso após passar sob a placa “aqui começa a saudade de Iguatu”. O rapaz ainda segue o veículo um pouco. Passa sob a placa. Um tempo depois do ônibus sumir no horizonte, João volta sozinho. Ela cruzou uma barreira que ele não quer transpor. Hermila se destaca por seu empenho por sair de Iguatu, enquanto os coadjuvantes permanecem enraizados. As personagens femininas de *O céu de Suely* foram inspiradas nas mulheres da vida de Aïnouz. Seu curta *Seams* (1993) é sobre sua avó e tias-avós, cearenses. Quando Hermila chama tia Maria para ir com ela, a resposta é a mesma dada por tia Zélia em *Seams*, quando perguntada sobre o motivo por não ter realizado o desejo de entrar num convento: não podia deixar a mãe sozinha. Em ruptura com a tradição, Hermila exerce sua “teimosia em ser feliz” (característica que o cineasta costuma colocar em seus personagens²⁴). E mais uma vez aparece como personificação da modernidade ao quebrar um ciclo de permanência. Porém, assim como os países periféricos que são atropelados pela modernização, é colocada em uma situação incerta. Por mais que Aïnouz mencione a busca pela felicidade, é inevitável pensar que a vida em Porto Alegre será difícil, que o dinheiro tem chance de acabar e que um retorno a Iguatu poderia ocorrer mais facilmente do que a prosperidade na cidade grande.

Referências

- AÏNOUZ, Karim. “Roteiro, um mapa de voo – Uma conversa com Karim Aïnouz”. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 32-61.
- BARBERO, Jesús-Martín. *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BERNADET, Jean-Claude. “Entrevista com Karim Aïnouz e Marcelo Gomes”. Blog do Jean-Claude Bernadet. 06/05/2010. Disponível em: http://jcbernadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em: 18/06/2016.

²⁴ “Parece até um clichê falar isso, mas tem um desejo dos personagens, da minha parte, que é uma teimosia em ser feliz. Eu acho que a vida é tão curta, que no dia seguinte ela pode acabar e que tem determinadas situações na vida da gente que nos fazem esmorecer. Então eu tinha o desejo de falar dessas situações adversas como catalisadores de transformação. No caso desse filme é o abandono, o abandono de fato é uma sensação que pode ser paralisante.” (Entrevista de Aïnouz a Estevão Garcia. Disponível em: <http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>. Acesso em: 20/06/2016.)

FELDMAN, Ilana; EDUARDO. Cléber. “A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz”. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm. Acesso em: 20/06/2016.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago / UERJ, 1994.

_____. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / 7Letras, 2010.

GARCIA, Estevão. “Por um cinema sensorial”. Disponível em: <http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4451&tipo=23&tipo2=almanaque&cot=1>. Acesso em: 20/06/2016.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes-visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SILVA, Acir Dias da. “O Céu errante de Suelly, de Karim Aïnouz”. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1661-1.pdf>. Acesso em: 22/06/2016.

Filmografia

SEAMS. Karim Aïnouz. 29 min. Brasil/EUA, 1993.

RIFA-ME. Karim Aïnouz. 27 min. Brasil, 2000.

SERTÃO DE ACRÍLICO AZUL PISCINA. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 26 min. Brasil. 2004.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. 88 min. Brasil/França/Alemanha, 2006.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. 75 min. Brasil, 2009.

Notícias do tráfego rodoviário no eixo Rio-São Paulo:

CCR Nova Dutra e customização radiofônica¹

Bruno César dos Santos²

Resumo

Trilhar uma reflexão a respeito da customização radiofônica e irradiação de conteúdo jornalístico e publicitário, destinada ao público que demanda informações do fluxo viário urbano e interurbano é a proposta central deste trabalho. Assim, o objeto de estudo é composto pela grade de programação radiofônica da CCR Nova Dutra 107,5 FM, emissora que irradia informações do trânsito da principal via rodoviária brasileira, unindo os municípios de São Paulo e Rio de Janeiro. Este contexto permite refletir brevemente a posição que o rádio brasileiro assume atualmente, sendo ubíquo e com amplo espectro de penetração em novas plataformas de distribuição de conteúdo. Por outro lado, emergem conglomerados empresariais que reorganizam a disponibilização de conteúdo radiofônico, precarizando os processos de produção jornalística e publicitária.

Palavras-chave:

História do Rádio; Rádio All News; Customização radiofônica; CCR Nova Dutra

1. Informação sem interferência, mesmo em movimento: surgimento de emissoras de rádio em estradas brasileiras.

Para um simples consumidor de conteúdo radiofônico, que utiliza as frequências do dial como suas “companheiras” cotidianas, o alcance das ondas eletromagnéticas pode ser um elemento decisivo para a escuta de uma determinada emissora de rádio. Sem entrar em detalhes científicos da Física e do Eletromagnetismo, o deslocamento dos radiotransmissores – e das pessoas – pode atrapalhar a intenção do ouvinte em ouvir músicas, informações jornalísticas ou entretenimento.

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT Estudos da Imagem & do Som;

² Doutorando em Comunicação da Universidade Paulista/SP (UNIP). Email: brcesar01@gmail.com;

Neste sentido, num país continental e predominantemente rodoviário, as ondas radiofônicas são regionais e atendem as demandas musicais ou informativas de tais localidades, variando de acordo com as características socioculturais e econômicas de cada espaço geográfico. Em outras palavras, poucas emissoras de rádio podem ser ouvidas plenamente em todo território nacional, ininterruptamente, em deslocamento pelas estradas brasileiras. Excetuam-se, obviamente, as empresas comunicacionais que transmitem sua programação e conteúdo via satélite (fenômeno dos anos 80 e 90) ou internet (anos 2000 em diante), precária em muitas regiões de nosso país.

Tal acontecimento sinaliza uma possível inviabilidade operacional, num fenômeno encontrado em grandes conglomerados urbanos: a customização radiofônica. Em outras palavras, a segmentação possibilitou a exploração plena do Rádio e suas técnicas, direcionando seu conteúdo para públicos ou anunciantes específicos. Emerge uma multiplicidade da oferta de emissoras, tornando as ondas sonoras em elementos que atingem qualquer alvo. Basta escolher e direcionar o foco:

As características que envolvem o sistema radiofônico desde a última década de 90 remetem à presença de um maior número de agentes no mercado, considerando-se as formas tradicionais de difusão por ondas hertzianas, mas também a recorrência a inovações tecnológicas, notadamente a internet e os satélites comunicacionais. Incluem igualmente o avanço sobre a radiodifusão de técnicas de gestão capitalista, em especial aquelas que afinam a captação do consumidor, reposicionam os produtos e otimizam recursos por meio da reunião de emissoras em uma mesma rede (Brittos, p. 31, 2002).

Deve ser levado em conta que a o avanço sobre a radiodifusão não é algo meramente brasileiro. Longe disso: é internacional e está ligado intimamente aos processos de reconfiguração de produção capitalista, ou seja, a informação é central e extremamente importante, seja como objeto de desejo ou *commodity*, com tempo útil de venda e consumo. Nas palavras de Brittos (2002, p. 41), há uma “variedade de produtos disponíveis enfaticamente desde variáveis mercadológicas, não da consubstanciação de um novo tempo de valorização do sujeito, de ampliação do espaço público ou da incorporação de atores comprometidos com estéticas não industriais”.

Desta forma, o cenário anteriormente descrito – a dificuldade de emissoras estarem plenamente presentes em território nacional e a customização radiofônica – são facilmente superadas. A voracidade capitalista, por meio da inserção de tecnologias, legislações e modos de uso e socialização dos seus preceitos e objetos, solapam tais obstáculos, reconfigurando a utilização do rádio, enquanto objeto que irradia

informações, mas ao mesmo tempo produtos e preceitos distintos. Concordando com os preceitos de Kischinhevsky (2015):

Uma organização que passa a investir na radiofonia está buscando não apenas estabelecer essa conexão direta com seus públicos de interesse, mas também comunicar ao mercado, passando a ser um novo player no cenário, eventualmente fazendo as vezes de intermediário, ao vender espaços publicitários em seus veículos para terceiros, e não apenas utilizá-los para comunicação institucional (...) O rádio, como a música, se torna ubíquo. Redes de supermercados contratam locutores para anunciar promoções em suas lojas ao vivo, enquanto profissionais liberais buscam serviços de rádio cada vez mais individualizados. (Kischinhevsky, 2015, p. 75-6).

Dois acontecimentos merecem ser registrados, os quais são necessários para a compreensão da proposta de pesquisa do presente trabalho: a customização radiofônica chega às estradas brasileiras, através dos esforços das empresas mantenedoras das concessionárias rodoviárias. Utilizando dispositivos legais federais, as rádios “Free Way” (Rio Grande do Sul) e “CCR Nova Dutra” (São Paulo/Rio de Janeiro) emergem no espectro radiofônico, irradiando notícias e entretenimento aos motoristas e passageiros em deslocamento pelas vias e arredores que fazem parte da cobertura de tais emissoras.

Embora a intenção deste artigo reside no intuito em descrever brevemente o funcionamento da grade de programação e irradiação de conteúdo da “CCR FM Nova Dutra”, será feita uma pequena contextualização histórica das emissoras anteriormente citadas, uma vez que são empresas privadas que utilizam as ondas radiofônicas para disseminar informação. Ao mesmo tempo, tal prática é travestida de elementos comerciais, que servem para “tornar público” as ditas boas práticas das concessionárias, num movimento de autoafirmação e relevância informativa.

2. Informação sem interferência, mesmo em movimento: surgimento de emissoras de rádio em estradas brasileiras.

Com idades e fases de implantação distintas, as duas emissoras de rádio customizadas tem finalidades e práticas parecidas. Ambas são mantidas pelas empresas concessionárias das rodovias federais e a irradiação de conteúdo é autorizada, em caráter experimental pela Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações). Tal dado é importante, pois algumas restrições são aplicadas – e apresentadas no decorrer deste trabalho – tanto para a Radiovia Freeway (88,3 FM – Porto Alegre), como para a CCR Nova Dutra (107,5 FM – São Paulo/Rio de Janeiro). É importante ser registrado que

“rádios-estradas” são práticas muito comuns pela Europa, com a prestação de serviços e informação disseminada na grade de programação (Adami, 2004).

Considerada a primeira emissora que “toca notícias do trânsito”, a Radiovia Freeway inicia suas atividades em 2004, divulgando informação, educação e entretenimento para os usuários que trafegam ao longo dos 120 km da Rodovia BR-290. Esta estrada liga a cidade de Porto Alegre ao município de Osório, localizado no litoral gaúcho. É uma das estradas mais movimentadas da região sul do território brasileiro, em especial em datas comemorativas e eventos festivos, levando os gaúchos “pas praia” e fazer veraneio, durante o verão.

A BR-290 foi criada em 1973 e é considerada a primeira autoestrada brasileira, com duas faixas de rolamento em cada sentido, permitindo velocidade de 120 km/h, com a média de 300 veículos por horas (Chaves, 2013). Vinte anos mais tarde (1994), a rodovia é inserida no Programa de Concessão Rodoviária, elaborada pelo Governo Federal de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Contudo, a estrada gaúcha é concedida para a Triunfo Concepa apenas em 1997.

A Radiovia é transmitida ao longo da BR-290 e arredores. Para tal, são usadas estruturas de cabeamento de fibra ótica e antenas instaladas ao longo da rodovia, transmitindo as informações produzidas no estúdio radiofônico, localizado em Porto Alegre. Assim, a Radiovia Freeway pode ser ouvida tanto pelo dial, sintonizando a frequência 88.3 FM como pela Internet. A Triunfo Concepa utiliza seu site para divulgar imagens da rodovia, complementando as informações divulgadas na estação radiofônica.

A grade de programação tem transmissão ao vivo durante segunda a sexta-feira das 7h às 22 h; aos sábados, das 7h às 19h e; aos domingos, das 8h às 20h. a programação é a vivo. Havendo necessidade, em função de movimentação na rodovia, este período de horas pode ser estendido. Durante o final da noite e madrugada, é irradiada uma programação previamente gravada, composta por matérias jornalísticas, conteúdos educativos, informativos da Triunfo Concepa, além de músicas. Ou seja, é utilizada a estrutura radiofônica das sínteses noticiosas das emissoras de radiojornalismo. Ressalta Zuculoto (2012):

Geralmente, são noticiários de cinco minutos, irradiados a cada hora ou de meia em meia hora, ou de dez minutos, veiculados nos chamados horários nobres da radiofonia: início da manhã, final da manhã/início da tarde, final da tarde/início da noite. Muitos desses noticiosos, principalmente os correspondentes-sínteses ao final de cada período, inclusive ainda mantêm a figura de um locutor que lê as notícias com um tom e um estilo que se

aproximam da grandiloquência que marcou o Esso. (ZUCULOTO, 2012, p.166).

Durante a temporada de verão (dezembro a março), são organizados horários e plantões especiais, tendo em vista a quantidade de motoristas que se desloca em direção ao litoral gaúcho. De qualquer forma, a grade de programação é comporta por serviços (condições de tráfego, obras, acidentes ou interferências na rodovia, previsão do tempo etc.), educação (educação no trânsito e meio ambiente, além de saúde e bem-estar) e entretenimento (programação musical, dicas culturais e agenda de eventos para família gaúcha, sejam eles na capital ou no litoral).

A Free Way opera com licença experimental concedida pela Agencia Nacional de Telecomunicações (Anatel), conforme art. 211 da Lei n.º 9.472/1997, que é renovada a cada dois anos. A concessionária conta com uma consultoria especializada na operação técnica da rádio, que é responsável por emitir a cada dois anos s relatórios técnicos necessários para a solicitação de renovação junto à Anatel.

A empresa deverá seguir a aprovação da Anatel, de 26 de novembro de 2003, relata que as informações da rádio devem estar relacionadas, exclusivamente, com as condições de tráfego, meteorológicas, estruturas de serviços disponíveis ao longo da rodovia e a serviço de utilidade pública, sendo vedada a transmissão de informações de cunho comercial, publicitário, político e religioso. Assim, a Radiovia assume uma estrutura radiofônica semelhante de uma emissora *all news*, com seus espaços e programas propiciando “algo a ser dito” para o ouvinte, com uma estrutura narrativa e sonora previamente definida. Nas palavras de Débora Lopez (2010):

[é importante] que gere identificação temática, narrativa e estrutural. Um risco quando uma emissora não constrói uma narrativa própria em sua programação é a pasteurização do conteúdo e consequente falta de fidelização dos ouvintes. [...] a programação especializada, ou por blocos, normalmente se organiza por editorias, concebendo programas com profissionais, pautas e fontes específicos. Nessas produções, os comunicadores têm a possibilidade de ampliar a abordagem dos temas, estabelecendo conexões entre acontecimentos, complexificando a compreensão das informações, convocando vozes autorizadas para falarem sobre assuntos de interesse do público e buscando adensar a abordagem dessas pautas. (LOPEZ, 2010, p.86).

O objeto de estudo da presente pesquisa também tem trajetória histórica e comunicacional semelhante ao praticado pela Triunfo Concepa e sua emissora Radiovia Freeway. Contudo, a CCR FM é irradiada numa extensão maior, atravessando os dois estados mais ricos do país, com modais logísticos complexos que transportam

mercadorias e pessoas para todo país e exterior: Rio de Janeiro e São Paulo. Tais detalhes serão apresentados no próximo item.

3. “Rio de Janeiro e São Paulo tem que se conectar! Aí que tá ia ficar mais fácil de trabalhar!³”: histórico da Rodovia Presidente Dutra e sua privatização

Em 19 de janeiro 1951, inaugurada no apagar das luzes da gestão do então Presidente da República General Eurico Gaspar Dutra, a BR-2 ligava diretamente as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, a rodovia tornou-se uma alternativa para a famosa “Rio-Santos”, ladeando o litoral dos dois estados. Em solenidade realizada na cidade de Lavrinhas (SP), a estrada não estava completamente pronta, mas já permitia o tráfego de veículos entre a capital federal da época (Rio de Janeiro) e o Polo Industrial de São Paulo.

Dos seus 405km de extensão planejados na época, 339km estavam concluídos, com viadutos, pontes e passagens inferiores. Os trechos entre Guaratinguetá e Caçapava (60km) e Guarulhos e São Paulo (6 km) não estavam devidamente asfaltados, tampouco sem as obras de engenharia que auxiliam o tráfego de veículos e pessoas. A Rodovia foi construída com as mais modernas técnicas de Engenharia da época com equipamentos especialmente importados para isso, que permitiu a redução da distância rodoviária entre as duas capitais em 111km.

Contudo, a BR-2 contava com pistas simples operando em mão dupla em quase toda a sua extensão. Em dois únicos segmentos havia pistas separadas para os dois sentidos de tráfego: Nos 46 Km compreendidos entre a Avenida Brasil e a garganta da Viúva Graça (hoje Seropédica no Rio de Janeiro) e nos 10 Km localizados em São Paulo no trecho paulista de Guarulhos. (Mawakdiye, 1999).

A Rodovia Presidente Dutra, nos dias atuais, inicia-se no Trevo das Margaridas, no acesso à Avenida Brasil, no Rio de Janeiro, e termina na Ponte Presidente Dutra na Marginal Tietê, em São Paulo. Devido ao dinamismo econômico da região do Vale do Paraíba, as cidades localizadas à Margem da rodovia Presidente Dutra vêm experimentando um rápido processo de expansão de conurbação. A duplicação da rodovia se deu na década de 60 em vários trechos. Em 1967, a duplicação foi finalizada,

³ Trecho retirado da música “Lapa até Augusta”, composta por Qualy e interpretada pelo quarteto paulistano de hip hop Haikass. A canção faz parte do disco “Cortesia da Casa” (2012).

em toda a sua extensão. Tal trajeto, com pequenas alterações, é mantido até os dias atuais.

Da mesma forma que a BR-290, a Rodovia Presidente Dutra também é inserida no Programa de Concessão Rodoviária, elaborada pelo Governo Federal de Fernando Henrique Cardoso (FHC). A empresa vencedora foi a Nova Dutra, em 1996. Três anos mais tarde, tal entidade fora comprada e assumida operacionalmente pelo consórcio CCR.

Criada em 23 de janeiro de 1999, a partir da unificação de ações detidas por grandes grupos nacionais: Grupo Andrade Gutierrez (que detém 17% das ações), Grupo Camargo Corrêa (que detém 17% das ações), Grupo Soares Penido (que detém 17,22% das ações), com o restante (48,78% das ações) negociados no Novo Mercado da BM&FBovespa. Com estado precário e sem condições mínimas de uso, a CCR precisou fazer investimentos emergenciais, trazendo modernização, segurança e viabilidade logística entre as duas maiores cidades do país (Mawakdiye, 1999).

4. Segmentar é o caminho atual do rádio? Histórico da CCR FM

A segmentação de produtos radiofônicos pode ser considerada alternativa econômica ao ostracismo que ocorre nas emissoras brasileiras. Diversas concessões estão abandonadas, arrendadas por igrejas pentecostais, veiculando pregações ou músicas gospel, ou grupos empresariais que pretendem ter canais de informação consolidada, irradiando notícias que privilegiam a empresa e seus associados. Nas palavras de Kischinhevsky (2015):

Essa nova arquitetura do mercado de rádio é que proporciona a entrada de atores sem vínculos prévios com o negócio da radiodifusão sonora. Um negócio que, como veremos a seguir, se encontra em plena reconfiguração, franqueando a entrada no mercado de novos atores, muitas vezes organizações sem qualquer ligação anterior com a indústria da radiodifusão sonora. (Kischinhevsky, 2015 p.72).

Em outros casos, distintas frequências são transformadas em veiculadoras de notícias/conteúdos de entidades ou grupos de comunicação complexos, denominados informalmente de empresas de mídias cruzadas. Como exemplos, a “Globo Comunicações e Participações” e o “Grupo Bandeirantes”, entre outras corporações. No geral, conglomerados como esses detêm os três principais veículos de comunicação: rádio, televisão e jornal.

Neste sentido, por ser uma emissora que opera em caráter experimental e científico, a CCR Nova Dutra 107,5 FM segue fielmente as indicações da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), anteriormente citadas, mas que valem a pena ser reproduzidas: as informações da rádio devem estar relacionadas, exclusivamente, com as condições de tráfego, meteorológicas, estruturas de serviços disponíveis ao longo da rodovia e a serviço de utilidade pública, sendo vedada a transmissão de informações de cunho comercial, publicitário, político e religioso.

Lembrando: a CCR Nova Dutra tem autorização pelo Ministério das Comunicações, através do Ato nº 3.673, de 29 de junho de 2012 (Processo nº 53000.009750/06), Resolução nº 593, de 07 de junho de 2012. Contudo, os trabalhos foram iniciados em setembro de 2013, nos estúdios e redação jornalística que estão localizados na central de operações CCR Nova Dutra, em Santa Isabel (SP). São dois estúdios e uma sala de redação, ocupados por 14 funcionários (técnicos operacionais, radialistas e jornalistas) que trabalham diariamente, numa escala contínua de 24 horas diárias, 07 dias da semana. Todas as transmissões são feitas ao vivo, através de 42 antenas retransmissoras, ao longo da rodovia.

A CCR Nova Dutra pode ser sintonizada tanto na frequência de 107,5 FM, por todo o trajeto da Rodovia Presidente Dutra, como também pela Internet, pelo site da concessionária. Uma equipe de locutores e jornalistas se reveza em escalas que duram seis horas diárias produzindo as notícias e informativos que serão irradiados, num *clock* que varia entre quinze e vinte minutos, de acordo com o tráfego ou acontecimentos na rodovia e municípios “cortados” por tal via.

Assim, podemos notar que há um ciclo de conteúdos, os quais formam uma camada homogênea, sem espaço para interações com o ouvinte ou inserção de elementos que fujam da grade estipulada. Assim, “a organização da programação obriga a definir e desenhar os princípios e estruturas sobre as quais se constroem as técnicas de inserção dos distintos programas, quando se trata de uma grade generalista, ou as mudanças no relógio das fórmulas” (MARTÍ i MARTÍ, 2004, p. 22).

Neste sentido, tanto a Radiovia Freeway, como a CCR Nova Dutra não utilizam ferramentas de comunicação largamente empregadas por diversas emissoras de rádio, como a SulAmérica Transito, por exemplo. Aqui, tal emissora paulistana tem “duas mãos”, dialogando com o ouvinte em tempo real ou após a postagem de arquivos e conteúdos para a emissora. Isso é possível a partir de ferramentas de comunicação digital como *Skype*, *Whatsapp*, *Telegram*, emails, plataformas de conteúdo e de mídias

sociais (*Facebook, Twitter, Instagram* etc.). Soma-se ainda o telefone, instrumento que permitiu ao rádio se tornar um veículo de comunicação instantâneo e direto (Santos, 2013).

Contudo, as “duas mãos” podem ser consideradas elementos que ampliam o poder da “metralhadora de palavras”, utilizadas para aumentar a quantidade de informações irradiadas, importantes ou banais. A conjugação de mídias e uso de ferramentas portáteis de comunicação motivou o espanhol Cebrian Herreros (2007) e o brasileiro Eduardo Meditsch (2007) a sugerirem ampliar conceitos a respeito dos elementos que compõem o cotidiano do radiojornalismo.

Os dois autores sugerem a inserção, respectivamente, dos termos “rádio itinerante” e “rádio informativo”. No caso do autor espanhol, isso se justifica pela possibilidade de qualquer indivíduo – jornalista profissionais ou não – de produzir, editar e irradiar conteúdos (imagens, textos, áudios, vídeos etc.), em qualquer lugar e momento do dia. Por sua vez, Meditsch (2007) diferencia “jornalismo” e “informação”; o primeiro se refere aos jornais impressos, e o segundo está presente em diversos meios e veículos de comunicação:

Na língua portuguesa, o jornalismo produzido e veiculado pelo rádio tem sido designado geralmente como radiojornalismo. O termo radiojornalismo, originalmente, remete à palavra impressa e embora historicamente a tenha superado, com a transposição da atividade aos meios eletrônicos, essa mudança não se fez sem que trouxesse, em sua esteira, uma série de tradições, normas, hábitos e técnicas daquele outro tipo de suporte material. Na medida, porém, em que os novos suportes modificaram a atividade, a fixação na designação anterior – o congelamento do conceito – por vezes obscurece as diferenças estabelecidas nessa mutação. O rádio informativo não é apenas um novo canal para a mesma mensagem do jornalismo, é também um jornalismo novo, qualitativamente diferente, e a designação diversa procura dar conta dessa transformação (MEDITSCH, 2007, p.30).

Aqui, todo esse arsenal de ferramentas de comunicação e disseminação de informações não pode ser utilizado, pois qualquer notícia precisa ser validada pela equipe jornalística e Centro de Controle Operacional (CCO). Assim, um acidente automobilístico só poderá ser irradiado após a presença e registro de uma equipe operacional da CCR Nova Dutra. Desta forma, a produção de notícias é incessante e dependente de empresas ou entidades governamentais, como Agência das Nações Unidas (ONU), Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) e Assessoria de Imprensa da CCR Nova Dutra.

O *clock* da emissora faz com que um tripé de conteúdo seja estruturado, mas com uma pequena diferença da grade de programação irradiada pela Radiovia Freeway:

não há música na CCR FM. O que é transmitido se resume em notícias do trânsito da Via Dutra; informativos jornalísticos, com assuntos gerais (nacional, internacional, cultura, esportes, curiosidades e notícias de todas as 36 cidades localizadas à margem da rodovia) e; ações educativas e sociais, desenvolvidas pela concessionária com entidades sociais, como organizações não-governamentais (ONGs), empresas e prefeituras.

Para Ferraretto (2001:61), as rádios que empregam o formato informativo, em sua grade de programação, podem ser classificadas em “*all news*, exclusivamente voltadas à difusão de notícias; *all talk*, em que preponderam a opinião, a entrevista e a conversa; e *talk and news*, no qual há uma mescla dos anteriores”. Assim, tanto a FreeWay como a CCR são classificadas como emissoras *all news*, se forem observadas suas grades de programação.

As fontes de informação que fomentam a rádio tem origem interna e externa. As fontes internas são compostas pelo “CCO–SOS Usuário”, informando a situação do tráfego e clima; “Disque CCR Nova Dutra” recebendo dados dos usuários, tornando-se num canal de relacionamento; “Assessoria de Comunicação Social”, organizando e reescrevendo todos os conteúdos e ações desenvolvidas pela CCR.

Por sua vez, as fontes externas seriam as informações produzidas e repassadas oficialmente pela Polícia Rodoviária Federal, Corpos de Bombeiros Locais, Polícias Civil e Militar dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, Defesa Civil de cada um dos 36 municípios que compõem a malha viária da Via Dutra. Por ser uma rodovia federal, a Assessoria de Imprensa da CCR recebe dados de entidades governamentais oficiais, como a ANTT (Agência Nacional de Transporte Terrestre), DENIT (Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes), entre outras.

Além disso, são utilizados conteúdos publicados por agências de notícias, jornais e emissoras de rádio e TV. Em suma, O diálogo utilizado pelo radialista serve para ampliar os dados da notícia e, ao mesmo tempo, permitir que a equipe de jornalismo consiga obter informações irradiadas instantes depois. Lopez (2010) elenca três níveis de dinamismo na informação jornalística:

- a) primário, que envolve as fontes consultadas durante o desenrolar dos acontecimentos, quando o jornalista realiza a apuração em campo, adensando a abordagem do evento de acordo com o seu desenvolvimento; b) secundário, que se refere, normalmente, às fontes de análise dos acontecimentos e que são consultadas via telefone; c) terciárias, as fontes diretamente relacionadas ao acontecimento normalmente não são consultadas – nesses casos a informação chega à redação através de outros meios de comunicação, agências ou assessorias e não são confirmadas diretamente pelo jornalista. (LOPEZ, 2010, p.76).

Aqui, ao observar os conteúdos da Rádio CCR Nova Dutra, as categorias descritas podem ser entendidas da seguinte forma: as fontes primárias são compostas pelas notícias elaboradas pelos jornalistas que estão em Santa Isabel (SP), descrevendo possíveis caminhos que devem ser percorridos ou evitados, bem como o “humor” da Rodovia Presidente Dutra; as fontes secundárias, por sua vez, seriam o conjunto de informações que as fontes oficiais relatam, como os dados da Polícia Rodoviária Federal, Corpo de Bombeiros ANTT etc.

Contudo, as fontes terciárias seriam as mensagens enviadas pelos ouvintes, pelas mensagens eletrônicas, como o e-mail, *Whatsapp* e plataformas de mídias sociais, em especial o *Twitter* e *Facebook*. Mas tais fontes acabam sendo descartadas, uma vez que seria necessária a checagem das fontes, por parte da Assessoria de Imprensa, Equipe Jornalística e Centro de Controle Operacional (CCO), tornando inviável e custosa a verificação dos dados.

5. Fim da viagem: breves considerações

A instantaneidade e o “aqui-agora”, marcas indelévels do Rádio, são pulverizados para os repositórios de conteúdos nos quais as páginas eletrônicas e plataformas de mídias sociais se transformaram, que permitem ao ouvinte ter contato com determinado evento irradiado, dando opinião ou colaboração, com imagens e textos que remetam ao fato narrado. O Rádio se tornando um ambiente massivo, mas ao mesmo tempo personalizado e individualizado, que seduz diferentes públicos. Ressaltam Ana Carolina Almeida e Antônio Francisco Magnoni (2010):

O rádio sobreviveu. Ficou mais pobre, mas continuou influente, popular e muito cobiçado como instrumento de formação de opinião. As três décadas finais do século XX estiveram sob o domínio da televisão. Todo o arsenal imagético não conseguiu desvencilhar a televisão do estigma inicial: de rádio com imagens; de um meio híbrido com mensagens que podem ser vistas e ouvidas juntas, ou, então, só escutadas por ouvintes criados pelo rádio. A internet, por mais sedutora que se apresente, ainda não conseguiu superar a herança dialógica do rádio. Há coisa nova no contexto digital: ouvir rádio na web é muito cativante. (ALMEIDA; MAGNONI, 2010, p.289).

O Rádio, em sua história, mostrou-se presente na vida de muitos brasileiros, os quais receberam pelas caixinhas sonoras um pouco de diversão, entretenimento, informação e participação social. Independentemente das motivações e interesses que

envolvem o cotidiano das estações de rádio, é possível afirmar que esse meio de comunicação é brasileiro. E é fascinante.

A instantaneidade obriga o aparelho radiofônico a se apoiar no uso de ferramentas digitais de comunicação, buscando informações e fontes noticiosas. Contudo, é importante discutir se ao invés de produzir notícias de interesse público, não dá a emergência de conteúdos meramente institucionais e/ou publicitários. Ao observar isto, nota-se que tanto a CCR Nova Dutra, como outras ações radiofônicas descritas, tem começo, meio e fim, atreladas às finalidades comerciais, reconfigurando o espectro noticioso do rádio.

Concordamos com Kischinhevsky e Campos (2014) que tal fenômeno (customização radiofônica) é recente, provocando “a concentração de propriedade”, aumentando a concorrência nos mercados radiofônicos e o fortalecimento de novos intermediários, especializados na oferta de soluções e serviços de automação. Ou ainda, algo mais preocupante: a transformação do radiojornalismo em transmissões publicitárias travestidas em prestação de serviços.

6. Referências

ADAMI, Antônio. A Rádio Record de Paulo Machado de Carvalho: uma nova linguagem. In: **Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [S.l.]: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/164414917410261621992367913416307517341.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

ALMEIDA, Ana Carolina; MAGNONI, Antônio Francisco. Rádio e internet: recursos proporcionados pela web ao radiojornalismo. In: MAGNONI, Antônio Francisco; CARVALHO Juliano Maurício. **O novo rádio: cenários da radiodifusão na era digital**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010, p.273-290.

BRITTOS, Valério Cruz. O rádio brasileiro na fase da multiplicidade da oferta. In: **Verso & Reverso**. São Leopoldo/RS, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, a.16, n.35, p. 31-54, jul.-dez. 2002.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano. **Modelos de Radio, desarrollos e innovaciones: del dialogo y participacion a la interactividad**. Madri: Fragua, 2007.

CHAVES, Ricardo. Inauguração da freeway, há 40 anos, mudou rota dos gaúchos para o Litoral. In: **Almanaque Gaúcho**. 26 set 2013. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/2013/09/26/inauguracao-da-freeway-ha-40-anos-mudou-rota-dos-gauchos-para-o-litoral/?topo=13,1,1,,13>>. Acessado em 30 jul. 2016.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história, a técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

LOPEZ, Debora Cristina. **Radiojornalismo hipermidiático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica**. Covilhã: Laboratório de Comunicação Online/Univ. da Beira Interior (LabCom – UBI), 2010. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110415/debora_lopez_radiojornalismo.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2016.

KAEFER, Cíntia Miguel. Impactos da midiatização na comunicação organizacional da concessionária da Free Way, no Rio Grande do Sul. In: **II Colóquio Semiótica das Mídias**. Japaratinga, Centro Internacional de Semiótica e Comunicação (CISECO). Disponível em: <http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm2/CSM2_CintiaMiguelKaefer.pdf>. Acessado em 30 jul. 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádios corporativas e customizadas: novos atores no mercado da radiodifusão sonora. In: **Organicom**. Ano 12, n. 22, 1º. sem. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaorganicom.org.br/sistema/index.php/organicom/article/view/856>>. Acessado em 30 jul. 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; CAMPOS, Luiza Borges. Serviços de rádio social, novos intermediários da indústria da música. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXVII, Foz do Iguaçu, PR, 2 a 5 set. 2014. Anais... São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1259-1.pdf>>. Acessado em 30 jul. 2016.

MARTÍ i MARTÍ, Josep Maria. La programación radiofónica. In: MARTÍNEZ-COSTA, Maria Pilar e MORENO, Elsa Maria (coords). **Programación radiofónica**. Barcelona: Ariel, 2004.

MAWAKDIYE, Alberto. **Programa de privatização da Dutra**. Disponível em <<http://piniweb.pini.com.br/construcao/noticias/programa-de-privatizacao-da-dutra-85888-1.aspx>>. Acessado em 23 jul. 2016.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo**. 2ª edição revisada. Florianópolis: Insular, Edufsc, 2007.

SANTOS, Bruno Cesar dos. **Transitando pelos transistores: a emergência da SulAmérica Trânsito nos rádios paulistanos**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.unip.br/ensino/pos_graduacao/strictosensu/comunicacao/download/comunic_brunocesardossantos.pdf>. Acessado em 27 jul. 2016.

SERVA, Leão. **Jornalismo e desinformação**. 3ª. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **Notícia: a história da notícia de rádio no Brasil.** Florianópolis: Insular, 2012.

Walter Benjamin na era digital: ideias benjaminianas para analisar webséries¹

Camila Nogueira Batista²

Resumo

As tecnologias digitais vêm transformando radicalmente os produtos audiovisuais no século XXI, principalmente aqueles desenvolvidos para a web. Por impactarem profundamente nos modos de produção, distribuição, exibição e consumo audiovisual, as inovações tecnológicas da era digital trazem grandes desafios para os pesquisadores que se dedicam ao estudo de novas formas e estéticas das imagens em movimento. Nesse cenário de mutações constantes, retomar certas concepções benjaminianas pode parecer contraditório. Mas, embora mais de 70 anos tenham se passado da morte do filósofo Walter Benjamin, ele continua sendo uma valiosa referência para a investigação sobre interseções entre arte, técnica e humano. Este artigo se propõe apresentar algumas ideias do pensador alemão que podem ajudar na análise de webséries, tidas como exemplos de um novo formato audiovisual explorado na contemporaneidade.

Palavras-chave: Walter Benjamin; audiovisual; webséries; cibercultura; tecnologias digitais.

1. Introdução

Em 1940, ano da morte do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin, só era possível produzir e exibir filmes fazendo uso de película fotossensível. O célebre ensaísta não presenciou o anúncio do primeiro computador digital eletrônico, no ano de 1946, e também não acompanhou a revolução eletrônica e informática que deu surgimento ao cinema digital (transformando radicalmente todas as etapas de produção audiovisual), décadas depois do seu falecimento. Benjamin não assistiu aos incontáveis

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos da Imagem & do Som.

² Mestranda em Tecnologias da Comunicação e Cultura PPGCOM/Uerj. E-mail: camila.nogueirabatista@gmail.com.

efeitos visuais que podem ser criados através de computação gráfica e não testemunhou a produção de conteúdo audiovisual somente a partir de imagens de computador. No entanto, mais de 70 anos após a morte desse importante filósofo, seus ensaios continuam sendo uma referência essencial para os estudos sobre as interseções entre arte, técnica e humano. Neste artigo serão apresentadas algumas ideias benjaminianas que podem ser muito interessantes para se pensar a questão da arte tecnológica.

É importante destacar que, de maneira geral, todos os produtos audiovisuais realizados dentro das lógicas de produção, distribuição e exibição digitais contemporâneas são influenciados, em maior ou menor grau, pelo uso cada vez mais intensivo da tecnologia digital. Os pontos abordados neste artigo levam em consideração a análise de webséries devido ao fato de que a autora deste trabalho está envolvida em uma pesquisa de mestrado que tem como *corpus* séries brasileiras independentes produzidas para a web. No entanto, os temas levantados ao longo deste texto podem ser facilmente utilizados para investigar outros formatos audiovisuais contemporâneos.

2. Webséries: o audiovisual seriado na web

A fruição audiovisual através de plataformas de vídeo por *streaming*, na internet, é cada vez mais comum. A transformação nos modos de consumo audiovisual, para além da simples substituição de suportes materiais (da televisão tradicional analógica para os aparelhos conectados à internet como *smartphones*, *tablets*, TVs inteligentes, computadores e consoles de jogos) envolve a reconfiguração da própria experiência audiovisual humana.

Através da tecnologia digital é possível converter qualquer tipo de linguagem em dados, números (zeros e uns). Ou seja, as tecnologias de informação são capazes de convergir, em um mesmo sistema, as modalidades escrita, oral e audiovisual da comunicação. Sobre a convergência midiática, o pesquisador norte-americano Henry Jenkins (2009) acredita que o conceito se aplica tanto à produção como ao consumo dos atuais meios de comunicação. Jenkins afirma que atualmente os espectadores participam mais ativamente do processo comunicacional. A postura participativa, em contraste com as menores possibilidades de interação, características dos tradicionais meios de comunicação de massa, influenciaria no refinamento de certas competências de cognição. Para o autor norte americano, este é um processo que ocorre não só por meio

de aparelhos técnicos. “A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros.” (JENKINS, 2009, p.30).

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. (JENKINS, 2009, p.43).

O papel das inovações tecnológicas como agentes de estímulo de novas formas de experimentar produtos culturais (principalmente obras audiovisuais) pode parecer evidente no contexto da cibercultura, mas Walter Benjamin já refletia sobre as alterações na percepção das imagens em movimento muito antes da televisão digital ou dos vídeos em *streaming*. No célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994), o crítico literário defende a ideia de que as sequências de filmes exibidos em salas de cinema causavam certos efeitos, sobre o espectador, que ultrapassavam aqueles restritos ao domínio ótico. Os cortes rápidos e as montagens de planos inesperadas, tão característicos da sétima arte, segundo Benjamin, eram capazes de impulsionar o desenvolvimento de novas capacidades perceptivas no homem moderno.

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (...) nada revela mais claramente as tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. (BENJAMIN, 1994, p.194).

Tal como o surgimento do cinema, no final do século XIX, estimulou novos modos de perceber as imagens, conforme defende Benjamin com a noção de “efeito de choque”, a introdução de tecnologias cada vez mais sofisticadas na indústria audiovisual, primeiro no setor cinematográfico e depois no televisivo (sincronização de som e imagem, coloração por *Technicolor*, animação, efeitos visuais, tecnologia 3D, *Dolby Stereo* e *CinemaScope*, só para citar alguns exemplos), transformou a maneira como o homem passou a assistir aos conteúdos audiovisuais ao longo do tempo. Simultaneamente ao desenvolvimento de múltiplas formas de espetatorialidade, os filmes, seriados e programas televisivos também passaram por profundas transformações durante o século XX.

Com a passagem para o século XXI, as tecnologias digitais causaram (e continuam a causar!) fortes impactos sobre os modos de produção, distribuição, exibição e consumo dos produtos audiovisuais. No ambiente digital, o audiovisual apresenta lógicas bastante particulares de fruição, que se diferenciam substancialmente daquelas características do cinema e da televisão. Como reflexo, surgem demandas por formatos audiovisuais que possam se enquadrar de maneira mais orgânica à cibercultura e que se adequem às novas configurações afetivo-cognitivas desencadeadas pela presença, cada vez mais intensa, das tecnologias digitais na vida do sujeito contemporâneo.

As webséries podem ser consideradas como um tipo de formato audiovisual particularmente expressivo da cibercultura. No que diz respeito ao fenômeno de transformação do simples espectador em participante ativo do espetáculo midiático, é possível observar que essas séries audiovisuais produzidas para a web (ficcionais ou não) costumam estimular a alternância dos papéis de produtor e receptor. Qualquer usuário de internet pode realizar uma série de vídeos com um simples aparelho celular e hospedá-la gratuitamente na rede. Outro exemplo é a possibilidade que um espectador de webséries tem de conversar com os seus personagens preferidos de uma trama, através de perfis criados em redes sociais pelos próprios produtores dos programas.

Para exemplificar a relevância que o formato de websérie tem assumido no setor audiovisual, cabe mencionar a realização do *Rio WebFest*, primeiro festival internacional de webséries do Brasil, ocorrido em novembro 2015. Também é interessante ressaltar que, hoje, já existem mais de 30 festivais dedicados exclusivamente à premiação de séries produzidas para a web em todo o mundo. A realização de festivais específicos para a exibição de webséries ajuda a corroborar a ideia de que esse produto audiovisual se distingue, substancialmente, de outros, inclusive dos seriados televisivos. Sendo assim, atualmente, uma websérie é muito mais que uma simples narrativa audiovisual que migrou da tela da TV para o celular, embora isso tenha acontecido, em algum grau, nas origens de desenvolvimento desse formato.

Em seu período inicial de maturidade, as webséries eram criadas como complementos a séries de televisão, apresentando histórias paralelas ou complementares da história principal [...]. Este formato foi utilizado para lançar pequenas séries que serviam para fazer a ponte entre duas temporadas da mesma série televisiva, tendo como objetivo manter o interesse do espectador, ou ainda, como suporte para campanhas publicitárias diversas. (AERAPHE, 2013, p.9).

Hoje, mesmo que ainda existam muitas narrativas seriadas para a web vinculadas a conteúdos televisivos, há também diversas webséries (premiadas em festivais, inclusive) completamente independentes das programadoras de TV e campanhas de publicidade.

Ainda há também quem considere que todos os vídeos feitos para o *Youtube* (e outros *sites* de vídeos em formato digital) são produtos caseiros, amadores e sem “qualidade” audiovisual. Sobre isso, vale resgatar o comentário do pesquisador francês Pierre Lévy, ao lembrar a trajetória da sétima arte ao longo do século XX:

“Pois, ao nascer, o cinema foi desprezado como um meio de embotamento mecânico das massas por quase todos os intelectuais bem-pensantes [...] Hoje, no entanto, o cinema é reconhecido como uma arte completa, investido de todas as legitimidades culturais possíveis. Parece contudo que o passado não é capaz de nos iluminar. O mesmo fenômeno [...] se reproduz hoje com as práticas sociais e artísticas baseadas nas técnicas contemporâneas.” (LÉVY, 1999, p.11-12).

3. Reprodutibilidade técnica e aura

Tendo nascido na Alemanha, em 1892, Walter Benjamin pôde acompanhar de perto os impactos socioculturais do desenvolvimento desta técnica que revolucionou as artes no século XX: o cinema. A possibilidade de fixar e reproduzir imagens que geravam a impressão de movimento suscitou calorosos debates sobre a experiência estética nas primeiras décadas de evolução da arte cinematográfica. É importante mencionar que, embora o foco deste artigo seja retomar certas concepções benjaminianas que possam ser mais diretamente relacionadas ao material audiovisual, o filósofo alemão levantou discussões relevantes sobre os efeitos da reprodutibilidade técnica considerando não só filmes como outras expressões artísticas. As questões ligadas à fotografia, por exemplo, aparecem em vários ensaios do pensador.

Para Benjamin, a reprodução técnica transformou irreversivelmente o conceito de arte nas sociedades modernas. A reprodutibilidade de obras de arte (que sempre fora possível, através da imitação, por exemplo) adquiriu um caráter completamente transformador quando, no mundo moderno industrial, assumiu um caráter essencialmente técnico e de alcance em largas escalas. A técnica, então, passou a produzir obras de arte que não eram mais originais e únicas.

São de amplo conhecimento as ideias de Benjamin acerca da destruição da aura. “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1994, p.170).

Apesar de contraditório à primeira vista, o processo de decadência aurática, segundo Benjamin, continha um forte potencial revolucionário, porque a reprodução técnica permitiria um novo tipo de relacionamento das massas com a arte. A distância entre espectador e obra, criada pela estética clássica, poderia finalmente ser superada através da arte técnica.

Em plena era digital, o debate acerca do conceito de aura se faz muito relevante. É inegável que o advento da internet e as inovações tecnológicas permitiram o maior acesso à arte e à cultura a cada vez mais pessoas. Porém, é também notável que todo o potencial revolucionário da reprodutibilidade técnica, imaginado pelo alemão, não foi alcançado. Fortemente influenciado por ideias marxistas, Benjamin acreditava na potência da arte técnica no processo que levaria à abolição das classes sociais, fenômeno este que não se concretizou.

4. Entretenimento de massa ou nicho?

Quando Benjamin escreve sobre cinema, no ensaio sobre a obra de arte (1994), ele descreve um fenômeno característico do consumo de massa. O ensaísta também cita, em outros trabalhos, os panoramas, típicos do século XIX, como precursores do cinema. De maneira geral, as formas de entretenimento popular da modernidade nas décadas anteriores à primeira exibição cinematográfica, em 1895, eram espetáculos destinados às massas. O século XX configurou a massa como público ideal para a indústria cultural. Segundo Benjamin a coletividade era, então, hipervalorizada em detrimento da individualidade.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (Benjamin, 1994, p.172).

É interessante mencionar que antes da disponibilização de certas tecnologias digitais e do barateamento de equipamentos básicos necessários à produção cinematográfica, era muito caro produzir uma obra audiovisual, principalmente um filme de longa-metragem. Além da fase de produção, há também as etapas de distribuição e exibição, que compõem a cadeia cinematográfica. Considerando que

poucas empresas distribuidoras controlavam a atividade de distribuição dos rolos de filmes para as salas exibidoras, os produtores eram reféns desse modelo de mercado. Sendo assim, quando Benjamin publicou seu trabalho, a produção de um filme só era realizável dentro da lógica de entretenimento de massas.

No contexto digital, é possível produzir, distribuir e exibir conteúdo audiovisual com muito menos recursos. Os equipamentos são mais baratos (é possível gravar vídeos com um celular simples) e há plataformas de carregamento e compartilhamento de vídeos disponíveis gratuitamente na web, o que contribui para que a produção audiovisual não tenha que se destinar ao consumo de massa obrigatoriamente.

Atualmente, é possível também pensar em materiais audiovisuais voltados para nichos muito específicos de demanda. As webséries, por exemplo, costumam ser destinadas a públicos bastante segmentados. Quando são concebidas, muitas vezes, essas séries já têm o objetivo de atender às expectativas de um nicho de mercado e não a uma audiência massiva.

Hoje, a produção audiovisual não é mais inteiramente dominada pelos meios de comunicação de massa e representantes da indústria do entretenimento. Embora ainda exista um mercado de massa, opções alternativas aos conteúdos *mainstream* vêm se multiplicando. Produtores não vinculados a estúdios cinematográficos e programadoras internacionais podem desenvolver seus produtos de maneira independente. Dessa forma, há mais espaço para a liberdade criativa e novos meios de produção colaborativa, como o *crowdfunding*. Chris Anderson, autor de “A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho (2006)”, comenta:

[...] produtos de nicho são novos, lançados por uma indústria emergente, na interseção entre os mundos comercial e não-comercial, terra pouco conhecida onde é difícil dizer até que limites se aventuram os profissionais e a partir de que ponto só se arriscam os amadores. Esse é o mundo dos bloggers, dos cineastas amadores, das bandas de garagem, que de repente encontram seu público, graças à mesma economia invisível da distribuição digital. (ANDERSON, 2006, p.6).

5. Experiência audiovisual e hiperconectividade

As tecnologias digitais estimulam o sujeito contemporâneo a experimentar o mundo de maneiras novas. As sociedades urbanas são, hoje, hiperconectadas. O indivíduo vive ligado à rede e cercado por telas. Ele trabalha, estuda, paga contas, faz compras e se diverte através de *tablets* e *smartphones*. Essas experiências podem gerar, muitas vezes, ansiedade visual e hiperatividade sensorial. Devido aos hiperestímulos, aos

imediatismos e simultaneidades do mundo conectado, é viável pensar que a fruição audiovisual no ambiente *online*, de certa forma, conseguiria atingir um nível de experiência estética mais próximo das sensações do que dos significados, às vezes.

É interessante salientar que esses problemas, tidos como “contemporâneos”, já eram questionados no início do século passado, em consequência do ritmo frenético das metrópoles modernas e da sociedade industrial, em contraste com a vida no campo. De acordo com Benjamin, a montagem cinematográfica e o “efeito de choque” seriam, não somente espelho da vivência acelerada nas grandes cidades, como também um tipo de treinamento para o sujeito moderno, imerso em um ambiente onde o tempo passou a ser ditado pelo ritmo maquínico. “The function of film is to train human beings in apperceptions and reactions needed to deal with a vast apparatus whose role in their lives is expanding almost daily”. (BENJANIN, apud HANSEN, 2012, p.79).

Atualizando as ideias benjaminianas é razoável propor que a onipresença de telas, a exibir conteúdo audiovisual ilimitado, poderia ser encarada como reflexo dessa sociedade contemporânea hiperconectada.

6. A questão do tempo

O cinema brinca com o tempo. Para qualquer um que já tenha entrado em uma sala de exibição cinematográfica e assistido à projeção de um filme, é claro perceber como o cinema consegue manipular a noção humana sobre o passar de tempo.

Benjamin também observou a questão do tempo na experiência de assistir a um filme na sala escura do cinema. Ele descobriu que através de técnicas de montagem de planos era possível manipular o tempo facilmente, fazendo coisas impossíveis para a realidade temporal linear. Com um simples corte era possível voltar a um passado muito remoto ou avançar centenas de anos em direção ao futuro. O uso do *flashback* é um nítido exemplo de alteração do tempo linear da narrativa.

Sobre a visão benjaminiana da possibilidade técnica de corte de um plano a outro, o professor de cinema e teoria da mídia Lutz Koepnick comenta: “For Benjamin, the peculiarly modern medium of film was essentially defined by the cut, that discontinuous rupture between two separate shots able to displace de viwer abruptly into unfamiliar other places and other times.” (KOEPNICK, 2009, p.117). Portanto, a técnica cinematográfica seria capaz de alterar a sensibilidade humana à respeito do tempo e do espaço.

Na contemporaneidade, não só assistimos a montagens e edições de imagens prontas, como podemos também experimentar novas possibilidades de cortes e ritmos, além de acrescentar efeitos visuais através de simples programas de edição de vídeo pelo computador. São infinitas as formas de brincar com as noções de tempo e de espaço fazendo uso das tecnologias digitais.

Em relação às webséries, o espectador, que lidera a sua própria experiência audiovisual, pode pausar, acelerar ou retardar as cenas como bem quiser. Também é possível ver os episódios fora da ordem proposta, além de revê-los, reproduzi-los e distribuí-los em redes sociais para os amigos.

Na cibercultura, vale ainda destacar que a experiência audiovisual na internet corresponde a uma concepção de tempo virtual, uma sensação de temporalidade bastante diversa daquela que é experimentada quando se está *offline*.

7. Morte do autor

A questão da autoria também foi problematizada pelo filósofo alemão. A reprodutibilidade técnica teria abalado sensivelmente a figura do autor no mundo da arte. Porém, para Benjamin, mesmo antes da introdução de técnicas de reprodução em larga escala, no contexto industrial, a obra de arte sempre esteve muito além do artista responsável por sua execução. Contrariando a ideia estereotipada do autor como sujeito genial, capaz de criar a partir do nada, o alemão enxergava o artista como um alguém portador da habilidade de aglutinar forças e sentimentos em pulsão em uma sociedade e expressá-los através da obra de arte. Por isso, independentemente do trabalho autoral, a obra de arte seria viva.

Ao contrário de outras expressões artísticas, como a pintura ou a literatura, o cinema só podia ser concebido coletivamente, conforme bem observou Walter Benjamin. Ainda hoje, mesmo que o diretor receba, com frequência, as honras pela realização de um longa-metragem, produzir uma obra cinematográfica é sempre um projeto coletivo, resultado da atuação conjunta de uma equipe de profissionais (pessoas que trabalham em áreas como direção, fotografia, arte, som, montagem, finalização e produção). Além disso, a recepção de uma obra audiovisual também envolve um tipo de participação ativa da parte dos espectadores.

The possibility of the cut, in Benjamin's perspective, situated film as a medium in which modern machines offered rudimentary forms of modularity and variability and thus situated the viewer, not as a passive recipient of a work's aura, but as an active

participant in the collective process of endowing cultural with meaning and social relevance. (KOEPNICK, 2009, p.117).

No que tange às webséries, também não faz muito sentido pensar na figura do autor individual. Isso porque, assim como na produção cinematográfica, os seriados feitos para internet são criações coletivas, nas quais costumam participar, em maior ou menor grau, também os espectadores. Seja criticando ou elogiando seus seriados favoritos através de comentários no *Youtube*, postando vídeos das séries em suas páginas pessoais ou sugerindo novos rumos para as tramas, os fãs colaboram cada vez mais intensamente no processo produtivo audiovisual. Frequentemente, as web-narrativas são construídas conjuntamente e as histórias, muitas vezes, se conectam a outras redes sociais. Exemplos de fenômenos como *fandom*³, *remix*⁴ e *mashup*⁵, característicos da intervenção de fãs nos produtos de entretenimento contemporâneo, também são facilmente observados nas séries feitas para a internet. Com isso, a noção de autoria individual perde, gradativamente, sua “credibilidade” na era digital.

8. Retorno ao cinema de atrações

Cento e vinte anos após a primeira exibição cinematográfica, em Paris, é viável pensar, hoje, em algumas experiências audiovisuais contemporâneas que se aproximam dos primeiros filmes exibidos, numa época em que o cinema era considerado muito mais atrativo e espetacular do que necessariamente narrativo.

Nos primeiros anos de experiência cinematográfica, as sessões de exibição não eram como as conhecidas hoje. Os filmes eram projetados entre uma série de atrações distintas. As narrativas dos filmes eram curtas e muitas vezes não lineares.

O mundo do fantástico e da espetacularidade popular de variedades marcou decisivamente os tempos iniciais de existência da sétima arte. Não à toa, Tom Gunning, professor do Departamento de História da Arte da Universidade de Chicago, cunhou a expressão “cinema de atrações” para se referir ao cinema feito entre os anos de 1895 e 1907. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2014).

Embora seja difícil de imaginar hoje, a arte cinematográfica nem sempre esteve ligada à narratividade dramática. A ideia de que o audiovisual serve prioritariamente para contar histórias e de que os filmes devem ser interpretados, e não experimentados

³ União de duas palavras da língua inglesa: *fan* e *kingdom*.

⁴ A prática de transformar, editar e compartilhar obras, mesmo sem a permissão dos autores para modificar os produtos culturais.

⁵ A prática de tocar a faixa de um artista sobre outra.

ou sentidos, foi (e continua a ser) hegemônica e, por isso, não é fácil perceber as dimensões mais táteis do que óticas das imagens em movimento.

[...] o cinema das origens, o cinema das atrações, se caracterizou por um modelo de espectador ligado ao fascínio com as maravilhas tecnológicas e por uma forma cinematográfica não narrativizada, não inteiramente racionalizada. O cinema, então usualmente apresentado em feiras de atrações, constituía apenas uma das várias fontes de espanto e admiração disponíveis ao público. (FELINTO, 2009, p.15).

Cineastas de vanguarda e artistas surrealistas, como Luis Buñuel e Salvador Dalí, também acreditavam no cinema como técnica de criação de sensações e de potencial exploração da imaginação e da fantasia. O cinema, para esses artistas, deveria ser colocado em função do puro prazer estético e não de contar histórias verossímeis. A técnica deveria servir para potencializar as capacidades humanas de sonhar e de sentir.

No século XXI, algumas webséries arriscam seguir o caminho da exploração das sensações em detrimento de contar histórias que fazem total sentido, com narrativas tradicionais e lineares (com começo, meio e fim). Mas, mesmo as séries de caráter mais narrativo produzidas para internet também vêm ensaiando modelos de linearidade diversos daquele típico dos seriados televisivos, por exemplo.

9. Conclusão

Mais de 70 anos após a morte do filósofo Walter Benjamin, seus ensaios continuam sendo uma referência valiosa para os estudos da comunicação, principalmente para as investigações sobre as formas como a arte e a tecnologia tem convergido e produzido novos formatos e experiências, afetos. É papel dos pesquisadores da cibercultura, agora, retomar as principais ideias benjaminianas, no que cabem, e levar o pensamento do ensaísta alemão à frente. Retomar Benjamin para refletir sobre como as tecnologias digitais vêm transformando as habilidades humanas de percepção dos produtos audiovisuais e sobre como a cibercultura pode refletir as profundas interseções entre arte, técnica e humano na contemporaneidade.

Referências

- AERAPHE, Guto. *Webséries: Criação e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2013.
- ANDERSON, Chris. *A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BATISTA, Camila. A atenção na era digital e algumas considerações sobre o tempo de duração de episódios de webséries. *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 5 a 9 de setembro de 2016. São Paulo: Intercom, 2016.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: BAZIN, André. *O que é o Cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- FELINTO, Erick. Vampyrotheuthis: a segunda natureza do cinema. A matéria do filme e o corpo do espectador. In *Flusser Studies 10*. São Paulo. 2009. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyrotheuthis.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.
- HANSEN, Miriam Bratu. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- KOEPNICK, Lutz. Benjamin in the Age of New Media. In: GOEBEL, Rolf (ed.) *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Rochester, NY: Camden House, 2009. p. 112 -129.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- REGIS, Fátima. *Tecnologias de Comunicação e Novas Habilidades Cognitivas na Cibercultura*. Projeto de Pesquisa submetido ao Prociência (SR-2 / UERJ / FAPERJ). Rio de Janeiro: UERJ/FAPERJ, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. *Revista FAMECOS*, n.22, p.23-32, dez. 2003.
- _____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- XAVIER, Ismail. O Advento do Objeto e a Inteligência da Máquina. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Sensorialidade, *Sound Branding*, materialidade e aspectos midiáticos e sonoros¹

Cristiana Martins de Matos²

Resumo

Este artigo objetiva investigar como se dá a construção sonora das marcas, o chamado *Sound Branding*, tendo como questão a materialidade sonora, articulações sonoras, e experiências sensoriais e do som, na modulação entre marcas e público-alvo na atual conjuntura. Desse modo, pretende-se analisar demandas da área dos M.E.D.I.A., por Vinicius Pereira, na concepção e elaboração sonora, e recepção do público-alvo, e melhor compreender o objeto à luz do entretenimento como linguagem, e de hiperestímulos multissensoriais. Sendo assim, diante do avanço de inovações advindas da era contemporânea e digital, busca-se entender as transformações socioculturais, fonográficas e de consumo, auxiliadas por estratégias tais como envolvimento emocional, lúdico, e multissensorialidade, como também a influência de hiperestímulos e da materialidade na construção e exposição de um ambiente sonoro.

Palavras-chave: *Sound Branding*; materialidade; sensorialidade; som.

1. Introdução

A relação e interação entre mídias, veículos de informação que reúnem aparatos sociais, culturais, analógicos, e, na contemporaneidade, digitais, são questões que ganham cada vez mais espaço na área de estudos da comunicação buscando desenvolver práticas comunicacionais idealizadas para diferentes interações.

Com o avanço da era digital, e as consequentes mudanças de comportamento dos consumidores contemporâneos, não só a comunicação entre as pessoas foi alterada através das novas mídias digitais, mas também o consumo. Sendo assim, surgem novas estratégias sensoriais, cognitivas, emotivas e digitais, como também sonoras. Tendo em conta o aumento de demanda por experiências, vínculos afetivos e modulações entre marca e público-alvo, se nota que muitas companhias investem cada vez mais no

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos da imagem e do som.

² Mestranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: cris-matos@hotmail.com.

marketing sensorial³ e na construção identitária de suas marcas. O campo sonoro desta vertente é uma das estratégias mais eficazes para se atingir o emocional e as decisões dos indivíduos. Em um contexto de cibercultura, em que a indústria fonográfica tende a se adequar às inovações, apresentando riscos e oportunidades, as empresas aperfeiçoam seus serviços e experiências físicas ou digitais.

Pensar a construção sonora das marcas, aqui nomeada como *Sound Branding*, vai além de analisar as articulações sonoras encontradas no processo de planejamento e criação de identidade sonora, mas também investigar sua relação com a sensorialidade, experiências digitais, sonoras e sensoriais, por vezes advindas de hiperestímulos corpóreos e do entretenimento como linguagem – emocional, lúdico, simples e intuitivo, e multissensorial -, no contato entre marca e público, mas também considerar aspectos da materialidade e suas implicações no som. Vale ressaltar que o uso de estratégias de *Sound Branding* e de elementos já citados auxiliam na fuga da comunicação tradicional diante do excesso de informação na sociedade contemporânea.

Se pudermos explorar algumas manifestações da cultura sônica contemporânea a partir das ideias propostas por Gumbrecht, poderíamos arriscar que vivemos uma intensificação da cultura da presença. De uma maneira geral, parece que em quase todas as esferas os processos de partilha de significações contam menos com processos de interpretações e mais com experiências (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, pg.141).

Além disso, é importante analisar o comportamento do consumidor em seus contextos e dimensões sociais e culturais; e, por fim, considerar demandas de algumas áreas dos M.E.D.I.A. – propostas por Pereira (2016) -, na concepção, elaboração e recepção do público-alvo perante a construção de marcas. Atualmente, os indivíduos buscam, com maior intensidade, explorar novos ambientes e informações; logo, a esse novo comportamento deve ser dada uma atenção em amplos e diferentes âmbitos.

Por fim, se busca considerar e explorar essa nova cultura midiática multissensorial, que de certo modo, através de novas tecnologias e estratégias, pode afetar dimensões cognitivas, sensoriais e materiais dos que as utilizam e/ou tem contato, e concluir toda a relação entre sensorialidade, som, *Sound Branding*, hiperestímulos, aspectos M.E.D.I.A., entretenimento, materialidade e suas implicações possíveis no som e na relação entre marcas e seus consumidores, afirmando que é possível encontrar

³ Segundo Trierweiler et al (2011, p.4), “o marketing sensorial tem como propósito fixar uma marca, produto ou serviço na mente do consumidor criando sensações através dos sentidos, formando assim, um vínculo emocional.”.

associação e uso de todos esses elementos para se obter um resultado final satisfatório para instituições, sujeitos, e autores.

1. Sensorialidade e estímulos

Perante aos efeitos que estímulos sensoriais, aqueles que aguçam nossos sentidos humanos, causam aos indivíduos, independentes ou combinados, é notório o aparecimento de novos modelos de percepção e estímulos de experiências nas atuais práticas comunicacionais e culturais contemporâneas. Das sensorialidades, nos atuais amplos cenários urbanos se tem uma dinâmica adaptativa, considerando transformações dos sistemas/redes neurais frente aos estímulos que novos arranjos e ambientes midiáticos apresentam como parte de ações de comunicação (PEREIRA, 2015, pg.30).

Observa-se, atualmente, um cenário midiático-informacional no qual novas sensorialidades e aptidões cognitivas são exigidas para uma manutenção da cultura digital e tecnológica (PEREIRA, 2015, pg.30). Acrescenta Pereira e Castanheira (2011, pg.131), “Ou seja, observando e comparando as sensorialidades cultivadas por uma dada sociedade quando esta introduz novos artefatos tecnológicos nas suas dinâmicas cotidianas, artefatos que, por sua vez, são marcados por sensorialidades prévias.”. Do mesmo modo, quando os sentidos humanos são aguçados, existem tipos de afetações tais como intensidade ou frequência. Para Simmel, Kracauer e Benjamin, o corpo é como um sistema em permanente transformação, que gera demandas específicas e intervém nas práticas em que está inserido (FELINTO; ANDRADE, 2005, pg.86). Imerso em um contexto perceptivo, o corpo hiperestimulado tende a exigir mais hiperestímulos.

O meio promove características sensoriais e aposta na transformação de corpos que, quando afetados e estimulados, manifestam novas necessidades de estímulos. Na atual conjuntura, considerando incentivo e consumo, se tem como essencial a criatividade e a sensorialidade, tanto para impulsionar avanços no padrão de vida ou gerar experiências, como para impulsionar vantagens competitivas de mercado. Nesse contexto de transformações culturais, digitais e mercadológicas, surgem novas formas de estímulos ao consumo através da implementação de estratégias sensoriais, afetivas e sonoras, cada vez mais vistas como eficazes tanto no contexto informacional como mercadológico, em meio a uma economia da atenção.

2. *Sound Branding*, articulações sonoras e questões hodiernas

Diante da cultura contemporânea, que conta com suas mediações tecnológicas, se pode perceber, também, estímulos a modelos de audibilidades que requerem sons que emanam estímulos e efetivação de experiência sensoriais, sonoras, e de marcas, por vezes. São como audibilidades táteis-acústicas, em que escutamos mais com os sentidos e com o corpo e menos especificamente com os ouvidos. O som expõe seu caráter material, que será mais bem analisado a frente, como também sensorial, em relação às experiências sonoras, quando se busca um sentido para além de seu aspecto material (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, pg.134).

As articulações sonoras podem chegar ao contexto de mercado. O som é um dos elementos mais importantes a serem usados na construção e solidificação de marcas e/ou serviços. Para Guerra (2013, p.48), “Se usada como ferramenta de *marketing*, a música é a emoção colocada na comunicação. E se usada corretamente, ela fideliza facilmente um consumidor.”. Existem estudos que comprovam a eficácia do som em ambientes de trabalho, tanto para estimular os funcionários em suas tarefas, quanto para instigar os públicos de interesse de forma afetiva, podendo gerar fidelização para com as marcas e decisões de compra. Através do som, podem ser desencadeadas diversas associações e emoções, como pode ocorrer influência no comportamento do consumidor.

[...] em geral, cada sentido pode ser influenciado para construir uma marca melhor, mais forte e mais duradoura. Isto não pode ser feito de forma isolada. O objetivo é garantir uma sinergia positiva através dos múltiplos pontos de contato do consumidor. E cada ponto de contato do consumidor de marcas pode ser registrado, garantindo uma identidade exclusiva e impossível de ser copiada por qualquer concorrente (LINDSTROM, 2005, pg.108).

Da mesma forma, quando se fala de som, a forma de expressar personalidade e despertar emoção no contato com o público se traduz na chamada identidade sonora; no caminho entre marca e consumidor estão os laços emocionais e racionais. Diante desse cenário, o criador do termo “lovemarks”, Kevin Roberts, afirma que as conexões emocionais com os consumidores devem ser base para qualquer decisão de marketing (2004), o que ressalta a importância do apelo aos sentidos e da estratégia de *branding*⁴ sensorial; sendo *branding* uma relevante ferramenta de empoderamento, construção e gestão de marca.

⁴ Gestão de marcas; pode incluir posicionamento, público-alvo detalhado, e construção multissensorial.

Sound Branding é o nome dado, no Brasil, à categoria que cria a linguagem sonora das marcas; cria vozes e sons passíveis de reconhecimento para a marca, como também utiliza mecanismos essenciais para gerar novas experiências de consumo, sendo hoje avaliado como um elemento fundamental para a comunicação de uma marca. No que se refere ao som, ressalta Lindstrom (2005, pg.175), “Eles atingem nosso nível emocional fundamental, aquele que antecede qualquer discussão racional.”. De maneira geral, percebe-se que a busca por experiências sensoriais e afetivas garantem demanda por uma sensorialidade auditiva que saiba utilizar-se bem da identidade de seu objeto/marca e do público ao qual deseja emocionar e conquistar.

A espacialização do som (que a bem da verdade já havia sido pensada na década de 50, sem muito sucesso), a potência dos graves, os efeitos especiais, traduzidos em uma coordenação feérica de sons e imagens, foram formas encontradas para uma intensificação dos estímulos sobre o público (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, pg.137).

Nesse contexto, se podem analisar demandas de algumas das áreas dos M.E.D.I.A., - mídias, entretenimento, design, informação e artes, segundo Pereira (2016) -, na concepção e elaboração sonora, e recepção do público de relacionamento. Ao se tratar da mídia e as transformações na indústria publicitária, muitos são os impactos das modulações dos meios em arranjos midiáticos no atual contexto comunicacional. Uma das questões em que isso implica é na tradução/modulação de linguagens midiáticas, diante do fato de que os meios não comportam os mesmos formatos; quando as marcas comunicam, cada meio que elas encontram para propagar alguma informação pode não garantir a visualização de interesse da marca (PEREIRA, 2016, pg.6).

Também, quanto à informação e artes, é importante que as instituições compreendam padrões de comportamentos com foco em diferentes fins, tais como incremento de vendas, exposição de marcas, entre outros; e trabalhar em favor de linguagens que permitam que os mais variados dados se apresentem de modo inteligível e sensível, através de expressões estéticas, cognitivas, e porque não, auditivas, características da cultura midiática contemporânea (PEREIRA, 2016, pg.12-13). Segundo Pereira (2016, pg.13-14), “Isto é, uma cultura hiperinflacionada por mensagens, que disputa desesperadamente a atenção de seus públicos que vivem, por sua vez, imersos em suas tecnologias comunicacionais.”.

De modo igual, é notório que as tecnologias são usadas especificamente para comunicação, o consumo de entretenimento e de informação. Destes, o entretenimento se torna, mais recentemente, híbrido junto a produtos e serviços, como um bem agregado; inclusive, para ser usado como linguagem.

De acordo com Pereira e Polivanov (2012, pg.81), “[...] não basta oferecer produtos ou serviços de qualidade, é preciso informar e divertir, gerar experiências que ativem diferentes sentidos, de forma lúdica e alegre.”. O entretenimento como linguagem, que engloba envolvimento emocional, elementos lúdicos, expressões simples e intuitivas, e expressões multissensoriais (2012, pg.82-83), passa pela produção de sentido e dimensões materiais de afetações de mentes e corpos.

Diante do panorama considerado, se pode perceber que questões tais como mídias, informação, artes, entretenimento, são importantes para se aplicar e compreender a construção de marcas, assim como a construção sonora das marcas – *Sound Branding* - e suas ambiências sonoras. É preciso pensar a criação de identidade de marcas, através do som, pensando suas plataformas e ambiências de exposição, como além de gerar sensações e fidelização, pensar em fixar experiências memoráveis em seus públicos de interesse, usando destas questões hodiernas aqui relatadas, podendo assim estimular determinados comportamentos e decisões dos consumidores.

3. Experiências, materialidade e produção de presença

A figura do sujeito humano, desde questões antropocêntricas de sentido ou aquisição de bens espirituais, aparece como geradora ou receptora de valores imateriais; neste cenário não havia espaço considerável para se pensar a cultura material, e a matéria constituía apenas um suporte que permitia a apreensão que de fato importava, o sentido dos fenômenos (FELINTO; ANDRADE, 2005, pg.77). Segundo Felinto e Andrade (2005, pg.78), “[...] começava a se esboçar um modelo teórico no qual a determinação dos sentidos nos fenômenos comunicacionais era menos importante que o estudo dos mecanismos materiais que permitiam a emergência desses sentidos.”. Porém, a ideia de expressão de sentido está determinada por circunstâncias materiais e históricas, por materialidades do mundo cultural, e precisa ser analisada.

Ao se falar de materialidade da comunicação, se indaga sobre as condições, o lugar, o suporte e as modalidades de produção de sentido, que, por si, são isentos de sentido. Para Felinto (2001, pg.10), “[...] o que se sugere é concentrar a atenção não na busca pelo sentido como algo pré-dado e apenas à espera do ato interpretativo, mas

antes procurar entender como o sentido pode constituir-se a partir do não-sentido.”. O que sobra dos fenômenos da comunicação depois de extraída a dimensão do significado é o aspecto material, logo materialidade e significado seriam inseparáveis, não havendo motivos para se considerar apenas os aspectos interpretativos (HANKE, 2006, pg.2).

Hanke (2006, pg.5) destaca que Friedrich Kittler, ao alegar a importância da materialidade na comunicação moderna, expõe que não existe significado sem portador/veículo físico. Vale ressaltar que para Felinto (2001, pg.11-12) é importante ter cautela ao associar sempre materialidade a algo físico ou concreto. Também, Sá (2004, pg.41) destaca que “[...] Gumbrecht desenvolve os princípios para um campo não-hermenêutico, onde a busca pelo sentido, traço marcante da interpretação, substitui-se pela indagação sobre como os sentidos constituem-se.”. A importância que se quer realçar é a de que não se pode perder a materialidade do significante devido a atenção dada ao significado; um não exclui o outro.

Simmel, Kracauer e Benjamin se inscrevem como precursores do pensamento da materialidade por partilharem essa visão de que tão importante quanto os sentidos/significados sugeridos por uma cultura, são os choques, as sensações, as afetações perceptivas, corpóreas, enfim, materiais, que essa mesma cultura promove através de diferentes meios e tecnologias, produzindo transformações corpóreas importantes (FELINTO; ANDRADE, 2005, pg.88).

Na observação acerca dos efeitos materiais das mídias e estímulos sobre os públicos, são propostas pesquisas neuromidiáticas para se compreender os estudos das materialidades da comunicação em diálogo com a constituição de mensagens, significados e afetações sensoriais, e a mente e corpo nas dinâmicas comunicacionais. A finalidade é poder responder por dimensões e processos silenciosos em relação às práticas de comunicação na contemporaneidade, ainda obscuras (PEREIRA, 2015, pg.33-34). Os efeitos materiais devem ser pensados como relações entre materialidades e suas mensagens com a materialidade do corpo/mente de um determinado público.

Mais do que isso, reflete a ideia recorrente entre alguns intelectuais de que as tecnologias modernas preparavam os corpos para respostas que o ambiente cultural demandava, do mesmo modo que, reciprocamente, os corpos afetados pelo conjunto ambiente/tecnologias influenciavam as linguagens das tecnologias midiáticas emergentes (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, pg.139).

Como forma de aprimorar a noção de materialidade da comunicação, se tem a expressão “produção de presença”. Para Felinto e Andrade (2005, pg.81), “O termo produção de presença aponta para todo fenômeno em que, antes mesmo da constituição de qualquer sentido, um objeto, uma materialidade, um “meio”, um efeito de tangibilidade irão tocar e afetar o corpo de uma pessoa.”. Os estímulos que afetam corpos e mentes produzem presença; para além da interpretação se tem a materialidade que é base para alcançar a interpretação, e a percepção da materialidade presentifica e/ou significa o que se percebe.

Segundo Hanke (2006, pg.6), “A “produção de presença” aperfeiçoa o conceito da materialidade da comunicação; chama atenção para aquele lado de um texto, uma obra de arte ou um objeto cultural qualquer, que não é acessível para a interpretação, mas serve como base para ela.”. Logo, Hanke indica que presença pode ser entendida como o que é palpável, concreto, evidente, e, de forma que muito nos interessa, tem impacto corporal, atinge nossos sentidos e emoções, havendo variação entre efeitos de presença/materialidade e de significado.

Sendo assim, materialidade e sentido são como elementos inseparáveis; é preciso algo que se presentifique para que seja gerada alguma interpretação, de modo que também os significados devem considerar as condições materiais de produção de sentido. Disso, muito pode se aplicar na construção sonora de marcas e nas atuais articulações sonoras existentes nas modulações entre marcas e públicos-alvo; afinal, os sons, estruturas que possuem materialidade, afetam nossos sentidos e geram estímulos e afetos. É notório o interesse na aplicação do conceito de materialidade no som, análise demonstrada a seguir.

4. Aspectos da materialidade no som

Na relação entre materialidade e os aspectos sonoros, se pode considerar também os instrumentos musicais que “dão vida” ao som material, este que estimula e gera sensações, afetos, emoções e experiências memoráveis e de fidelização. Para Boia (2008, pg.5), “As propriedades sonoras e tímbricas dos instrumentos são uma matéria-prima para os processos de construção psico-cultural da sua expressividade e simbolismo.”.

Do mesmo modo que no processo de *Sound Branding* e na criação de contato da marca com seus públicos de interesse ocorre a utilização de diversos elementos, inclusive já mencionados, tais como entretenimento como linguagem, informação, artes,

entre outros, para chamar a atenção em meio a uma comunicação congestionada de estímulos, em ambiências sonoras de marcas, por exemplo, a constituição de uma listagem sonora fidedigna à identidade da marca coloca aos consumidores sons, que antes mesmo de serem motivações sensoriais, são emaranhados de aspectos materiais.

Uma importante prática é a atenção aos sujeitos, para fins de capturar discursos e modos como constroem e refletem construções sociais, psicológicas e culturais musicais e sonoras, num determinado contexto ou período de tempo; assim é possível melhor compreender representações e significados de instrumentos e construções sonoras específicas, para fins de expressividade e simbolismo. Mas, não é apenas observando as individualidades dos sujeitos que se pode constituir o som e sua materialidade, em contextos tanto de construção de voz, logo sonora, símbolos sonoros, entre outros, para marcas, quanto nas ambiências e articulações sonoras das mesmas; a observação pura do social não abrange, de modo amplo, a capacidade de ação dos “objetos materiais”, ou neste contexto, do som, mesmo havendo mediação social e cultural na materialidade (BOIA, 2008, pg.3).

Com isso, de acordo com Boia (2008, pg.3), “Há que reconhecer a capacidade de agência dos agentes não-humanos e dos objetos: no caso específico da música, a agência da sua própria materialidade, nomeadamente das propriedades físico-acústicas e sonoras dos instrumentos musicais e do material musical”. Porém, vale ressaltar que mesmo que não seja exclusiva, a análise social e cultural é essencial e muito contribui para a construção de materialidade, para que se obtenham significados condizentes com as realidades e sujeitos a que se pretende aproximar marcas, por exemplo.

Para mais, com uma eficaz criação sonora a informação perceptiva, resultado dos aspectos materiais, tende a se aproximar de forma mais concreta ao objetivo final de quem a constituiu. A relação entre a materialidade e a percepção e mediação de sujeitos, sociais e culturais, condiciona a forma como sujeito e objeto material e gerador de significados – aqui, especificamente, material sonoro -, interagem em determinados contextos, e ambiências, físicas e/ou digitais.

Por fim, Boia (2008, pg.4) conclui que “Certas características físico-acústicas de um instrumento musical possibilitam um certo conjunto de coisas. [...] Tudo isso é afetado por processos de construção social e psico-cultural específicos de um determinado contexto.”. Logo, se pode compreender que, por mais que a percepção dos sentidos e estímulos seja a questão mais clara às nossas sensações, no contato com o som, neste caso, é destacável e é preciso perceber que se apreende a materialidade, já

que dos aparatos materiais se obtém os significados; não há significado sem haver o material sonoro como condutor de estímulos e sensações.

5. Considerações Finais

O presente artigo recupera questões acerca da sensorialidade, da construção sonora das marcas, aqui nomeada *Sound Branding*, e de articulações sonoras, associando com noções de hiperestímulos, áreas dos M.E.D.I.A. e contribuições do entretenimento como linguagem na inovação entre marcas e consumidores. É notório que, de início, entendendo que aguçar os sentidos humanos leva os sujeitos a experiências agradáveis, usar do som, atrelado ao sentido da audição, é de extrema eficácia, além dele facilmente envolver os indivíduos e instigar emoções e sensações, estando a música na rotina da maior parte da sociedade.

Ademais, muitas são as contribuições das áreas dos M.E.D.I.A. para se pensar a concepção de marcas, e a construção sonora das mesmas, buscando como resultado final recepção bem estruturada e eficaz por parte dos públicos de relacionamento. Entendendo os afetamentos da atual indústria publicitária, pensa-se nos possíveis formatos e criações; considerando o entretenimento, cria-se com a finalidade de oferecer inovação, emoção e sensações além de propagar informações, assim como as artes que priorizam, de modo sensível, captar a atenção dos sujeitos; e refletir sobre informação e a forma como é apreendida no atual contexto, permite compreensão de padrões de comportamentos. O som, pensado por profissionais de *Sound Branding*, e considerado quanto a esses aspectos, é elemento potencial. Também, nota-se com questões aqui analisadas que quanto mais estímulos recebemos mais estímulos esperamos receber.

Bem como, é inegável a contribuição do entretenimento como linguagem para a construção de marcas na atual conjuntura, e eficaz relação entre marcas e públicos-alvo. Através de envolvimento emocional, elementos lúdicos, expressões simples e intuitivas e expressões multissensoriais, atrelados ao som, elemento comum aos sujeitos, se pode constituir envolvimento emocional, afetivo e imaginário, gerar experiências memoráveis, como aguçar os sentidos com “efeito de magia” nas mensagens, das mais diversas até as sonoras. Segundo Pereira e Castanheira (2011, pg.141-142), “[...] dentro desta linguagem, o contato físico e as experiências sensoriais são decisivos como forma efetiva de envolvimento.”.

Por fim, é possível pensar nas questões aqui analisadas como possíveis através da materialidade. Toda construção que se pretende aqui analisar, de marcas, e em

especial marcas sonoras, é possível porque as aplicações e estratégias de comunicação que podem ser aprimoradas por diversos elementos já citados, quando se utilizam de suportes materiais, aqui do som, passam pela materialidade para se chegar aos significados; logo, é interessante pensar além das sensações e significações, mas entender que elas resultam de alguma materialidade que as presentifica.

6. Referências

BOIA, Pedro. Capturando a materialidade da música na análise sociológica: o caso da viola d'arco. In: VI Congresso português de sociologia, 2008, Lisboa.

FELINTO, Erick. Materialidade da comunicação – Por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. Revista do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense, n.5, 2001.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. Contemporanea, vol.3, nº1, p.75-94, jan./jun. 2005.

GUERRA, Guto. *Music Branding*. Qual o som da sua marca? Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

HANKE, Michael. Materialidade da comunicação – Um conceito para a ciência da comunicação? In: V Encontro dos núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006.

LINDSTROM, Martin; KOTLER, Philip. *Brandsense: Segredos sensoriais por trás das coisas que compramos*. Porto Alegre: Bookman, 2005.

PEREIRA, Vinícius. Compreendendo os M.E.D.I.A. – Mídias, entretenimento, design, informação e artes: as extensões da comunicação. In: XXV Encontro Anual da Compós, 2016, Goiânia.

PEREIRA, Vinícius. Episódios midiáticos extremos, dinâmicas contemporâneas de comunicação e pesquisas neuromidiáticas. *Contracampo*, Niterói (RJ), v.32, n.2, abr./jul. 2015.

PEREIRA, Vinícius; CASTANHEIRA, José. Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. *Contracampo*, Niterói, nº23, p.130-143, dez. 2011.

PEREIRA, Vinícius; POLIVANOV, Beatriz. Entretenimento como linguagem e materialidades dos meios nas relações de jovens e tecnologias contemporâneas. In: Livia Barbosa. (Org.). *Juventudes e gerações no Brasil contemporâneo*. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROBERTS, Kevin. *Lovemarks*. O futuro além das marcas. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

SÁ, Simone. Explorações da noção de materialidade da comunicação. NP Tecnologias da Comunicação, coordenação Paulo Vaz, *Contracampo* edição especial, número duplo, 2004.

Propaganda política do Regime Militar – rastro de imagens maquiadas com otimismo¹

Guilherme Bento de Faria Lima²

Resumo

A proposta do presente artigo é avaliar a experiência das propagandas políticas realizadas durante o Regime Militar brasileiro como uma forma de rememoração de um discurso essencialmente marcado pelo otimismo e pela fabulação de um desenvolvimento nacional. Através da retomada – como um gesto e um método de visualização mais atenciosa – das imagens como uma opção estética de análise de elementos socioculturais que permanecem como rastros de um período controverso, nebuloso e merecedor de investigação desenvolver uma reflexão sobre a presença do arquivo na lógica publicitária. Além disso, o trabalho pretende problematizar e apontar possíveis reflexões acerca da criação e da regulamentação dos órgãos responsáveis pela produção audiovisual do período da ditadura como uma estratégia pedagógica voltada para massa e de legitimação ideológica de um governo autoritário.

Palavras-chave: Propaganda política; Memória; Rastro; Fragmento; Montagem.

1. Introdução

Este trabalho se inicia a partir da aprovação em um edital para participação na III Oficina de Audiovisual promovida pela FGV, pelo Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC. A ideia inicial era criar um documentário poético reflexivo que evidenciasse os procedimentos publicitários que ocorreram durante o período da ditadura. Ou seja, ter a montagem e, principalmente, as imagens de arquivo como premissa criativa. A instituição patrocinadora desenvolve um trabalho sério e muito responsável, demonstra compreender a perspectiva de Andreas Huyssen de que: “Quanto maior é a memória armazenada em bancos de dados e acervos de imagens, menor é a disponibilidade e a habilidade da nossa cultura para se engajar na

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos da Imagem & do Som.

² Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio. E-mail: limaguilherme@id.uff.br.

rememoração ativa, pelo menos ao que parece”. (HUYSSSEN, A. 2004. p.67). E, justamente por isso, em busca de novos engajamentos e múltiplos olhares, promove oportunidades únicas de realização e, principalmente, de reflexão sobre a apropriação das imagens de arquivo. Seu acervo é aberto para que qualquer pessoa possa consultar. Além disso, assume uma postura receptiva em relação as diferentes e múltiplas abordagens possíveis acerca das imagens de arquivo.

Inicialmente o anteprojeto tinha como eixo principal os processos que motivaram a criação do CONAR. De que maneira a Publicidade brasileira evoluiu ao longo dos anos de censura militar? Quais foram os maiores desafios enfrentados e de que maneira o processo criativo se desenvolveu? Quais foram as consequências das estratégias adotadas? Estas eram perguntas que inquietavam a imaginação e, ao mesmo tempo, aguçavam uma pesquisa de imagens para realização de um documentário de curta metragem.

Neste sentido, cabe sublinhar a perspectiva de processo e de experiência que permeia este trabalho inerente a própria produção de um documentário, especialmente um documentário construído através de arquivos. Não existia um prévio contato com o material audiovisual publicitário deste período, apenas uma suspeita e uma crença na existência de um material com enorme potencial de investigação. Além disso, comentários aleatórios de pessoas que vivenciaram o período histórico e que testemunhavam suas lembranças, sobretudo de animações e músicas. Huyssen aponta em sua obra, *Seduzidos pela Memória*, que vivemos um período marcado por uma saturação; “Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis.” (HUYSSSEN, A. 2004. p.37).

Desta forma, por mais que tenhamos cada vez mais arquivos, processos de armazenamento mais eficientes e acesso a uma quantidade cada vez maior de imagens isso não significa garantia de escape da amnésia. Muitas vezes os critérios que são utilizados para determinar a distinção em “usáveis” e “dispensáveis” não são tão claros, ou evidenciam intencionalidades um tanto questionáveis. Assim, como bem salienta o autor alemão, “precisamos não permitir que o medo e o esquecimento nos dominem.” (HUYSSSEN, A. 2004. p.37). Apesar de toda violência e censura experimentados durante os anos de Ditadura é fundamental desenvolvermos uma “rememoração produtiva.”

2. No rastro dos arquivos – a busca dos filmes publicitários

O acervo do CPDOC, então, passou a ser a fonte primária de investigação dos rastros de uma construção imagética de projeto nacional orientado pelo Regime Militar. Havia, inicialmente, uma expectativa de encontrar material de propaganda política – jingles e filmes publicitários de caráter institucional e educativo. Todavia, este material não foi encontrado na FGV. O acervo da instituição é composto por um vasto e significativo material, entretanto, parte das expectativas criadas foram frustradas. Este material específico foi posteriormente encontrado no Arquivo Nacional.

Entretanto, ao começar a vasculhar o acervo de fotografias do CPDOC um detalhe significativo despertou grande interesse e passou a ser o elemento norteador da pesquisa. “Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto.” (ASSMANN, A. 2011. p.237). A presença do dispositivo fotográfico enquadrado dentro da imagem passou a ser o aspecto “eloquente”, pois estabelecia diálogo direto com a proposta do documentário em curso.

A realização de uma imagem, o instante de sua captação, pode ser considerado como um momento único, complicado e repleto de possibilidades. A gênese de uma imagem revela parte de sua própria essência. As condições de produção ficam impressas na imagem e são um dos aspectos que compõem e complexificam o sentido da mesma. A escolha de uma imagem em um gigantesco acervo virtual revela traços da intencionalidade, da ética e da visão de mundo do próprio realizador.



Fonte: FGV / CPDOC

É necessário fazer um esforço e buscar informações nas mais diferentes fontes existentes para compreender em que situação estavam inseridos estes indivíduos produtores destas imagens. Afinal, isso confere uma contundência ainda maior naquilo que ela busca transmitir. Revelam condições de produção e aspectos emocionais. Neste contexto, fica evidente que o processo de criação de uma imagem está diretamente relacionado com uma motivação interior profunda daquele que a produz. O posicionamento político fica inscrito, marca e extrapola as margens da imagem. Abre a

possibilidade para que o espectador entre a partir de seu olhar e de sua subjetividade no contexto representado.

Neste sentido, a proposta passou a ser selecionar imagens do CPDOC que pudessem indicar simultaneamente personagens ícones e equipamentos audiovisuais que estivessem em cena. No caso das três fotografias acima, a primeira da esquerda para direita mostra João Goulart, no exílio, sendo fotografado por Maria Tereza Goulart em sua fazenda no Uruguai, a câmera tem grande destaque, todos parecem estar posando. O momento de troca de olhares do casal, a cumplicidade fixada na imagem. A fotografia central apresenta Ernesto Geisel, Mario Henrique Simonsen, Alysson Paulinelli e outros em reunião do Conselho de Desenvolvimento Econômico, o fotógrafo, com seu equipamento é o único em pé ao fundo, a sua direita o busto do imperador, um monumento. Interessante perceber nesta foto que duas pessoas encaram a fotografia, mas que ao mesmo tempo todos parecem ignorar a presença do fotógrafo ao fundo. Ou seja, uma relação dicotômica de lembrança/esquecimento, ênfase/apagamento. A terceira foto, mostra Castelo Branco, Costa e Silva e outros em solenidade militar, curioso é observar ao fundo agachado, quase encolhido o fotógrafo e seus dispositivo quase no ponto de fuga da imagem. Sua postura indica esforço para enquadrar todos, evidencia a busca por um posicionamento no instante de tomada da imagem e ao mesmo tempo reforça uma lógica de poder na qual os militares estavam acima.

Desta forma, a partir da seleção fotográfica, uma narração em off produzida para o documentário visa tensionar e potencializar detalhes específicos de cada fotografia. Ou seja, uma montagem através de reenquadramentos de especificidades existentes nas próprias imagens de arquivo e que ainda permanecem como lampejos a serem observados, fissuras que precisam ser observadas na mesa de montagem e evidenciam a construção e a elaboração da própria imagem. Contribuem, assim, na desconstrução da lógica de uma verdade absoluta inerente às imagens.

Além das fotografias foram encontrados alguns jingles, mas o mais surpreendente foram as entrevistas encomendadas pela ABP em parceria com a Souza Cruz elaboradas a partir de uma proposta de história oral na qual diferentes publicitários testemunham suas experiências de vida.

Na esteira de Freud e Nietzsche, contudo, ficamos sabendo o quão escorregadia e suspeita pode ser a memória pessoal; sempre afetada pelo esquecimento e pela negação, a repressão e o trauma, na maioria das vezes ela vem atender à necessidade de racionalizar e conservar o poder. (HUYSEN, A. 2004. p.68).

Alguns falam sobre suas lembranças de produção publicitária durante o período da Ditadura. O tom parece ser defensivo, em alguns momentos uma tentativa de esquiva de assuntos delicados e constrangedores. Em todas as falas, contudo, se evidencia a tensão vivenciada no período. Em algumas é possível encontrar contradições e ambiguidades. Todavia, parece ser essencial não esquecer a dimensão de fabulação do testemunho, o traço de racionalização presente na fala. O ritmo, a intensidade e, principalmente, o silêncio como elementos singulares que possibilitam observações e reflexões menos ingênuas acerca do passado relatado.

“Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras.” (HALBWACHS, M. 1990. p. 25). Os depoimentos dos publicitários contribuem no esclarecimento de aspectos que seguem obscuros. Ouvir Roberto Dualibi declarar que com o passar do tempo passa a admirar o general Octávio Costa, ou mesmo Mozart dos Santos Mello declarar sua completa aversão a propaganda política provoca desconforto mas, sobretudo, questionamentos em relação as mensagens publicitárias veiculadas no período do Regime Militar.

(...) faz algum sentido opor memória e esquecimento, como fazemos tantas vezes, sendo o esquecimento quando muito reconhecido como o defeito inevitável da memória? Paradoxalmente, não será o caso de notar que toda memória inevitavelmente depende de distanciamento e esquecimento, justo as duas coisas que vêm minar a sua pretensão de estabilidade e credibilidade, e que são ao mesmo tempo essenciais para a própria vitalidade da memória? Não seria uma força constitutiva da memória o fato de ela poder ser contestada a partir de novas perspectivas e evidências, ou a partir dos próprios espaços que ela bloqueou? (HUYSEN, A. 2004. p.68)

A proposta do trabalho em curso visa dialogar com esta reflexão de Huyssen, convocar os depoimentos para serem colocados em diálogo, tensionados com as imagens de arquivo e produzir, assim, novas observações. Curioso sobre estas entrevistas é que os direitos de uso das mesmas não estão liberados, pois foi uma demanda externa ao CPDOC. Ou seja, elas fazem parte do acervo, mas não podem ser consultadas na íntegra, em sua materialidade / sonoridade. O acesso aos depoimentos se dá através da transcrição das falas, é possível apenas ler os depoimentos em arquivo pdf, o que abre margem para interpretações e conjecturas sobre entonações, interjeições e pausas dramáticas no próprio testemunho. Uma estratégia que está sendo avaliada é a reencenação das entrevistas, ou seja, convidar atores para dublarem o que foi falado

pelos publicitários. Talvez esta opção seja adotada como mais uma maneira de colocar em cheque o discurso publicitário subliminar articulado pelos militares.

Como não poderia ser diferente, houve também uma busca pelos filmes publicitários no, possivelmente, principal banco de dados contemporâneo; o *YouTube*. Apesar de não haver uma padronização de palavras-chave, nem uma normatização, ou pelo menos uma indicação, de indexação de termos a procura por filmes publicitários do período (1968-1975) foi bastante satisfatória³. Foram encontradas algumas propagandas políticas, todas elas surpreendentes sob o ponto de vista técnico. Um trabalho refinado de direção de fotografia e um cuidado meticuloso com o ritmo de montagem são duas características marcantes em praticamente todos os filmes.

Uma marca d'água nas imagens indicava sua fonte de origem, o Arquivo Nacional. A busca pelos filmes publicitários parecia esclarecida. A visita ao Arquivo Nacional possibilitou a visualização de várias propagandas políticas, muitas que sequer estão disponíveis na internet. Entretanto, deflagrou alguns aspectos recorrentes no trabalho de pesquisa de imagens de arquivo: a precariedade dos acervos e a fragilidade dos suportes de armazenamento, a falta de parâmetros (metadados) mais específicos para pesquisa de imagens em movimento e a burocracia para ter acesso ao material audiovisual mesmo com finalidade acadêmica. Apesar de todos estes aspectos serem relevantes, como estratégia metodológica e recorte de pesquisa, nenhum deles será aprofundado no presente artigo.

3. Propaganda política – imagens maquiadas de otimismo e desenvolvimento

Desde 1964, o regime militar viveu um certo conflito em relação à propaganda política. Havia aqueles que julgavam indispensável cuidar da imagem do governo, fazer propaganda; proposta que foi levada ao primeiro general-presidente. Existiam setores, entretanto, que associavam essa tarefa à própria circunstância de exceção que vivia o Brasil, isto é, fazer propaganda política chamaria ainda mais a atenção de todos para o fato de o país viver sob uma ditadura. (FICO, C. 1997. p.89)

Carlos Fico apresenta um panorama incrível sobre a criação das assessorias de relações públicas (AERP / ARP) que forma constituídas com o objetivo de promover uma imagem otimista e positiva da ditadura. Através de entrevistas e análises de personalidades dos próprios generais responsáveis pela gestão desses órgãos governamentais demonstra o posicionamento estratégico desenvolvido a partir de

³ <https://youtu.be/NTp06gyD51w> / <https://youtu.be/4X3cpI5jD7A> / <https://youtu.be/3H8Q5ONI3IA> / <https://youtu.be/xezRH3kq5IE> / https://youtu.be/tgoW0NN_rkY / https://youtu.be/iDa4ceELF_c - acessados em 8 de novembro de 2016.

imagens, sobretudo a partir do Ato Institucional nº5. Ao contrário do que havia sido perpetrado pelo DIP durante o governo de Getúlio, a AERP, sobretudo a partir do governo Médici, evitou a exaltação de líderes militares e buscou uma lógica que não estivesse pautada em uma propaganda personalista. Octávio Costa, no Jornal do Brasil em 1970 afirmava que o objetivo dos “filmetes” era: “Motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento.” (FICO, C. 1997. p.94).

Essa perspectiva é recorrente em diferentes propagandas. No filme intitulado “Nacionalismo” no qual um garoto propõe uma questão ao pai sobre qual o significado de Nacionalismo. O pai para elucidar a dúvida do filho elabora desenhos que funcionam como ícones de desenvolvimento e símbolos de patriotismo. O tom paternalista educativo revela a intencionalidade do governo militar diante da população ignorante frente ao panorama político-social do país. A criança aceita passivamente, sem nenhum questionamento, os argumentos propostos pelo pai que demonstra equilíbrio, consciência e segurança. A trilha musical clássica é suave, estabelece uma pontuação em relação ao discurso paternal e direciona o espectador a assumir uma relação de empatia com o menino atencioso e obediente. Por fim, a narração em off: “Um Nacionalismo altivo, equilibrado e justo é instrumento de governo. Este é um país que vai pra frente!” Em primeiro plano a mão do menino, que após seguir os ensinamentos do pai e compreender o que significa Nacionalismo, desenha a bandeira brasileira. Ou seja, o otimismo ecoa no slogan e aponta para uma nação em desenvolvimento.



Fonte: Arquivo Nacional

Outra propaganda que merece atenção é a comemorativa do Dia da Independência. Há uma nítida tentativa de representar a miscigenação e a diversidade cultural do país. A surpresa parece estar na canção entoada quase como em uma lógica de *flashmob*⁴. Surpresa, pois a melodia foi adaptada recentemente pela torcida do Flamengo para

⁴ Aglomerações instantâneas de pessoas em certo lugar para realizar determinada ação inusitada previamente combinada.

entoar a plenos pulmões sua paixão pelo clube. Daí é possível imaginar o apelo emocional que a canção veiculada na década de 70 produzia nas massas. O filme é marcado pelo trabalho, por cortes feitos com fusão para atenuar a sensação de corte/ruptura e tem uma estrutura crescente, tanto no número de pessoas em cena, quanto de vozes cantando a música. O centro do plano é o espaço ocupado, há um cuidado significativo com a composição de quadro. Começa em uma feira na qual um senhor segurando uma caixa canta a canção, depois dois garis, em seguida três garçons, após cinco trabalhadores rurais se erguem e na sequência um zoom out revela um padre regendo um coral composto por onze outros sacerdotes. Um instrumento de sopro faz uma pontuação dramática e indica a opulência da trilha musical que a partir deste ponto passa a ser entoada pelos bombeiros (representação mais tênue dos militares), pelos intelectuais e, finalmente, por toda a população. “(...) as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória e mais distante da força interpretativa do entendimento. Sua força efetiva imediata é difícil de canalizar, o poder das imagens procura seus próprios caminhos de mediação.” (ASSMANN, A. 2011. p. 244). Diante do monumento, todas as parcelas da sociedade estão representadas, todos estão reunidos de maneira harmônica, convivem pacificamente e a ordem reina, não há espaço para dissidências. O narrador finaliza de maneira imperativa: “Comemore o Dia da Independência!”, a bandeira brasileira novamente como uma imagem unificadora, capaz de sintetizar o ideal de otimismo e desenvolvimento coletivo.



Fonte: Arquivo Nacional

Aleida Assman denomina como *imagines agentes*, “imagens de grande efeito que por sua força impressiva, são inesquecíveis e por isso podem ser utilizadas como suporte memorativo para conceitos mais pálidos.” (ASSMANN, A. 2011. p.239). Em certo sentido havia nos “filmetes” do governo a utilização da imagem e das cores da bandeira nacional como uma estratégia de produção de eloquência memorativa. Em outra propaganda do período da Ditadura, esta para motivar a celebração da Semana da Pátria,

as instruções acerca do hino e da bandeira – símbolos nacionais – são ainda mais diretas. A população é orientada sobre como deve se comportar. As ações diante destes ícones são condicionadas, classificadas como simples e respeitosas e, principalmente, provenientes do sentimento de amor pela pátria. O narrador declara: “O Brasil é feito por nós.”, mas quem está incluído neste projeto de nação? O que será feito com aqueles que pensam de maneira divergente? Existe espaço para apresentação e avaliação de algum outro projeto?



Fonte: Arquivo Nacional

4. Considerações finais

A lógica da repetição inerente à prática publicitária parece dialogar com a proposta de *images agentes* apresentada por Assman. A utilização de jingles, animações, uma determinada paleta de cores e alguns símbolos recorrentes parecem se coadunar com uma estratégia de criação de imagens que tem a potência de permanecer mais tempo na memória. Parece ser possível identificar nas propagandas políticas deste período uma tentativa de transmissão da tradição por meio das imagens. Tudo indica que havia uma compreensão bastante consciente por parte dos generais responsáveis pelas assessorias de relações públicas quanto ao impacto das mensagens audiovisuais, sobretudo no público infanto-juvenil. Cabe salientar, inclusive, que uma imagem tem a capacidade de ser fixada na memória de uma criança de maneira mais contundente que um texto.

A sedução promovida pela imagem parece ficar impressa na memória. “As impressões firmadas de maneira ‘daguerreotípica’ referem-se tanto às imagens mentais como às fotografias de tempos remotos, que sustentam de fora as recordações.” (ASSMANN, A. 2011. p. 238). As imagens produzidas pelo daguerreótipo era únicas, fixadas diretamente em uma placa final, não havia o uso de negativo. Esta parece ser, de certa forma, a lógica que permeia as imagens de propaganda da Ditadura Militar. Imagens com um alto rigor de produção, únicas em sua proposta ideológica e referência estética

de uma linguagem publicitária observada até os dias de hoje. Enfim, um documentário está sendo elaborado para aprofundar e ampliar ainda mais esta reflexão.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: UNICAMP, 2011.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Os rastros no documentário contemporâneo¹

Ítalo Rocha Viana²

Resumo

A partir de um diálogo entre os filmes *24 City* (2008), de Jia Zhangke, e *A Cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós, este trabalho problematizará algumas tensões entre o estético e o político no documentário contemporâneo. Nossa análise perpassará as teses sobre a história e o conceito de *rastro*, ambos de Walter Benjamin, pelos quais abordaremos a imagem dialética que os filmes citados constroem num adensamento entre passado e presente.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; história; rastro; imagem dialética; Walter Benjamin.

1. Introdução

Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade, em circunstâncias escolhidas por eles próprios, mas nas circunstâncias imediatamente encontradas, dadas e transmitidas pelo passado.

Karl Marx. 18 Brumário de Luís Bonaparte.

Rastros, sínteses dos tempos: as ruínas de uma cidade, os mercados de pulgas espalhados pelas ruas, uma fábrica abandonada, fotografias de anônimos, arquivos de desaparecidos, restos, detritos, vestígios, sobras, o que é soterrado pelo progresso, pela linearidade dos vencedores. A busca por esses farelos de tempos passados que insistem em retornar e tensionar o presente desarmoniza uma concepção de história linear e cumulativa que homogeneiza o tempo.

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT Imagem e Som.

² Mestrando em Comunicação Social pela PUC-Rio. E-mail: italorochoa9@gmail.com

Se os vestígios do passado podem nos remeter a períodos os mais longínquos na história da humanidade, é precisamente nos escombros da *modernidade* que Benjamin se deteve. É na Paris burguesa do século XIX que o filósofo alemão investiga o culto da mercadoria e do progresso através de uma série de fragmentos da cidade. Capitalismo e modernidade, marcos de uma mesma totalidade histórica, ambos carregam o signo do *tempo*, cuja manifestação se expressará de forma contraditória em aspectos como *mudança, utopia, progresso, modernização*. Ora, é através do mais elementar processo do capital, o valor que se valoriza permanentemente, que se estrutura sua temporalidade histórica. Em outras palavras, o desenvolvimento da sociedade capitalista implica a permanente transformação espaço-temporal, através da constante obsolescência que a produção de mercadorias pressupõe, proporcionando os mais exponenciais avanços tecnológicos já vistos e, simultaneamente, submetendo milhares e milhares de homens através da reificação humana pela forma *mercadoria*. O aspecto utópico, que num primeiro momento enfatiza-se com os ventos revolucionários de 1789, é suprimido ao se tornar, a burguesia, classe dominante³. A partir de então, a mudança se dissolverá na própria dinâmica da modernidade, apontando para uma história que tratará de eternizar a imagem do capital num infinito progresso do novo enquanto produção de mercadorias, fenômeno que Benjamin analisou, por exemplo, em torno da relação de Baudelaire com seu tempo e nas grandes feiras universais.

Desse modo, ao processo de mistificação engendrado pelo capital – o fetichismo da mercadoria – corresponde uma concepção de história fundada no progresso, a qual mistifica e atropela o fazer efetivo dos homens no tempo/espaço, restando a um gesto, no presente, tornar vivos os rastros em meio às ruínas que se amontoam aguardando sua redenção. Reside, fundamentalmente, na expressão do fetichismo em todas as dimensões da vida a crítica de Benjamin: “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.” (BENJAMIN, 2012, p. 249).

Partindo de uma noção de história marcada pelo princípio dialético da

³ Em torno da mudança de papel que a burguesia passaria a exercer a partir de 1848, Marx escreveu largamente. Ver MARX, Karl (2008). *A revolução antes da revolução*. v. II. col. Assim lutam os povos. São Paulo: Expressão Popular.

contradição, verificamos o conceito benjaminiano de rastro (*Spur*)⁴ - índice de ausência e presença - como o elemento desarticulador da narrativa dos vencedores. “Ao relampejar no momento de um perigo” (Benjamin, 2012, p. 243), num dado presente, um vestígio - algo do passado atualizado, o “agora” -, gera uma fricção entre os tempos, possibilitando uma remontagem crítica da história. Este adensamento temporal, este gesto teórico, constitui a força da *imagem dialética* que Benjamin largamente trabalhou em sua obra-póstuma intitulada *Passagens*. Em suas palavras,

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (BENJAMIN, 2006, 505 [N 3, 1]).

É precisamente a fissura temporal que um rastro pode provocar, ao fazer-se uma imagem dialética, o objeto deste trabalho. Para tal, propomos um diálogo entre os filmes *24 City* (2008), de Jia Zhangke, e *A Cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós, com o intuito de analisar os caminhos que tais obras percorrem em seu tensionamento entre passado, presente e futuro. A nosso ver, ambos os filmes, ao confrontar determinadas *fantasmagorias*⁵, desmistificam as realidades de que tratam, empreendendo um duplo movimento de reconhecimento do outro – os derrotados, os oprimidos - em meio à sub ou superexposição midiática⁶; e uma ruptura radical com uma história linear de sucessivos progressos, cindindo-a para remontá-la. Ambos inscrevem a máxima benjaminiana, que dialetiza catástrofe e resistência, expressa na célebre sexta tese sobre o conceito de história:

⁴ Benjamin distingue dois conceitos centrais em sua obra, o *rastro* e a *aura*, através da experiência: “No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”. O rastro marca, portanto, um movimento ativo de decifrar um vestígio, tal qual ele se apresenta no presente: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou”. (BENJAMIN, 2006, M16a, 4).

⁵ Marx apresenta o conceito de *fantasmagoria* através da análise na qual “[...] os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos” (MARX, 1985, I, p. 81). Por seu turno, Benjamin irá situar que “Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria”. (BENJAMIN, 2006, p. 53).

⁶ Didi-Huberman explicita essa relação dialética: “Os povos estão expostos a desaparecer porque estão – fenômeno hoje muito flagrante, intoleravelmente triunfante em seu próprio equívoco – *subexpostos* à sombra de suas mostras sob a censura ou, possivelmente com um resultado equivalente, *sobreexpostos* à luz de suas mostras em espetáculo. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 14, *tradução nossa*).

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2012, p. 243).

2. O rastro e a imagem dialética: por uma história messiânica

E como as coisas vêm de todas as partes até nós; a história morta que ressuscita para tornar-se mortífera.

Herberto Helder. (*memória, montagem*)

A imagem dialética carrega consigo uma missão de desvelar o que aparece oculto no presente, na sua própria constituição enquanto imagem. Nesse sentido, aqui é possível estabelecer precisamente a relação entre imagem e mercadoria, pois é no próprio ato de despojo do trabalhador de seu trabalho - enquanto processo e resultado -, que temos a conversão de seu produto final em uma imagem que não mais corresponde a si. A imagem de uma mercadoria torna-se, então, uma ilusão, uma fantasmagoria, que volta-se contra o seu próprio produtor, processo que Marx largamente destrinchou:

Se considerássemos o processo de produção sob o ponto de vista do processo de trabalho, o trabalhador se comportaria em relação aos meios de produção (...) como se eles fossem simples meio (...) de sua atividade produtiva conforme a fins (...) Seria de outro modo, assim que considerássemos o processo de produção do ponto de vista do processo de valorização. O meios de produção transformar-se-iam imediatamente em meio de absorção do trabalho alheio. Não é mais o trabalhador que usa os meios de produção, mas são os meios de produção que usam o trabalhador. (MARX apud BENJAMIN, 2006, G12a,3).

Se o grande enigma do capital reside na sua capacidade de ocultar e inverter o processo central marcado pelo *trabalho* na produção de mercadorias, a sua expressão cultural deflagra um campo correspondente de batalha entre o *espetáculo*⁷ mistificador que naturaliza a imagem, e o gesto estético e político que a revela, em si, como portadora de história e conflitos⁸. Em artigo sobre Guy Debord, Agamben apontou a dialética criação/descrção com o real como um imanente ato de resistência do cinema. Em suas palavras, “Mas o que significa resistir? É antes de mais nada ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte que o fato que aí está.” (AGAMBEN, 1995).

O cinema, ao filmar o outro, produzir ou reproduzir imagens, arquivos, ao “dar-se a ver”, ao tornar visível o invisível, tensionar, remontar, todos estes atos reconstituem a integridade de uma imagem, friccionando-a com o real. Este gesto deflagra, sobretudo, uma política em torno das imagens, quer no campo ético quer no estético, o que inevitavelmente nos leva às reflexões de Jean-Louis Comolli em torno do documentário. Ao se contrapor à roteirização da vida empreendida pela mídia hegemônica, que busca um acabamento completo da experiência humana, não possibilitando efetivas individuações, Comolli atesta que

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, diria eu, engajado no mundo. (COMOLLI, 2008, p. 173).

⁷ “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14).

⁸ Benjamin, em uma passagem central, deteve-se profundamente na analogia entre o ocultamento na arte e na mercadoria: “A qualidade (Eigenschaft) que se atribui à mercadoria como seu caráter de fetiche está ligada à própria sociedade produtora de mercadorias, na verdade não tanto como ela é em si, mas como ela desde sempre se representa e acredita se entender, ao abstrair do fato de que ela produz precisamente mercadorias. A imagem (Bild) que assim ela produz de si mesma e que costuma rotular como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria. [...] Em Wiesengrund, ela é “definida como um bem de consumo no qual nada mais deve recordar como se realizou. Ele é magicizado quando o trabalho ali armazenado aparece como sobrenatural e sagrado, já que ele não pode mais ser reconhecido como trabalho”. [...] No objeto de consumo, o vestígio dessa produção deve se tornar esquecido. Ele deve parecer como se não fosse mais de modo algum fabricado, para não revelar que justamente aquele que troca não o produziu, mas se apropria do trabalho contido nele. A autonomia da arte tem como origem o ocultamento do trabalho.” (Benjamin, 2006, 505 [X 13, a]).

Ora, todo e qualquer ato de fricção com o real se dá no presente, e este nada mais é que uma suspensão temporal entre um *já foi* e um *porvir*. É precisamente por conta deste momento *entre*, por conta deste adensamento temporal, que a imagem dialética inscreve uma história messiânica, pois o presente é sempre o momento do “perigo de entregar-se às classes dominantes como seu instrumento” (Benjamin, 2012, p. 243):

A história messiânica define-se antes de mais nada por dois caracteres. É uma história da Salvação, é preciso salvar alguma coisa. E é uma história última (final), é uma história escatológica, em que alguma coisa deve ser consumada, julgada, deve passar-se aqui, mas num tempo outro, deve, portanto, subtrair-se à cronologia, sem sair para um exterior. (AGAMBEN, 1995).

3. O rastro autêntico

Sobre sus ruinas, con sus mismas piedras
los vencidos construyeron las casas de los vencedores,
erigieron las iglesias de su Dios, y las calles
por las que corrieron los días hacia su olvido.

Homero Aridjis. Poema de amor en la ciudad de México.

Marcado por uma certa ambiguidade nas obras de Benjamin⁹, trabalharemos o conceito de *rastro autêntico* como um vestígio desprovido de intencionalidade, como algo que sobra independente do desejo de quem o deixou, o produziu, conformando a inerente e subterrânea negação de algum tipo de dominação. Segundo Lévinas:

O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que sua existência deixou, as civilizações antigas como horizontes de nosso mundo. Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela.

⁹ Gagnebin (2012) explicita essa ambiguidade ao analisar passagens da obra de Benjamin que tratam do termo *Spur* (rastro) e as proposições do filósofo Emmanuel Lévinas. Resumidamente, para além do rastro autêntico, não intencional, haveria uma noção mais ampla de rastro como signo. Nesse sentido, Benjamin apontou o desejo burguês de deixar rastros para a eternidade, por exemplo, ao analisar o interior de um apartamento repleto de estojos, caixinhas, etc... A esta tentativa burguesa de compensar o desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande, de prolongamento de uma existência individualizada, Benjamin ressalta o poema de Brecht “Apague os rastros” como crítica radical ao modo de vida burguês.

Mas, mesmo tomado como signo, o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de significar e fora de todo projeto do qual ele seria a visada. [...] O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como em 'sobre-impressão'. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. (LÉVINAS, 1993 apud GAGNEBIN, 2012, p. 31).

Com efeito, ao tomar o rastro como uma antítese que sobrevive, podemos pensar, por exemplo, em torno das ruínas mexicanas que perduram como marcas de tempos interrompidos ou em arquivos de desaparecidos da ditadura militar brasileira, os quais, ao serem acionados por um certo olhar historiográfico, reverberam as suas temporalidades latentes¹⁰.

Didi-Huberman (2014) expõe um paradoxo nas formulações de Benjamin em torno da história. Em sua análise, o filósofo alemão oscilaria entre o máximo revolucionário e o mínimo rememorado. Por um lado, a ação messiânica formulada por Benjamin ressalta a reapropriação integral do passado através da redenção da humanidade¹¹, marcando a suspensão temporal própria de uma revolução. Por outro caminho, Benjamin enfatiza o ato mnêmico, numa analogia à memória involuntária em Proust, pela força do mais ínfimo vestígio do passado, de um mínimo recordo, em resistência à “marcha do progresso”¹². Ora, a nosso ver, este paradoxo consiste em uma questão essencialmente dialética de identificação desses dois momentos como hipóstase, ao reconhecer, mesmo na imagem mais ínfima, uma totalidade histórica: “E mesmo descobrir, na análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecimento total (*Totalgeschehen*)” (BENJAMIN, 2006, N2,6). Como Didi-Huberman conclui, ao se contrapor a um modelo de história universal, trata-se essencialmente de buscar uma nova montagem da história. É precisamente através de uma remontagem dos tempos

¹⁰ Dentro dos exemplo citados, podemos mencionar alguns trabalhos que trataram de vestígios, como o livro *Tempo Mexicano*, de Carlos Fuentes; e o filme *Diário de uma busca*, de Flávia Castro.

¹¹ “Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado”. (Benjamin, 2012, p. 242).

¹² “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (Benjamin, 2012, p. 250).

que se articulam gestos fundamentais em uma rememoração que atualiza o passado, tensiona no “agora” as lutas do passado e inscreve os homens na história. Segundo Gagnebin (2012, p. 35), “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida.” É precisamente este movimento de salvar algo para seguir que encontramos nos filmes que propomos neste trabalho.

4. *A cidade é uma só* e *24 City*: entre revolta e melancolia



Filmes em meio às ruínas: Na primeira imagem, o personagem Dildo, morador da Ceilândia, percorre o vazio de Brasília; Na segunda imagem, o antigo operário He Xikun rememora episódios do tempo em que trabalhou na Fábrica 420.

A seu modo, tanto *A cidade é uma só* quanto *24 City* potencializam suas imagens em meio às ruínas de projetos e ideais soterrados pelo avançar do progresso. Ambos se estruturam através de um encadeamento espaço-temporal, colidindo passado, presente e futuro.

A cidade é uma só aborda a história da construção de Brasília e, simultaneamente, a dimensão da barbárie que acompanhou este processo - a remoção de milhares de pessoas para o que viria a ser a Ceilândia. Para tal, o filme se divide em dois campos que adensam a relação temporal no “agora”. A complexidade da montagem do filme, pouco a pouco, vai revelando diversas camadas de tempos. Um primeiro e mais irônico movimento consiste em contrapor imagens e sons, ora ao mostrar a dura realidade da Ceilândia com *inserts* de arquivos sonoros que alardeavam a grandiosidade de Brasília e o progresso do país, ora ao empreender o movimento inverso de montagem. Um segundo movimento do filme consiste num ato mnêmico. Ao escavar um rastro - o *jingle* das Campanhas de Erradicação das Invasões¹³ -, ao torná-lo presente na rememoração de uma das crianças que participou da campanha, a protagonista Nancy, o filme potencializa memórias e emoções que reverberam uma série de exclusões que permanecem até hoje. Este gesto inscreve a força do lembrar, do ato mnêmico, ao tornar latentes as contradições no agora: “Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos é encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (Benjamin apud Gagnebin, 2014, p. 167).

Uma das falas de Nancy nos parece central ao escavar suas lembranças, logo após ser exibido um vídeo da época que criticava as “invasões” e promovia “a solução encontrada pelos administradores, [...] a mudança daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar melhores condições de vida àquela gente até então favelada” (*A Cidade é uma só*, 2011). Segundo Nancy,

¹³ Reside uma grande ironia entre o próprio nome Ceilândia e o *jingle*. Uma de suas partes diz “Ajude-nos a construir nosso lar para que possamos dizer juntos: ‘A cidade é uma só’”. Nancy, em uma de suas lembranças, aponta que “Eu não tinha noção do que era essa coisa do *jingle* com a campanha de erradicação, essa junção. Eu, que participei da campanha no coral cantando, eu não tinha noção do porquê do nome. Porque o “C” é de “campanha”, o “E” de erradicação e o “I” de invasão. Aí, juntou o “lândia” e formou a palavra “Ceilândia”.

O discurso deles era de que iam tirar de lá pra uma situação legalizada, com lote, com toda a infra-estrutura e na verdade não foi isso, né? Quando a gente chegou aqui, não tinha nada disso. O que eles queriam, na verdade, era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, tirar a coisa feia próxima de Brasília e trazer para um lugar o mais distante possível. (A Cidade é uma só, 2011).

O tensionamento temporal se aprofunda em um terceiro movimento do filme, notadamente na figura do outro protagonista, Dildo, marcando a continuidade trágica com o passado. Logo após a sequência que descrevemos acima, é justamente Dildo que aparece distribuindo panfletos de sua precária campanha política. O personagem – imagem mais alegórica do filme com seu Partido da Correria Nacional - revela a imagem da periferia, no seu *ter que se virar* cotidiano, entre ser faxineiro e candidato dos excluídos, “do pessoal do hip-hop, dos capoeira...”. A sua própria experiência de vida, dura e combativa, assinala a negação da imagem do progresso sobre Brasília. Esse movimento é acentuado no paralelismo entre os *jingles*, o cantado por Nancy e o que Dildo constrói. Ao criar um rap como marca da campanha de Dildo, o filme potencializa, alegoricamente, uma imagem real, original, vinculada às raízes do personagem, em detrimento do tom propagandístico e glorioso em torno do *jingle* da Campanha de Erradicação das Invasões. Indo além, o filme reverbera uma imagem do passado de modo ainda mais potente ao subverter o “X”, a marca autoritária feita nas casas que seriam transferidas para a Ceilândia, conforme Nancy descreve em meio às suas lembranças. É valioso recuperar uma fala central de Dildo, em uma conversa de campanha com moradores da Ceilândia,

A ideia do X é a ideia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega a nossa história e vê como é isso pra nós, o que significou o X. Por exemplo, meu pai ficou grilado com a coisa do barraco e saiu pra ver que barulho era aquele: “Que diabo de ‘X’ é esse?” Porque tinha esse negócio de DOPS no passado, de um lado vinha um caminhão, do outro lado uma assistente social te engalbelando: “Pode ir lá pra tal da CEI que vai ser melhor pra vocês. Nessa área aqui vocês não podem ficar, porque aqui tá perto da Brasília oficial”. Aquele caô da cidade pronta, se construiu uma cidade, só que quem ajudou e ainda ajuda a construir essa cidade... Porque Brasília, sem nós, é um fantasma, você só vê cimento. [...] Só que a cidade pára se a gente não tiver lá. Só que a gente não tem valor. (A Cidade é uma só, 2011).

O filme, portanto, inscreve as diversas temporalidades e experiências na Ceilândia em oposição à ficção do progresso de Brasília, assinalando um duplo gesto de dar visibilidade aos invisíveis e escavar algo que sobrevive e precisa ser salvo em meio

“à tempestade do progresso”. Ao efetivar individuações na contra-mão do espetáculo, ao tornar presente o passado, para além de narrativas – mesmo as que se propõem críticas - que tratam o passado como algo acabado, o filme abre brechas, fendas, no real. Segundo Comolli (2008, p. 173), “Longe da ficção totalizante do todo, o cinema documentário tem [...] a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, o resíduo, o excluído, a parte maldita.”.

Tornar algo visível em meio às ruínas do progresso, é precisamente este movimento que encontramos em *24 City*. Com efeito, neste filme tudo são ruínas, desde a fábrica em destruição aos próprios indivíduos que rememoram seus tempos naquele local. O próprio tom fantasmático que permeia o filme nos remete às fantasmagorias que Benjamin atribuiu ao fetiche do progresso.

O filme de Jia Zhangke aborda o processo de desmantelamento da enorme Fábrica Estatal 420, na cidade de Chengdu, para o que viria a ser um grande complexo imobiliário intitulado “24 City”, nome em referência a um antigo poema chinês sobre a cidade em questão: “Com o estimado hibisco de 24 City em plena flor, Chengdu resplandeceu e prosperou”. É precisamente este poema escolhido o sintoma de um “perigo no presente”, um índice, uma imagem que carrega consigo a dissolução de um mundo, da mudança da China de economia planejada e o papel central do operário neste regime para a economia de mercado e a fluidez laboral e existencial decorrente. É a partir deste disparador que o filme se desenrolará.

24 city é tão radical quanto *A cidade é uma só* em sua suspensão entre passado e presente. Porém, os filmes traçam caminhos um pouco distintos, dado que, se o filme brasileiro recorre a arquivos do passado para tensioná-los no presente, *24 City* se faz, ele mesmo, um arquivo, através do ato de registrar o desmantelamento da fábrica e, sobretudo, ao registrar as memórias daqueles operários anônimos outrora reverenciados como o exemplo da nação. O filme cumpre, então, ao registrar *o que não mais será*, ritualiza um ato fúnebre entre os antigos trabalhadores e a fábrica num adensamento mnêmico que sintetiza o todo, a própria história da China¹⁴, escavando resíduos num

¹⁴ “Fruto da ‘era da economia planejada’, sua fundação acompanha a implementação da reforma socialista, que teve um foco decisivo na indústria de base durante o primeiro plano quinquenal (de 1953 a 1957). Após esse período de expansão inicial, dois momentos bloquearam dramaticamente o desenvolvimento industrial no país: o chamado ‘Grande Salto Adiante’ (1958-1960) e a ‘Revolução Cultural’ (1966-76). Entre esses dois períodos, em 1964, a Fábrica 420 teve sua primeira “era de ouro”.

gesto de luto coletivo e singularização daquelas histórias. A Fábrica 420 é o próprio rastro, o vestígio que será soterrado junto às histórias dos tantos funcionários que ali trabalharam.

A estrutura de *24 City* articula oito testemunhos (seis operários de diferentes gerações e dois jovens filhos de operários, mas que não trabalharam nela), os quais são apresentados do mais velho para o mais jovem, o que nos sugere a imagem da “história escovada a contrapelo” proposta por Benjamin. Entre os testemunhos há uma variedade de imagens, como retratos, prédios, ruas, planos fixos de pessoas encarando a câmera, os quais articulam um tom íntimo e reflexivo em torno daquele espaço-tempo e dos indivíduos ali inscritos. Ressaltamos dois movimentos do filme, notadamente uma constante articulação entre silêncio e fala, com diversos momentos em que um indivíduo encara a tela, e o uso de atores como personagens, complexificando a relação entre testemunho, ficção e real. Ora, esse duplo gesto de Jia Zhangke nos parece propor, sobretudo, uma miríade de possibilidades de histórias rememoradas e não-rememoradas, sendo acentuado o caráter de identificação coletiva ao mesclar operários que efetivamente trabalharam na fábrica e atores em unidade. Esta noção dialética entre individuação e coletividade é ressaltada em uma entrevista do próprio diretor. Em suas palavras,

Mas eu queria falar também do conceito de “zé ninguém”. É fácil classificar um personagem do filme como um indivíduo qualquer... Um ladrão num vilarejo, ou um ator de espetáculo itinerante que vive num lugar isolado, sem recursos. Mas recuso a denominação “zé-ninguém”. Pois ela supõe que exista “alguém importante”. Mas quem é esse “alguém importante”? Por exemplo, os operários de *24 City*, na época da economia planejada, eram pessoas importantes, tinham os melhores salários, um status social, dignidade. Mas, com a introdução da economia de mercado, foram marginalizados, a vida deles ficou muito mais difícil. Quem então sofreu com essas mudanças? Não acho que foi o “zé-ninguém”, simplesmente porque ele não existe. São sempre pessoas específicas. A maioria dos chineses é parecida com as pessoas em meus filmes: um universitário, um advogado, um

[...] Durante os anos 1980 e 1990, o sistema industrial chinês passa por uma grande reforma que gradualmente assegura a transferência do controle estatal das empresas para o controle privado. [...] de 1995 a 2000 o parque industrial chinês enfrentou uma grande onda de desempregos, já que essa adaptação econômica levou à falência muitas fábricas [...] Estima-se que cerca de 60 milhões de trabalhadores tenham perdido seus empregos entre 1993 e 2006, e com a transformação da classe operária tradicional e de seu modo de vida houve uma mudança decisiva na tapeçaria social do país. (MELLO, 2015, p. 153).

banqueiro, operários ou agricultores têm a mesma natureza. Poderíamos chamar os personagens de meu filme de “não detentores do poder”, “não peixes grandes”. Eles não têm o menor controle sobre as riquezas da sociedade, são submetidos à nossa época. Acho que isso vale também para mim. O que me interessa não é saber se um personagem é alguém na vida ou um “zé-ninguém”. Todos nós vivemos à sombra da autoridade e do poder. Vivemos nossa vida, tentamos lutar, achar um meio de expressar nossa vida interior. (FRODON; SALLES, 2014, p. 146).

Entre indivíduos solapados pelos tempos, índices de uma coletividade anônima, *24 City* e *A cidade é uma só* assinalam a fronteira do pensamento romântico entre *revolta e melancolia*¹⁵, diferindo algo, dado que, enquanto o filme chinês tende a acentuar um tom nostálgico, o filme de Adirley Queirós insere a revolta na figura de Dildo. É preciso, contudo, ressaltar que a própria melancolia, em si, configura um gesto político, pois busca algo que passou como antítese do eterno porvir. Segundo Huyssen,

A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. (HUYSEN, 2014, p. 91).

É na própria fábrica a desaparecer em *24 City* enquanto ruína que se materializa uma imagem que nega a visão fetichizada do progresso, confrontando-se no tempo/espço do filme às imagens que propõem uma “aura fictícia”, que buscam “obliterar a desolação do real” (GAGNEBIN, 2014, p. 161). Há uma sequência no meio do filme de Jia Zhangke que serve de síntese. Enquanto uma multidão canta em chinês o hino d’A Internacional, em seguida um prédio da Fábrica 420 desaba e uma imensa poeira invade a tela, trazendo à tona um poema de W. B. Yeats: “Nós, que fizemos e pensamos / que pensamos e fizemos / fatalmente vamos vagar e esvair / feito leite na pedra derramado”.

Vagar e esvair, refazer-se, a sequência de *24 City* apresentada acima nos remete ao momento em que Dildo, em meio a sua campanha no chão, pelas ruas, depara-se

¹⁵ [...] o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “sol negro da melancolia”. (LÖWY; SAIRE, 2015, p. 38).

submerso por um gigante comício político do Partido dos Trabalhadores. Ambas imagens remontam à própria utopia da modernidade enquanto ruína, seja na transformação do ideal socialista chinês em um capitalismo dos mais ferrenhos seja no naufrágio da experiência brasileira em torno do governo que se pretendia efetivamente dos trabalhadores.

É o gesto de lutar pelo passado, salvar um rastro em meio aos escombros da modernidade, tornar visíveis as sobrevivências, o ponto de intersecção dos filmes. Junto ao sentimento nostálgico do que se perdeu, efetua-se o movimento dialético de individuação e coletividade nos personagens. Compõem, aqueles brasileiros e chineses dos filmes, uma tradição – a tradição dos oprimidos. Assinalam na sua existência, tal qual Marx proferiu, que a classe trabalhadora, no sistema capitalista, é uma classe mundial. Ecoam, a seu modo particular, as mesmas vozes, sobrevivem no mesmo anonimato e compõem um mesmo *front*. *24 City* e *A cidade é uma só*, ao negar que os Dildos e Nancys componham um “zé-ninguém”, efetivam o *anjo benjaminiano*. Seu caminho retrocede para “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (Benjamin, 2012, p. 246) em meio a uma sucessão de catástrofes; sua força consiste em “despertar no passado as centelhas da esperança ante o inimigo que não tem cessado de vencer”. (Benjamin, 2012, p. 244).

4. Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord* (1995), Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em 17 nov. 2016.

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

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

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Limiar, aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LÖWY, M. e SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2015.

MELLO, Cecília. *Da Fábrica 420 à Cidade 24: Intermedialidade, memória e história em 24 City*. Leste Vermelho, número 1, 2015.

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

5. FILMOGRAFIA

24 CITY. Direção: Zhangke Jia. 2009 (112 min).

A CIDADE É UMA SÓ. Direção: Adirley Queirós. 2011 (73 min).

Uma análise sobre trânsitos entre ficção e não-ficção em *Anti-herói Americano*¹

Kárin Klem Lima²

Analice de Oliveira Martins³

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar os principais efeitos estéticos e discursivos que resultam dos trânsitos entre ficção e não-ficção presentes no filme *Anti-herói americano* (2003). Diante da tendência contemporânea de experimentar formas híbridas entre diferentes regimes expressivos, busca-se analisar como ficção e não-ficção articulam-se, enquanto experiências narrativas, tendo como objeto um filme que testa essas fronteiras da representação do real. Para isso, com base nos estudos de Metz (1977), Nichols (2005) e Smith (2005), serão analisadas as principais características de ficção e não-ficção e seus respectivos espaços na obra, para então observar o hibridismo das formas, observando os trânsitos que acontecem ao longo da narrativa, a partir das contribuições de Schollhammer (2012) e Jaguaribe (2007).

Palavras-chave: cinema; ficção; não-ficção; hibridismo; representação do real.

1. Introdução

Diante da tendência contemporânea de experimentar formas híbridas entre diferentes regimes expressivos, as possibilidades de representação do real ganham

¹Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT Estudos da Imagem & do Som.

²Mestranda em Cognição e Linguagem, pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: klemkarin@gmail.com.

³Professora colaboradora do Programa de Cognição e Linguagem da UENF e Professora da Pós-graduação em Literatura, Memória Cultural e Sociedade do IFFluminense. E-mail: analice.martins@terra.com.br.

novos contornos que aguçam o debate sobre os limites entre ficção e não-ficção. Bill Nichols (2005, p. 17) observa que não é possível garantir uma separação absoluta entre essas duas formas narrativas; observa também a existência de práticas e convenções associadas especificamente a cada uma delas e o câmbio dessas práticas. Segundo o autor, “alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à ficção (...). Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que freqüentemente associamos à não-ficção ou ao documentário” (NICHOLS, 2005, p. 17).

Ficção e não-ficção, enquanto experiências narrativas, carregam pressupostos que geram expectativas distintas no espectador durante sua experiência de fruição. Filmes de ficção provocam uma espécie de “transferência de realidade” (METZ, 1977, p. 25) para o universo da obra. Isso acontece, pois, “em geral, a ficção revela-se como ficção, o que possibilita que a ela se corresponda de uma maneira diferenciada daquela apropriada a acontecimentos e pessoas reais” (SMITH, 2005, p. 143). Para Murray Smith (2005, p. 145) “nosso envolvimento com a ficção se dá no contexto de uma instituição socialmente reconhecida – a instituição da ficção – com regras e papéis bem conhecidos: um ‘modo conhecido de comunicação’”. Filmes de não-ficção, por sua vez, possuem uma tradição calcada em sua capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade (NICHOLS, 2005, p. 20). Assim, quando assistimos a um filme de ficção buscamos uma experiência diferente da que buscamos quando assistimos a uma obra de não-ficção. Entretanto, a “*impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme” (METZ, 1977, p. 16, grifo do autor)” é comum às duas formas, cada uma produzida para um objetivo específico, ainda que fundamentadas em uma mesma linguagem. Nessa perspectiva, quais poderiam ser os efeitos provocados pelo hibridismo desses modos de narrar?

Para analisar as potencialidades desse fluxo entre ficção e não-ficção, será analisada a obra *Anti-herói Americano* (2003), de Shari Springer Berman e Robert Pulcini. A obra é uma adaptação das histórias em quadrinhos *American Splendor*. Os quadrinhos autobiográficos falam sobre o cotidiano de Harvey Pekar, um arquivista de hospital pessimista e mal-humorado. *Anti-herói Americano* – título do filme em português – narra momentos importantes na vida de Pekar, desde sua insatisfação pessoal e profissional, que o impulsionaram à criação de suas histórias, até seu sucesso no universo dos quadrinhos. O filme poderia ser apenas mais uma biografia adaptada para o cinema, entretanto, *Anti-herói Americano* trabalha, ao longo de sua narrativa,

com ficção e não-ficção, estruturadas de modo a testar as fronteiras de representação do real. O hibridismo das formas expressivas na obra estabelece “um jogo em que a representação multiplica-se”⁴. *Anti-herói Americano* oferece, nesse sentido, um interessante debate sobre os “limites entre ficção e não-ficção” (NICHOLS, 2005, p. 17).

O presente artigo objetiva, portanto, analisar os principais efeitos estéticos e discursivos que resultam dos trânsitos entre ficção e não-ficção presentes no filme. Para isso, com base nos estudos de Metz (1977), Nichols (2005) e Smith (2005), serão analisadas as principais características de ficção e não-ficção e seus respectivos espaços na obra, para então observar o hibridismo das formas, observando os trânsitos que acontecem ao longo da narrativa, a partir das contribuições de Schollhammer (2012) e Jaguaribe (2007).

2. Dos quadrinhos para o cinema: a desconstrução do esplendor americano

O filme *Anti-herói Americano* conta a história de Harvey Pekar, o criador das histórias em quadrinhos *American Splendor*. Pekar integrou o cenário *underground* dos quadrinhos, que buscava uma alternativa ao universo fantástico dos super-heróis, dominante no mercado da arte sequencial da época. Os quadrinhos *underground* surgem em meio ao período da contracultura, movimento marcado pela quebra de velhos conceitos e a favor da liberdade de expressão. “Com essa liberdade, os artistas começavam a explorar o potencial dos quadrinhos de uma maneira não-convencional, contrário às HQ comerciais, voltadas para o lucro em detrimento da expressão pessoal” (MENDONÇA, 2008, p. 35).

Sem habilidades artísticas para o desenho, as histórias de Pekar eram ilustradas por alguns nomes desse cenário, dentre os quais destaca-se Robert Crumb, um dos principais ícones do movimento. A amizade entre Crumb e Pekar é abordada no filme, assim como sua importância para o reconhecimento de *American Splendor* no mercado alternativo das histórias em quadrinhos.

⁴ Trecho da resenha do filme escrita por Pedro Veríssimo para a Revista Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/53/americansplendor.htm>>. Acesso: 01/08/2015.

Os *Comix*⁵, como eram chamados esses quadrinhos *undergrounds*, traziam temas que fugiam do universo fantástico protagonizado por super-heróis e exploravam, com altas doses de crítica, humor e sátira, a realidade social da época. As histórias voltaram-se para a vida de pessoas “reais” e falavam sobre assuntos cotidianos, carregados, por vezes, de um tom autodepreciativo e humor ácido. O olhar para a “vida comum”⁶ abriu espaço para narrativas autobiográficas e confessionais, amplamente exploradas por autores como Robert Crumb e Harvey Pekar.

Em traço de artistas como Crumb, Harvey Pekar nos apresenta à sua “complexa vida comum” nos quadrinhos de *American Splendor*: uma leitura ácida e irônica sobre a monótona rotina de um arquivista de hospital, colecionador de discos de vinil e quadrinhos, mal-humorado, pão-duro, pessimista, com complicados problemas psicológicos e de organização e que vive rodeado de “esquisitões”.

Em 2003, a vida de Pekar foi levada, por Shari Springer Berman e Robert Pulcini, ao cinema, em *Anti-herói americano* (título em português). O filme usa os quadrinhos como fonte de biográfica para o roteiro e referência estética para sua construção. As principais histórias narradas nos quadrinhos *American Splendor* foram adaptadas para o filme (Figura 1 e Figura 2); o estilo pessoal da narrativa de Pekar; e a arte peculiar de Robert Crumb foram também incorporados ao filme por meio da composição de quadros, enquadramentos, cartelas e sequências de planos.

⁵O termo *Comix* é uma alteração do termo original inglês *Comics*, utilizado para as histórias em quadrinhos. A subversão do termo original foi uma forma utilizada pelos quadrinistas *undergrounds* para definir esse novo gênero que surgia no mercado alternativo.

⁶Alusão à citação de Harvey Pekar “*ordinary life is pretty complex stuff*” (“vida real é uma coisa muito complicada”, em tradução livre, presente na capa e em materiais de divulgação do filme).



Figura 1 – exemplo de história dos quadrinhos *American Splendor* que foi adaptada para o filme.

Fonte: PEKAR, Harvey, 2006, p. 27.

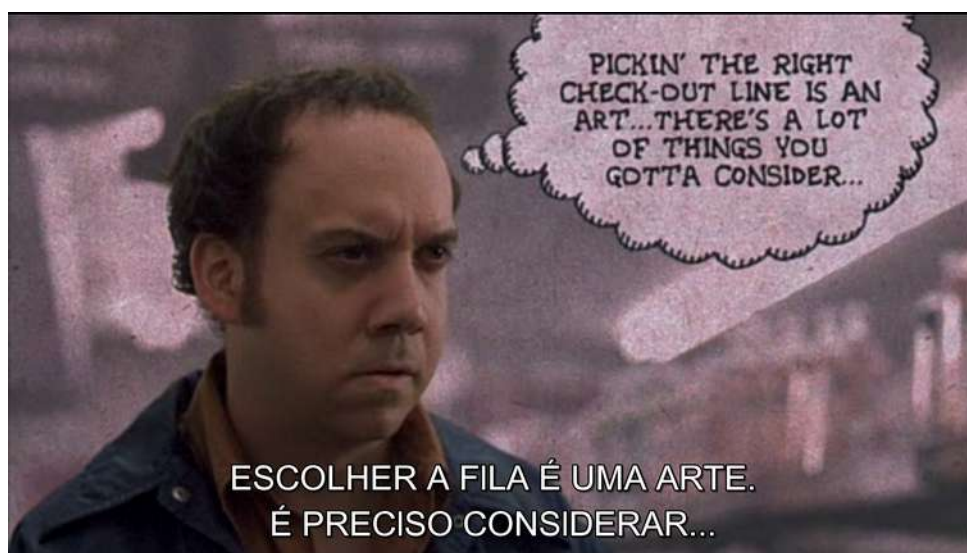


Figura 2 – exemplo de adaptação da história para o filme.

Fonte: ANTI-HERÓI americano, 2003.

3. Fronteiras da representação: trânsitos entre ficção e não-ficção

Apesar de *Anti-herói americano* ser um filme de ficção, a obra intercala ficção e documentário em toda sua narrativa. O modo como o filme constrói um entrecruzamento das práticas comumente associadas a experiências narrativas distintas – de ficção e de não-ficção – estabelece “um jogo em que a representação multiplica-se”⁷. Ser uma biografia adaptada para o cinema e o próprio assunto (a “vida comum”) são fatores que puxam a busca por conexões do filme com o real e configuram local propício para as experimentações que a obra executa.

Ficção e não-ficção engendram pressupostos que influenciam na forma de fruição da obra e, embora “a linha que divide as duas talvez seja imprecisa e vaga” (NICHOLS, 2005, p. 67), e, assim, não haja uma separação clara entre as duas, os termos ficção e não-ficção carregam consigo valores que interferem na espetatorialidade.

Para Nicholls, são formas de fazer cinema que posuem objetivos distintos. “A crença é encorajada no documentário (...). A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real)” (NICHOLS, 2005, p. 27, grifo do autor). A distinção feita pelo autor abre campo para se pensar o comportamento do espectador diante da experiência com o filme. O ato de suspensão da incredulidade ou de instilação da crença está potencialmente inscrito no filme, mas concretiza-se somente na ação do espectador, dependendo dela para ocorrer. Essa ação, que se realizará ao longo de todo o momento de fruição da obra, inicia-se a partir de enunciados anteriores à exibição. A própria categorização atribuída ao filme (aqui trabalhada somente enquanto ficção e não-ficção) influencia as expectativas que o espectador terá da obra e sua relação com a mesma.

A presença de formas híbridas de ficção e não-ficção em *Anti-herói americano* e seu entrecruzamento narrativo operam para a quebra diegética, para a ruptura da suspensão dessa incredulidade. O efeito de real da obra é ampliado pela existência de índices de realidade exterior que podem ser verificadas pelo espectador, por exemplo, ao confrontar personagens reais e fictícios e ao ouvir depoimentos que confirmam o que é encenado. A participação do espectador torna a experiência com a obra afetiva, definida por Schollhammer (2012, p. 138) como aquela em que

⁷Fonte: <<http://www.contracampo.com.br/53/americansplendor.htm>>. Acesso: 01/08/2015.

a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização com o mundo. Algo intercala-se desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro da obra a ação do sujeito. [...] Os aspectos que se ressaltam dessa estética atingem as fronteiras entre a realidade e representação, e também entre o sujeito autoral e as subjetividades envolvidas na realização da obra (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 138).

Em *Anti-herói americano*, a experiência afetiva é consequência, sobretudo, das constantes intervenções que ficção e não-ficção realizam no filme, pela incorporação de elementos convencionalmente associados à ficção ou à não-ficção e pelas rupturas diegéticas criadas pelo fluxo entre as duas, encadeando combinações que testam as fronteiras da representação. O resultado é uma obra que testa as fronteiras de representação do real.

Ficção e documentário, documentário sobre a ficção, ficção da ficção: todas as fronteiras da representação se cruzam no limite, sem nunca ceder às tentações de um formalismo estéril ou exibicionista, e permitindo ao núcleo central (a dramatização com atores – os ótimos Paul Giamatti e Hope Davis) um desenvolvimento e uma progressão contínuas e sem atropelamentos⁸.

De maneira geral, *Anti-herói americano* tem uma narrativa ficcional, que é intercalada com uma espécie de documentário sobre o protagonista. Muito além dessa percepção de dois espaços distintos – o espaço da ficção e o espaço do documentário – na obra, o encadeamento do trânsito entre eles cria um fluxo e um hibridismo, que ocorre pela incorporação, por vezes sutis, das práticas típicas de uma categoria ou outra testa o limite entre essas formas de representação.

Uma das primeiras percepções do trânsito entre esses elementos está na presença de Harvey Pekar – o criador dos quadrinhos –, que exerce três papéis principais na história: ele aparece como entrevistado, narrador e comentarista na obra. É interessante observar que, como narrador, Harvey Pekar pode ser considerado um não-ator presente no filme, fato que contribui para a indistinção entre ficção e não-ficção, conforme aponta Nichols (2005, p. 31). Sua narração cria uma “sujeira” no filme pelo fato de sua voz e sua inexperiência quebrarem a expectativa de um narrador profissional. Essa “sujeira” remete aos valores propostos pelo cenário *underground*, construindo com outros elementos estéticos da obra, como as referências aos quadrinhos, a impressão de autenticidade, a ambientação da obra.

⁸Fonte: <<http://www.contracampo.com.br/53/americansplendor.htm>>. Acesso: 01/08/2015.

Sua presença funciona, também, como um elemento indexador com o real. O filme aborda a biografia de uma pessoa que está, de fato, ali presente. O espectador pode, portanto, verificar a existência real do personagem biográfico retratado e confrontá-lo com sua representação na ficção. Como comentarista, Harvey tem um espaço para se dirigir diretamente ao espectador, um espaço em que ele pode expor seu ponto de vista de maneira explícita (NICHOLS, 2005, p. 78).

Outro recurso utilizado para confrontar personagem fictício e sujeito representado está no uso de imagem de arquivo, prática comumente associada ao documentário. Em um determinado momento da narrativa, os quadrinhos *American Splendor* começam a fazer sucesso e Pekar é convidado para se apresentar no programa de David Letterman⁹. Na cena, Harvey Pekar, interpretado por Paul Giamatti, está no camarim junto com sua esposa, Joyce Brabner, interpretada por Hope Davis, quando é chamado para entrar no ar. Joyce fica no camarim e assiste à gravação do marido em uma televisão. O que assistimos nesse momento é uma imagem de arquivo do programa. Letterman apresenta seu convidado e quem surge na televisão é o próprio Harvey Pekar. Um trecho da entrevista é exibido e, quando encerra, quem retorna ao camarim é o Harvey Pekar interpretado por Paul Giamatti.

A ficção funciona como principal fio condutor da história. A vida de Harvey Pekar é contada em sequência cronológica. O espaço é dotado de uma forte “impressão de realidade diegética” (METZ, 1977, p. 26), construída pelas fortes referências estéticas aos quadrinhos; pelos elementos constituintes dos cenários; pelo tema voltado para a exploração da “vida comum”; e pelo uso de movimentos de câmera e enquadramento típicos das décadas de 1970 e 1980, período em que se passa a maior parte da história. A constante intervenção da não-ficção provoca um despertar da “transferência de realidade” vivida pelo espectador, que é chamado para religar-se com o mundo real (METZ, 1977, p. 25). Reside, nesse processo de ruptura diegética – de movimento de “transferência de realidade” para a ficção e “religação com o mundo real” –, uma tensão gerada no espectador, uma espécie de estímulo à percepção e participação efetiva e crítica com o fato de estar lidando com uma obra de ficção. Isso acontece por meio do discurso, nas falas do narrador (Harvey Pekar, no caso), como em uma das primeiras cenas, em que Pekar lembra o espectador que este está diante de uma obra ficcional: “Aqui está nosso homem. Tudo bem, aqui estou eu. Ou o cara que está

⁹David Letterman é apresentador do programa televisivo *Late show with David Letterman*. Fonte: <http://www.cbs.com/shows/late_show/bios/29714/>. Acesso em: 24/08/2015.

fazendo o meu papel, apesar de não se parecer comigo. Mas tudo bem” (ANTI-HERÓI, 2003) –; e por meio da própria montagem que alterna ficção e não-ficção.

O hibridismo atinge seu momento ápice, enquanto efeito multiplicador de sentido, quando Harvey (interpretado por Paul Giamatti) conversa sobre jujubas com seu colega de trabalho Toby (Judah Friedlander), assumido como um “nerd legítimo” (Figura 3). A cena termina e a ordem “corta!” é dada pelo diretor no set de filmagem. Paul Giamatti aparece no cenário do documentário, com um cinegrafista e um foquista filmando o que seria a última tomada da cena anterior – um plano de detalhe de sua mão cheia de jujubas. O diretor dá orientações sobre a próxima cena a ser filmada, enquanto Paul Giamatti caminha pelo cenário. Ele se desloca até uma mesa de café, onde estão Harvey Pekar, Toby e Judah Friedlander conversando sobre jujubas (mesmo assunto da cena ficcional). Giamatti se junta ao trio e o espectador pode confrontar os atores e as pessoas que eles interpretam: Harvey Pekar com Paul Giamatti; Toby com Judah Friedlander. Até esse momento, o personagem de Toby poderia ter sua caracterização e interpretação consideradas como um exagero, devido à excentricidade de sua fala e aparência. A semelhança entre ator e a pessoa interpretada provoca um certo espanto no espectador. Harvey conversa com Toby, enquanto Paul descansa com Judah em um segundo plano. A cena termina com um plano de detalhe de Toby pegando uma jujuba na mesa.



Figura 3 – frames do filme *Anti-herói americano* da sequência acima descrita.

Fonte: ANTI-HERÓI americano, 2003.

Além da ruptura provocada pelo fluxo da narrativa ficcional para o documentário da sequência, é concedida ao espectador uma pequena amostra do processo de fabricação daquela realidade (JAGUARIBE, 2007, p. 101). Se o sucesso do irrealismo no cinema está no fato de que “o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido *inventado* (METZ, 1977, p. 18, grifo do autor), ao compartilhar o processo de produção com o espectador, o filme quebra essa aparência de acontecimento e expõe índices dessa fabricação de realidade.

Para favorecer o efeito afetivo da sequência, o diálogo prende-se ao trivial assunto das jujubas, que serve também como referência real aos diálogos presentes nas

revistas. A transição entre a cena ficcional para a cena não-ficcional é suavizada pela reprodução da cena na locação do documentário. A diegese é rompida pela voz de bastidor e o espectador passa para a perspectiva da produção da cena. Ficção e não-ficção são confrontadas por indexadores do real, como a presença dos atores e das pessoas que eles interpretam e pelo paralelismo criado entre as cenas. Além do espanto provocado pela ruptura diegética, há um caráter de verificação do real, que endossa a impressão de autenticidade. Ao mesmo tempo que a impressão de real da ficção é quebrada, a confrontação com esses elementos indexadores conferem credibilidade ao filme, como se fosse possível verificar que o mundo do filme é real. Nesse processo, o espectador ocupa uma posição participativa – de maneira afetiva e perceptiva (METZ, 1977, p. 19).

4. Considerações Finais

Diante da tendência contemporânea de experimentar formas híbridas entre diferentes regimes expressivos, as possibilidades de representação do real ganham novos contornos que aguçam o debate sobre os limites entre ficção e não-ficção. Enquanto experiências narrativas, ficção e não-ficção carregam pressupostos que geram expectativas distintas no espectador durante sua experiência de fruição e carregam consigo, então, valores que interferem na espetatorialidade. A partir do debate sobre a estética realista contemporânea e do estudo das principais especificidades e convergências dessas categorias na narrativa cinematográfica, o presente artigo buscou analisar, pela observação das principais estratégias de representação do filme *Anti-herói americano*, como o trânsito entre ficção e não-ficção podem estabelecer jogos que testam as fronteiras de representação do real.

O fluxo entre ficção e não-ficção presente na obra abre campo para a discussão das expectativas distintas provocadas por cada uma dessas categorias narrativas, e constrói, no espectador, ações de percepção e participação afetiva, chamando sua atenção para o fato de estar diante de um processo de fabricação do real. A forma como a presença da ficção e da não-ficção é montada na obra em questão testa as fronteiras de representação. Dessa forma, o filme constitui material para avançar no debate sobre a relação do espectador cinematográfico e audiovisual com as experiências narrativas,

diante novas possibilidades de representação do real que surgem com a estética realista contemporânea.

Referências

- ANTI-HERÓI americano. Direção: Shari Springer Berman e Robert Pulcini. EUA, 2003. 1 DVD (101 min). Título original: American Splendor.
- BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MENDONÇA, João Marcos Pereira. *Traça traço quadro a quadro: a produção de histórias em quadrinhos no ensino de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PEKAR, Harvey. *Bob & Harvey: dois anti-heróis americanos*. Roteiro de Harvey Pekar; arte de R. Crumb. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- SMITH, Murray. *Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção*. In: RAMOS, Fernão Ramos (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>>. Acesso: 15/08/2015.

***Méditerranée* e cinétracts: sobre algumas origens do filme materialista dialético¹**

Leonardo Esteves²

Resumo

Esta comunicação tem como objetivo analisar o conceito do filme materialista dialético, tal como cunhado por Jean-Paul Fargier nas páginas da revista *Cinéthique*, em 1969. Dessa forma, pretende-se investigar as manifestações que teriam sedimentado as bases de um cinema marxista pós-Maio de 68 a partir de dois exemplos. São eles o média-metragem *Méditerranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet, aclamado pelo discurso crítico; e os cinétracts, filmetes anônimos e coletivos produzidos ainda durante o Maio de 68, mas desprestigiados na revisão de *Cinéthique*.

Palavras-chave: cinema francês; cinema político; cinétract; Maio de 68.

1. Introdução a *Cinéthique* e ao filme materialista dialético

A revista *Cinéthique* surge em janeiro de 1969, impulsionada pela necessidade de um cinema marxista que explode em torno do Maio de 68. Dessa forma, a “nouvelle revue du cinéma nouveau³” mantém uma posição crítica e militante: “Nous doublons une ‘atitude esthétique’ d’une ‘CONSCIENCE Esthétique’ qui devient ETHIQUE en mouvement⁴” (HANOUN, 1969, p. 3). Se colocando contra todo tipo de coerção e de obrigação (profissional, do estado, de demandas econômicas), a posição da revista investe na transcendência política de obras que seriam dotadas de uma multiplicidade de perspectivas. O trabalho consistiria em um esforço pedagógico, didático: dar origem e

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos da imagem e do som.

² Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio (orientadora: Andréa França) com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (bolsa CAPES). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: leonardogesteves@gmail.com.

³ “nova revista do cinema novo”

⁴ “Nós dublamos uma ‘atitude estética’ de uma ‘CONSCIÊNCIA Estética’ que se torna ÉTICA em movimento”. Todas as referências desse parágrafo são extraídas do “Editorial-en-forme-de-manifeste” escrito por Marcel Hanoun, na primeira edição de *Cinéthique*.

criar um “espectador-leitor”. “Nous voulons apprendre à comprendre”⁵. Para assumir um papel educador, se faz necessário delimitar o cinema, em um sentido histórico, enquanto aparelho redutor. Isto é, tê-lo enquanto um dispositivo que subestima o espectador de forma recorrente, o privando de uma participação ativa, que dispense a necessidade de um aprofundamento que requeira maior esforço cognitivo de sua parte. O “novo cinema” teria feito emergir em escala expressiva a necessidade de derrotar a passividade protocolar de uma fatura cinematográfica tida como espetacular, de consumo e, logo, burguesa. A aparição de *Cinéthique* legitima a transposição de um debate para o trabalho crítico que vai acabar por reencaminhar o procedimento de volta à prática de imagens⁶. À emergência de um cinema de vanguarda, anônimo e coletivo, a publicação de uma “nouvelle revue” vai impactar também uma nova percepção da crítica sobre o próprio ofício. Não tardará a repercutir contradições de um posicionamento ideológico entre autores de outras revistas especializadas⁷. *Cinéthique* já faz transparecer uma avaliação crítica em relação a *Cahiers du cinéma* no primeiro número, durante um bate-papo com Godard sobre *Um filme como os outros* (1968)⁸.

O desenvolvimento do trabalho pedagógico levado adiante nas páginas da revista vai encontrar em Godard e na produção então contemporânea do grupo Dziga Vertov⁹ os modelos privilegiados para colocar em prática certos preceitos. Em uma espécie de genealogia do modelo, há o elogio recorrente a *Méditerranée* (1963), média-metragem de Jean-Daniel Pollet que agrega textos de Philippe Sollers¹⁰.

Em um ensaio de definição teórica da relação entre cinema e política, que aparece no nº 5, Jean-Paul Fargier formula o conceito marxista do filme materialista dialético. O artigo *La parenthèse et le détour* engrena a discussão entre ideologia (parêntese) e materialismo (desvio) a partir de uma contextualização escrita, na sintonia da formação do espectador-leitor. Dessa forma, o parêntese é associado à metáfora, que é tida como sintoma de um sistema ideológico. O parêntese, logo, teria a função de servir como alvo

⁵ “Nós queremos ensinar a compreender”.

⁶ Anos mais tarde uma parcela de envolvidos na publicação vai fundar um grupo homônimo que irá realizar alguns longas-metragens. Entre eles, *Quand on aime la vie on va au cinéma* (1975).

⁷ O debate em torno da ideologia do cinema entre *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* e *La nouvelle critique* vai resultar em uma polêmica muito visada por estudiosos do cinema. Há boas reflexões sobre o episódio que repercutiram na América Latina em Xavier (2005, p. 146-163) e Jelicié (2016, p. 7-39).

⁸ “Un cineaste comme les autres”, entrevista com Jean-Luc Godard conduzida por Gérard Leblanc e Jean-Paul Fargier (1969, p. 8).

⁹ Grupo fundado por Godard e Jean-Pierre Gorin após o Maio de 68 que durou cerca de quatro anos e produziu médias e longas-metragens, em sua maioria na bitola 16mm.

¹⁰ Escritor que publica uma série de livros no qual se nota a ruptura com as estruturas narrativas tradicionais. Sollers é também um dos fundadores de *Tel quel*, importante publicação de vanguarda sobre literatura.

à negação pregada por um discurso materialista, de forma a atacar as posições idealistas sobre arte. Como expõe Fargier, a expressão “colocar entre parênteses”, conotaria um sistema hierárquico de signos, que reservaria ao conteúdo indicado uma posição de menor importância em relação ao sentido da frase. O que estaria sintetizado entre parênteses ocultaria a materialidade da frase, a junção de signos que produzem o sentido e são reconhecidos como escrita. É Sollers quem é trazido como referência na reflexão sobre a prática materialista dos signos na frase, responsável pela destruição da noção idealista que estaria contida no parêntese.

A associação entre cinema e ideologia vai ser rapidamente formulada, atribuindo ao cinema-espetáculo um papel dominante, o da impressão de realidade, idealista ou ilusionista – cabendo a essa “corrente” a aplicação mais conveniente da oposição ideologia/ política. Um cinema político, apto a fazer emergir a consciência de classe do proletariado, iria, como efeito imediato, solapar o sistema de representação ideológico dominante, ou seja, a impressão de realidade. Haveria um tipo de relação entre o espectador e o cinema ideológico e outro tipo de resposta diante de um filme materialista. No primeiro caso, haveria identificação, mas o espectador não se reconheceria no que é posto diante dele; ou até poderia se reconhecer, no caso da veiculação de uma ideologia proletária¹¹, mas não haveria um aprofundamento que ultrapassasse a mera passividade. No segundo caso, haveria a produção do conhecimento. A maneira de fazer com que o cinema fosse desvinculado da ideologia idealista, ilusionista, acarretaria uma inversão que responderia, grosso modo, pela conversão de reconhecimento em conhecimento. Mas, como aponta Fargier, não se pode inverter uma ilusão, mas destruí-la. O cinema materialista, portanto, seria fruto de uma destruição ideológica do cinema, na qual a função teórica revelaria a ênfase da produção de conhecimentos específicos. Entre os exemplos de operações bem sucedidas o autor

¹¹ Fargier toma o cuidado de distinguir a ideologia como um conceito autônomo, representação por imagens (Althusser é eventualmente citado como base), o que a deixaria liberta de uma conotação específica (como no caso do cinema-espetáculo ou do cinema socialista). “Loin de nous l’intention de nier l’importance *tactique* d’une utilisation idéaliste du cinéma” (FARGIER, 1969, p. 19)/ “Longe de nós negar a importância *tática* de uma utilização idealista do cinema” (grifo do autor). Mas Fargier distingue a função ideológica da função teórica, residindo nessa a única transgressão possível na práxis do cinema: “La coupure qui separe en general une théorie de son idéologie antérieure est, au cinéma, celle-là même qui separe la fonction de connaissance de la fonction de reconnaissance” (1969, p. 20)/ “O corte que separa em geral uma teoria de sua ideologia anterior é, no cinema, aquele mesmo que separa a função de conhecimento da função de reconhecimento”. Jean-Patrick Lebel vai considerar que *Cinématique* constrói uma teoria do cinema a partir unicamente do cinema-espetáculo, o que para ele, consistiria na origem de um “desvio” teórico (1975, p. 36). O presente trabalho não pretende, entretanto, se aprofundar no debate (extenso) acerca das discordâncias sobre o conceito de ideologia entre a crítica francesa do final da década de 1960.

destaca a obra de Eisenstein e Vertov, assim como *Méditerranée* e o então recente *Um filme como os outros*.

O cinema materialista dialético, útil ao proletário, é orgânico à classe operária e traz em si a atualidade do registro – o que o faria aparecer como datado em revisões posteriores (algo que ocorre hoje no visionamento da produção militante erigida em torno do Maio de 68). Ao final do artigo, o autor dá uma definição-síntese do filme materialista dialético:

“Un FILM MATERIALISTE est un film qui donne pas du réel des *reflets* illusoires, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité (écran plat, pente idéologique naturelle, spectateurs) et de celle du monde, les donne à voir dans un même *mouvement*. Mouvement théorique qui donne une connaissance scientifique du monde et du cinéma et par lequel le film participe à la guerre contre l'idéalisme. Mais pour parvenir à ses fins encore faut-il qu'il soit dialectique, sinon il n'est qu'une belle machine vaine qui fonctionne sans rapport transformationnel avec le réel. Un FILM DIALECTIQUE c'est donc un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel *procès* de transformation réglées une connaissance ou une représentation devient *matière écranique* et par quel autre *procès* cette matière filmique se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur. Mais, étant donné que le film n'est pas un objet magique qui agit par fluide, grâce ou vertu, ce fonctionnement dialectique pour être effectif est soumis à une condition: que de la part du 'spectateur' il y ait travail – déchiffrement, lecture des traces produites par le travail du film¹²” (FARGIER, 1969, p. 21).

Fargier ainda chama à atenção para a “inflação da palavra política”, que seria um efeito ideológico e não poderia ser confundido com a emergência de um cinema marxista. O filme materialista dialético se diferenciaria, portanto, dos filmes idealistas que tomam a política como tema, mas sem, contudo, abandonar uma abordagem espetacular. Os filmes de Costa-Gravas (*Z*, *Estado de sítio*), entre outros, são exemplares para o que se convencionou chamar à época de “films Z”.

2. Méditerranée (1963), de Jean-Daniel Pollet

¹² “Um FILME MATERIALISTA é um filme que não dá *reflexos* ilusórios ao real, que não dá reflexo algum ao real, mas, partindo de sua própria realidade (tela plana, declive ideológico natural, espectadores) e da realidade do mundo, torna-as visíveis em um mesmo *movimento*. Movimento teórico que dá um conhecimento científico do mundo e do cinema e pelo qual o filme participa na guerra contra o idealismo. Mas, para chegar a esses fins é preciso que ele seja dialético, se não ele é apenas uma bela máquina vã que funciona sem relação transformacional com o real. Um FILME DIALÉTICO é então um filme que se desenrola sabendo (e fazendo saber) por qual processo regrado de transformação um conhecimento ou uma representação se tornam matéria projetável e por qual outro processo essa matéria filmica se transforma em conhecimento e em representação no espectador. Mas, sendo dado que o filme não é um objeto mágico que age por fluído, graça ou virtude, este funcionamento dialético para ser efetivo é submetido a uma condição: que da parte do “espectador” haja *trabalho* – decifração, leitura dos traços produzidos pelo trabalho do filme” (grifos do autor).

O média-metragem de Pollet ocupa um lugar relevante no cinema tido como desconstrutor, aquele que é visado e mesmo inventariado pelos críticos franceses no final dos anos 1960. Tanto a *Cahiers du cinéma* quanto *Cinéthique* reservam a *Méditerranée* uma participação efetiva na produção de um cinema materialista. A primeira atribui ao filme uma categoria de dupla ação na inserção ideológica (em nível de significados e significantes) – o que acarretaria em uma ação diretamente política, sobre um tema político, e outra referente à desconstrução crítica do sistema de representação. No caso de *Méditerranée*, o significado não é explicitamente político, mas acabaria por sê-lo, devido ao trabalho formal crítico (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 13). Já nas páginas de *Cinéthique*, Godard lamenta o fato de o filme não abordar a luta de classes. Tal posicionamento vai ser em seguida relativizado pelo crítico Gérard Leblanc e pelo parecer de Marcelin Pleyne¹³ (*Tel quel*), em uma entrevista publicada no terceiro número¹⁴.

Algumas edições mais tarde, Jean-Paul Fargier publica um longo artigo sobre a obra, “premier film qui ne s’expose pas mais expose son spectateur¹⁵” (1970, p. 9), que é também um notável esforço de absolvê-la do parecer desfavorável de Noel Burch em *Práxis do cinema*. A comparação entre a montagem de *Méditerranée* e a música dodecafônica feita pelo teórico seria uma forma de racionalização para o que ele apontou como falta de “ligações organizadas”. Para Burch, há no filme de Pollet uma ligação horizontalizada, baseada na duração, em oposição à ligação vertical, própria ao cinema, baseada na articulação espaço-tempo (1992, p. 95-96). Fargier rebate a questão da verticalidade trazendo novamente ao debate o grupo de *Tel quel*:

“Or, suggérons-le dès maintenant, dans MEDITERRANEE les signifiants (gardons encore quelque temps cette dénomination) ne renvoient pas à un dehors, à une réalité extérieure, à une présence originelle : à un Signifié transcendantal ; ils se renvoient les uns aux autres indéfiniment. Et cela suffit pour que le film échappe à la linéarité : la linéarité c'est le récit et le ré-cit est toujours articulé à une structure transcendantale qu'il a pour fonction de redoubler au présent, de re-présenter. Ici, rien de tel : il n'y a radicalement plus d'histoire'. Le film accède ainsi à une autre verticalité (une verticalité

¹³ “Méditerranée est en fait un film beaucoup plus politique que par exemple La chinoise, dans la mesure où c'est un film qui agit sur le spectateur d'une façon absolument décisive, qui fait que le spectateur doit sortir en se posant des questions sur: qu'est-ce que c'est que le cinéma?” (PLEYNET, 1969, p. 14)/ “Méditerranée é de fato um filme muito mais político que, por exemplo, A chinesa, na medida em que é um filme que age sobre o espectador de uma forma absolutamente decisiva, que o faz com que o espectador saia se perguntando coisas como: o que é que é o cinema?”.

¹⁴ “Économique, idéologique, formel...”, Entrevista de Gérard Leblanc com Marcelin Pleyne e Jean Thibaudeau.

¹⁵ “Filme que não se expõe, mas expõe seu espectador”.

autre¹⁶) que l'on peut dire matérialiste puisqu'alors le terme fonctionne dans un discours matérialiste – ‘cette verticalité sans lien, tirée dans toutes les directions, glissante (Philippe Sollers)’. ‘Cette verticalité, défiant la ligne qui la parle, n'a ni origine ni fin : n'allant pas ‘vers’, ne venant pas ‘de’, mais se livrant à la ‘multitude simple’, elle est la pluralité opérante (Julia Kristeva)’. Une telle verticalité est proprement impensable dans le système critique mis en scène par le texte de Burch. Impensable et inadmissible parce que non-visible et non-vue¹⁷’ (1970, p. 10-11).

Para o crítico de *Cinéthique*, *Méditerranée* opera um movimento de religar a representação a seu representado. Dessa forma, não seria visado transformar as imagens de uma pirâmide, do mar, de uma tourada, entre os demais planos do filme, em algo. Mas sim a relação entre elas e o espectador: o que representam em si, ou a partir da justaposição entre elas. A novidade estaria justamente no movimento de leitura – “devenir-lecture du ‘vouloir-dire’” (FARGIER, 1970, p. 12). Tal mecanismo seria responsável por uma “escrita do inconsciente” (p. 16), complexa, infundável e pessoal.

3. Cinétracts, image-texte

Méditerranée aparece em um momento em que o cinema francês ainda não se vê tomado pela influência política. Apesar da crítica contundente manifestada em algumas produções em relação à guerra da Argélia já expor algumas tendências a serem amplamente empregadas no final da década¹⁸, o momento não é propriamente político. O prestígio da Nouvelle vague já não é o mesmo quando da calorosa chegada dos promissores críticos da *Cahiers* à direção, no final dos anos 50. Uma trajetória de engajamento entre esses cineastas vai sendo progressivamente estimulada durante a segunda metade da década. O debate em torno da censura sobre *A religiosa* (1966), de

¹⁶ “Opposée à la linéarité, c’est une verticalité donc qui serait l’image de ce travail engendrant qui s’ouvre à travers et en dehors du récit”/ “Oposta a linearidade, é uma verticalidade, logo, que seria a imagem deste trabalho, engendramento que se abre em direção e fora da narrativa”. Julia Kristeva in L’engendrement de la formule, Tel quel n° 38 (Nota Fargier).

¹⁷ “Ora, vamos sugerir a partir de agora que em MÉDITERRANÉE os significantes (guardemos esta denominação) não remetem a um exterior, a uma realidade exterior, a uma presença original: a um Significado transcendental; eles se remetem entre si indefinidamente. E isso basta para que o filme escape da linearidade: a linearidade é a narrativa e ela é sempre articulada a uma estrutura transcendental que tem por função re-dublar no presente, de re-apresentar. Aqui, nada disso: não há radicalmente mais ‘história’. O filme atinge assim uma outra verticalidade (uma verticalidade outra) que pode-se dizer materialista, pois o termo funciona em um discurso materialista – ‘esta verticalidade sem ligação, que atira para todas as direções, escorregadia’. ‘Esta verticalidade, desafiando a linha que fala, não tem origem nem fim: não ‘indo’ nem ‘vindo’, mas se entregando à ‘multidão simples’, ela é a pluralidade operante’. Uma tal verticalidade é propriamente impensável no sistema crítico colocado pelo texto de Burch. Impensável e inadmissível porque não-visível e não-visto”.

¹⁸ Para esse comentário, penso em filmes como *J’ai huit ans* (1961), de Yann Le Masson, ou *Octobre à Paris* (1962), de Jacques Panijel.

Rivette, a produção coletiva *Loin du Vietnam* (1967) e o chamado *affaire Langlois* em março de 68¹⁹ pavimentam um percurso militante a ser expandido durante as manifestações de Maio. Entre a geração dos jovens-turcos da crítica, Godard vai aprofundar um posicionamento político na criação do grupo Dziga Vertov e na intensa militância em torno dos filmes.

Entre a produção que emerge já durante o desenrolar das jornadas de maio e junho, os cinétracts (ou ciné-tracts) se destacam enquanto uma proposta original de cinema militante, coletivo e anônimo. Chega a ser distribuído um panfleto com instruções de fabricação (CINÉTRACTEZ!). Nele são listadas normas gerais: filme mudo em 16mm, com duração de uma bobina de 30 metros (três minutos aproximadamente), preto e branco, composto por fotografias e sem edição posterior, de forma a sair do laboratório já pronto para projeção. Segundo Godard, a ideia para a produção dos filmetes teria vindo de Chris Marker, o que fará com que chegue a se atribuir uma influência total da estética markeriana nos cinétracts²⁰. De toda forma, os filmetes são um objeto privilegiado para pensar nas propriedades de um panfleto cinematográfico, tal como formula Nicole Brenez: refutação de outras imagens; invenção da própria lógica de argumentação, de forma a testar as potências da imagem; e pesquisa por articulação entre representação e ação (BRENEZ, 2010, p. 113).

Além de Marker e Godard, outros cineastas conhecidos vão se aventurar pelo formato, como Alain Resnais e o, então promissor, Philippe Garrel. A alegada presunção do anonimato nos filmetes é definitivamente solapada nos exemplares godardianos, que são renomeados como film-tracts. Embora não os assine, faz-se notar as engrenagens em evolução, presentes já em sua obra anterior – que chega a ser citada nos filmes²¹. Pode-se começar discorrendo sobre uma identidade específica pelos extratos escritos: não são admitidas cartelas com conteúdos textuais datilografados, como se dá nos cinétracts iniciais. É o próprio cineasta quem escreve à mão e, por vezes, sobre as fotografias, abolindo a separação entre texto e imagem que norteiam as técnicas de fabricação dos primeiros cinétracts – David Faroult discorre sobre o

¹⁹ Série de manifestações a favor de Henri Langlois, afastado pelo governo de seu cargo na Cinemateca Francesa. Há um competente relato sobre o período em DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: CosacNaify. 2011.

²⁰ Para isso, ver o trabalho de Viva Paci (2008, p. 167-177).

²¹ Estão inseridas fotografias de cena de *A chinesa* (1967) e *Masculin féminin* (1966) nos film-tracts 12 e 40, respectivamente.

artifício, o decompondo em três procedimentos²² (FAROULT, 2016, p. 140-42). A composição inicial que abre todos os film-tracts distingue-se da protocolar cartela escura com letras brancas²³. Trata-se de um plano fechado que revela o detalhe de uma embalagem de filme Kodak. Sobre ele, lê-se, escrito à mão, “film-tract” e o respectivo número (figura 1).

O que se torna interessante na evolução da produção de cinétracts e film-tracts, para além das infrações ao regulamento²⁴ (CINÉTRACTEZ!), é a sedimentação de um processo de articulação de escrita. Se há nos cinétracts iniciais uma tendência narrativa, de construir sintagmas através da justaposição de fotografias no intuito de restituir um sentido, os film-tracts vão se distanciar enfaticamente dessa fatura. Para Viva Paci, os cinétracts são um objeto de intermídia, um meio²⁵, local onde se dá o enlaçamento de elementos de naturezas diferentes (2008, p. 167). Nessa condição, “l’écriture est très souvent dans les ciné-tracts un amalgame du visuel et du verbal, une incarnation, suivant l’heureuse expression de (W.J.T.) Mitchell, l’image-texte” (PACI, 2008, p. 176). Dessa forma, a autora atribui aos cinétracts os termos “cinéma-texte”, “cinéma-message” (2008, p. 168). Na mesma frequência, para Philippe Dubois o período político de Godard (1968-1972), que passa pela fabricação de film-tracts, tem como figuras dominantes a colagem e o grafite.

“Os filmes políticos desse período são experiências singulares de um cinema escritural, de um cinema literal. O texto não está no filme, nem mesmo na linguagem. É o próprio filme. É um cinema liberto de toda sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso ler o texto-filme” (DUBOIS, 2004, p. 271).

4. Da image-texte ao espectador leitor no imediato pós-Maio

Entre a produção de Pollet e a fabricação de cinétracts, muito se avançou sobre as potencialidades progressistas de um cinema anti-espetacular. À circulação pouco expressiva de *Méditerranée* – que atravessou a década de 60 apenas ao alcance de um

²² Eles seriam: a) alternância entre fragmentos de texto de uma citação e imagens; b) composição de intertítulos sobrescritos em documentos e fotografias; c) interpelações alternadas entre os dois procedimentos.

²³ É preciso observar que alguns ciné-tracts eventualmente abrem mão da cartela protocolar, como o de número 003, apontado acima. Os *Cinétracts* n°29 e n°30 são ainda mais despojados no que diz respeito a uma alusão ao chamado “film de tableau noir”

²⁴ O *Cinétract* n° 002 seria sonoro (dado como perdido), o n° 004 apresenta fusões (logo, pós-produção, edição), o *Film-tract* n° 1968 é colorido, etc.

²⁵ A autora propõe um trocadilho entre milieu (meio) e mi-lieu (meio lugar).

círculo restrito que não se omitiu, e cujo interesse viria a se acentuar com a emergência de um cinema marxista –, soma-se a experiência underground do cinétract. Quando do surgimento de *Cinéthique*, a série de filmes que ambicionaram uma rede alternativa de veicular contrainformação²⁶ pareceu passar despercebida pelos redatores da revista, o que resulta em uma omissão nada desprezível. Se há todo um esforço em contextualizar a obra do grupo Dziga Vertov enquanto projeto vanguardista, este se dissipa em contextualizar os film-tracts godardianos enquanto esboço. Ou enquanto estágio embrionário do desenvolvimento de ideias daquilo que seria classificado como filme materialista dialético.

Que se tome como exemplo o *film-tract 10* para um cotejamento entre a fatura materialista dialética e os dispositivos de escrita já apontados por Fargier no média-metragem de Pollet. As primeiras imagens do *film-tract 10* impõem o exercício de decodificação. A primeira cartela orienta: “réfléchissez 12 secondes”. Segue então, durante 12 segundos uma fotografia de Philippe Sollers que olha para câmera/espectador. Sobre ela está escrito à esquerda “le livre en grève assure l’information²⁷” (figura 2). Sobre o rosto de Sollers se lê, na altura da testa, “révolution”/ “revolução”; e, mais a baixo, “écriture”/ “escrita”. Uma nova cartela é introduzida: “idem 10 secondes”. Em seguida se vê a reprodução de duas revistas da coleção *L’univers des connaissances*, há novamente a escrita manual sobre a fotografia. O que se verá ao longo dos quase três minutos de duração do *film-tract 10* é a repetição dessa estrutura. Isto é, a introdução de uma cartela indicando o tempo de contemplação seguida da exposição de fotografias de revistas, publicidades e jornais com intervenções escritas. É preciso observar que o material visual reunido não está exclusivamente relacionado ao Maio de 68: não são imagens das barricadas e do embate entre policiais e manifestantes que são mostrados (como se dá geralmente, nos demais exemplares). Trabalha-se aqui sobre ícones que compõem o repertório de reivindicações encampado pelas vozes disseminadas em Maio: o Vietnã, o imperialismo americano, a sociedade de consumo, a classe operária, a

²⁶ Os cinétracts são abordados no contexto da contrainformação nos trabalhos de Viva Paci (2008, p. 170), Nicole Brenez (2010, p. 113-15) e Hélène Raymond. A última aborda a questão da seguinte forma: “Ne fixant pas l’histoire et conservant la force de surgissement de l’événement dont ils témoignent par la forme aléatoire que prend chaque projection, conservant aussi la force de la parole prise par l’enjeu central que devient sa mise en scène pour une forme silencieuse, les Cinétracts font de la contre-information” (2007, p. 283)/ “Não fixando a história e conservando a força de aparição do evento no qual testemunham pela forma aleatória que toma cada projeção, conservando também a força da palavra tomada pela aposta central que se torna sua mise-en-scène para uma forma silenciosa, os cinétracts fazem contrainformação”.

²⁷ “O livro em greve assegura a informação”.

imagem de Sollers enquanto ícone da desconstrução narrativa, etc. Apenas uma imagem é absolvida das interferências textuais “corretivas” godardianas: trata-se da reprodução do periódico *Servir le peuple*, “contre les patrons et les jaunes”. No mais, o exercício de retrabalhar imagens, “corrigir sentidos” (na qual, em um dos exemplos, a palavra “repórter” é substituída por “fascista”), ou reiterar informações, denuncia uma alegada vocação à desinformação da mídia. Uma fonte que, em greve – logo, fora de atividade e, portanto, sem elaborar distorções –, asseguraria a informação, como é proposto no início do filme. “Le livre en grève assure l’information” é também um posicionamento contra a palavra impressa, institucionalizada, burguesa.

Logo, não se vê aqui a construção de uma narrativa sequencial que visa à emulação de movimento ou de continuidade de uma ação a partir de fotografias. Não se propõe a ilustração ou complementação entre cartelas escritas e fotografias. Não se impõe a prioridade da construção pela percepção visual; e sim da reflexão (“reflechissez”, é tudo o que as cartelas informam). Em relação aos cinétracts, se poderia acrescentar que o film-tract “consiste d’abord à détruire les anciens rapports²⁸” – palavras de Godard sobre o trabalho realizado pelo grupo Dziga Vertov. Tal destruição passa pela ação interna do espectador, pelo esforço de decifração, de reflexão, tal como se dá no filme materialista dialético. O discurso ilusionista, de representação da realidade através de imagens é, portanto destruído.

5. Últimas considerações

Há uma função didática nos cinétracts que exprime uma ênfase que, em um primeiro momento, recai mais sobre a práxis do que sobre o conteúdo. CINÉTRACTEZ!, como informa o regulamento, faz a menção à prática de uma ação (algo como cine-panflete, de um verbo cine-panfletar). A produção de cinétracts vai ser visada pelos États Généraux du cinéma Français²⁹ e aparece como um exercício no manifesto do grupo Medvedkine de Besançon³⁰. É com Godard que a questão da interação com a plateia

²⁸ “consiste primeiramente a destruir antigas relações (entre imagens)”.

²⁹ Conjunto de assembleias que reuniu centenas de indivíduos de diversas procedências (de dentro e fora do cinema) em Maio de 68 sob o lema “le cinéma s’insurge”. Para maiores informações, ver BRUNEAU, Sonia. *Les cinéastes insurgés en Mai 68: naissance et mort d’un rôle collectif* – Les États Généraux du cinéma Français en mai-juin 1968, comme moment d’articulation. 2002. 179f. Dissertação – IRCAV (Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel), Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Paris, 2002.

³⁰ Disponível em LAYERLE, Sébastien. *Caméras en lutte em Mai 68*. Paris: Nouveau Monde, 2008, p. 285.

toma maior envergadura na produção dos filmetes. É o diretor, ainda que anônimo, que inflama no resultado da prática a tendência materialista dialética de “dar trabalho ao espectador”, entregando-lhe uma peça de decifração. Essa peça estaria ecoando a verticalidade materialista que Jean-Paul Fargier atribui a *Méditerranée*. Isto é, de algo que não tem origem nem fim, mas responde a uma “pluralidade operante”.

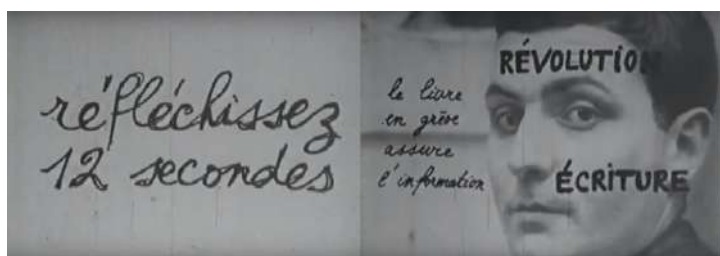
Foi destacado acima o reconhecimento da *Cahiers* e de *Cinéthique* a um cinema de “dupla ação”, ou seja, que coloque em cheque o sistema de representação de forma política. O prestígio dado pelos críticos das duas publicações a *Méditerranée*, assim como ao Godard “anônimo integrante do grupo Dziga Vertov”, delimita uma orientação que, de uma maneira sistemática, não está fugindo da “política dos autores”. Daquele discurso de autoria construído a partir dos anos 1950 que valorizou o cinema enquanto um meio distintivo, composto de especificidades e idiossincrasias, pessoal e intransferível. Se há um experimento que intentou justamente obnubilar a distinção autoral, assumindo uma abrangência que inclui a prática, este foi o cinétract. Uma empreitada que se notabiliza não apenas pela acessibilidade, mas pela ocultação voluntária de uma parcela de autores renomados. Curiosamente, Fargier não incentiva a fabricação de cinétracts ou sequer os reconhece como um importante degrau para o que irá resultar em um cinema marxista, materialista dialético. A pesquisa de um “cinema-texte”, como propõe Viva Paci, e que parece feito sob medida para um espectador-leitor, não poderia ser subestimado na emergência do pós-Maio.

A ênfase em *Méditerranée* não deixa de conservar um vício da crítica, que é a valorização do autor. Tal aspecto não surgiria como uma mácula em um editorial que pretende justamente liberar o cinema de uma perspectiva burguesa? A desatenção para com os cinétracts em *Cinéthique* restringe o debate sobre um projeto vanguardista que toma corpo com o Maio de 68 e visa, em inúmeras modalidades, a desconstrução do cinema pela política.

Figura 1 – Cartelas de apresentação cinétracts/ film-tracts



Figura 2 – Film-tract 10



Referências

- BRENEZ, Nicole. Formes du pamphlet cinématographique – Panorama autour de Mai 68. *La revue documentaires*. Paris, n° 22/23, p. 111-128, 2010.
- BÜRCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Cinéma/idéologie/critique. *Cahiers du cinéma*. Paris, n° 216, p. 11-15, outubro 1969.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- ESTEVES, Leonardo; FRANÇA, Andréa. Un film comme les autres. In: PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus. *Godard inteiro ou o mundo em pedaços: Retrospectiva Jean-Luc cinema Godard*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 144-145.
- FARGIER, Jean-Paul. La parenthèse et le détour. *Cinéthique*. Paris, n° 5, p. 15-21, setembro-outubro 1969.
- _____. Vers le récit rouge. *Cinéthique*. Paris, n° 7-8, p. 9-19, 1970.
- FAROULT, David. Ciné-tracts (cine-panfletos) n° 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 40 e 1968. In: PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus. *Godard inteiro ou o mundo em pedaços: Retrospectiva Jean-Luc cinema Godard*. São Paulo: Heco Produções, 2015, p. 140-142.
- HANOUN, Marcel. Editorial-en-forme-de-manifeste. *Cinéthique*. Paris, n° 1, p. 3, 20 de janeiro, 1969.
- JELICIÉ, Emiliano (org.). *La cámara opaca*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
- LEBLANC, Gérard. Économique, idéologique, formel.... *Cinéthique*. Paris, n° 3, p. 7-14, 1969.
- PACI, Viva. On vous parle de... ciné-tracts. In: PACI, Viva; HABIB, André (orgs.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 167-177.
- RAYMOND, Hélène. La scansion du montage dans les Cinétracts de 1968. In: Biet, Christian; Neveux, Olivier. *Une histoire du spectacle militant*. Vic la Gardiole: L'Entretemps éditions, 2007, p. 274-290.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

O monumento e o movimento – estátuas, revoltas e cidades tomadas¹

Nicholas Andueza²

Resumo

O clipe de Romain Gavras para a música *No church in the wild* (2012), de Kanye West e Jay Z, mostra revoltas populares e enfrentamentos policiais. Junto ao rap que canta a potência daquele “que não acredita em nada”, estão inseridas esculturas helênicas, que assistem a tudo estáticas, ameaçadas, mas superiores (filmadas em *contra-plongée*). Num contexto bem diverso, Sergei Eisenstein também usa a interação povo-monumento: se esculturas de leões em Odessa parecem temer os ataques à cidade em *O encouraçado Potemkin* (1925), em *Outubro* (1927), a própria estátua do Czar é destruída pela população – e uma crença na revolução é expressa. A análise compara a representação desses monumentos. Gavras e Eisenstein parecem imprimir relações entre estátua e povo que tocam no âmago do corpo a corpo entre a cidade e os cidadãos nas manifestações, entre representação e participação.

Palavras-chave: manifestações; cidade; cinema; monumento; Serguei Eisenstein

1. Introdução à revolta

O presente estudo analisa a utilização visual de monumentos urbanos públicos no clipe do diretor Romain Gavras para a música *No church in the wild*³ (2012), de Jay Z e Kanye West, e também nos filmes *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein. Quanto ao clipe, entende-se que a inserção das estátuas produz uma interação entre povo e monumento ambígua, marcada pelo contraste: de um lado as esculturas em estilo greco-romano, de outro (e abaixo delas), ruas caóticas, preenchidas por manifestantes e policiais se confrontando. Que relações ficam traçadas na interação entre pessoas e esculturas? Os referidos filmes de Eisenstein, que também trazem

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som.

² Mestre pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: nicholasandueza@gmail.com.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJt7gNi3Nr4>>.

monumentos em contraposição a massas que tomam a cidade, servem como contraponto para a reflexão. Pretende-se aqui discutir como a interação entre o povo e os monumentos (seja por meio da *mise-en-scène* ou da montagem) expressa um desequilíbrio entre os valores propostos pelas esculturas e aqueles exercidos pelos manifestantes. Talvez as diferenças e proximidades entre Gavras e Eisenstein na forma como representam o conflito povo-monumento contribuam na reflexão sobre a participação dos cidadãos no espaço urbano.

2. O coquetel molotov

Silêncio. Garrafa na mão em primeiro plano. O isqueiro é aceso na outra mão e toca o pano úmido. O fogo arma o coquetel molotov e a música começa – densa, batida bem marcada. O corpo, vestido de preto, se vira e caminha. Corta-se para uma barreira formada por um batalhão de choque com escudos em riste. Outro corte: a estátua de um soldado grego num céu enevoado, ele parece se defender de algo. Corta-se de volta para o manifestante, de óculos escuros e boca coberta por um lenço preto; ele caminha em direção à polícia até atirar a garrafa. Uma voz canta: “Seres humanos numa multidão; o que é uma multidão para um rei? O que é um rei para um deus?...”. O fogo do coquetel se alastra na barreira policial: “o que é um deus para um não-crente, que não acredita em nada?”.⁴ O manifestante comemora. Nesta sequência inicial já fica delineado o conflito que ocupa todo o clipe de *No church in the wild*. Conflito múltiplo: manifestantes *versus* policiais, deuses *versus* homens, estátuas *versus* pessoas, barbárie *versus* civilização, ordem *versus* caos, religião *versus* descrença.

A complexificação dessas relações fica evidente no momento em que dois guardas da polícia montada atacam um manifestante. No primeiro golpe, o fugitivo vai ao chão, mas, para não perder o passo da corrida, usa as mãos como patas, como se galopasse ao lado dos cavalos da polícia. Corta-se para a estátua de Teseu matando Minotauro (ver Figura 1), uma imagem da humanidade matando sua animalidade intrínseca, gesto que, para os gregos, viabiliza a participação política (e portanto o pensamento racional e a civilização), imagem que expressa a diferenciação entre *bios* (vida política, específica da humanidade) e *zoe* (vida animal, fisiológica, comum a todos os seres vivos, incluindo o ser humano), tal como os gregos colocavam (AGAMBEN, 1998, p.12).

⁴ No original: “Human beings in a mob; what’s mob to a king? What’s a king to a god? What’s a god to a non-believer, who don’t [sic.] believe in anything”.



Figura 1 – Teseu e Minotauro (*No church ...*)

Curioso é que é a polícia montada que, como Minotauro, é meio humano e meio animal. Mas, enquanto a animalidade da polícia é separada e instrumentalizada, o galopar do manifestante revela que não há nele diferença clara entre *bios* e *zoe*. Se, por um lado, Giorgio Agamben aponta para essa indiferenciação como um produto do hipercontrole dos corpos na biopolítica (AGAMBEN, 1998, p.13 e 56), por outro parece ser justamente a animalidade intrínseca a esse manifestante que lhe motiva a revolta e a participação política. Nesse espectro reverso, o adestramento do cavalo soa como um paralelo ao adestramento do próprio policial: alguns closes em policiais tornam possível reconhecer neles uma humanidade enclausurada no uniforme.

De certo modo, o coquetel molotov que abre o clipe parece sintetizar a ambiguidade *bios-zoe* no manifestante enfurecido. Mais que isso, o fogo que ele provoca se alastra pelos corpos dos policiais, pelos escudos, pelas ruas, pelas paredes dos prédios. A cidade como um todo, sua paisagem, suas estátuas, está ameaçada enquanto projeto. Parece haver uma potência selvagem tanto no coquetel como no manifestante, potência essa tornada visual pela imagem do fogo se alastrando, como os corpos revoltados que se alastram pelas ruas. Corpos “não-crentes”, como coloca a música, talvez também céticos e melancólicos, e que por isso mesmo confrontam as autoridades.

3. O elefante

As estátuas não são sempre de deuses gregos, mas seu estilo classicista e a forma isolada em que aparecem (estando sempre no alto, filmadas em *contra-plongée*, muitas vezes tendo o céu como pano de fundo) são detalhes que as divinizam, separam-nas de seu entorno e as colocam num lugar específico da imagem (e da paisagem urbana): o do monumento. Ao tratar do conceito de monumento, Jacques Le Goff coloca que o termo, em sua etimologia, se refere a uma intenção de memória e legitimação por um determinado poder: *mens* (espírito), *mémini* (memória), ambos de raiz indo-europeia, e

monere (do latim: fazer recordar, avisar) são todos conceitos contidos na palavra latina *monumentum* (LE GOFF, 1990, p.536). Avançando etimologicamente, entretanto, a partir do que coloca Le Goff, é válido destacar que *monere*, em seu aspecto de “avisar”, “advertir”, também é a base da palavra monstro (do latim: *monstrum*). Seria possível refletir sobre uma monstrosidade intrínseca à condição monumental?

Curioso falar em monstrosidade ao se referir a figuras que almejam a perfeição helênica das formas humanas, mas, talvez justamente por sua constituição “ideal”, os corpos de carrara tenham algo de monstruoso. Monstrosidade como separação, disparidade. Monstrosidade como o dado paradoxal dos monumentos: pois se, segundo Marina Waisman, “o elemento patrimonial [ou monumento histórico] adquire seu verdadeiro sentido somente em relação com seu entorno” (WAISMAN Apud: NASCIMENTO, 2005, p.3), ao mesmo tempo algo o distingue de seu entorno para que seja ele o “elemento patrimonial” ou “monumento”, e não o entorno. Ou seja, ao mesmo tempo em que se propõe a representar (e legitimar) determinada cultura, evento ou valor, o monumento se distingue daquilo que representa. É justamente esse vão entre a comunidade representada e a obra arquitetônica representante que a torna um monumento, denotando nela uma monstrosidade intrínseca por estar profundamente destacada. O tamanho “monumental” é apenas um meio de instrumentalizar essa disparidade para justamente potencializá-la.

Nessa esteira, as estátuas em *No church in the wild* não são o mesmo que seu entorno urbano “haussmanizado”,⁵ defendido por policiais – e os enquadramentos em *contra-plongée* deixam clara essa separação. Para Agamben, toda separação é inerentemente religiosa, por isso o autor propõe uma nova etimologia “insípida e inexata” para religião: não como *religare* (ligar, religar, conectar o humano ao divino) mas como *relegere* (reler: conscientizar-se do abismo entre humanidade e deus e reforçá-lo com hesitação e escrúpulo constantes) (AGAMBEN, 2005, p.66). Nesse sentido, sim, as estátuas de Gavras são de certa forma deuses, distantes da humanidade, observando do alto os embates. A referência delas ao classicismo e, portanto, à própria cultura greco-romana reforça seu teor divino. Elas remetem ao berço histórico-cultural do Ocidente e à própria noção de “civilização *versus* barbárie” – sem deixar de

⁵ A haussmanização se refere ao período de reformas urbanas radicais implementadas pelo Barão de Haussman em Paris na segunda metade do século XIX. A expulsão de pobres do centro da cidade, a criação de largas avenidas retilíneas, a construção de adornos e monumentos públicos estão todos associados a esse esforço que pretendia alcançar um ideal de progresso e suprimir as possibilidades de revoluções sociais. Para discussão mais abrangente ver: CLARK, 2004, p.59-127.

remeterem à cidade haussmanizada da qual fazem parte. A monstruosidade dessas estátuas, portanto, está em sua distância tão próxima, nesse estranhamento que deixa claro o eco de toda uma história filosófica, religiosa e cultural que no entanto se dá no momento presente, no instante mesmo da revolta.

Françoise Choay fala desse tempo próprio do monumento como um “passado atemporal” (CHOAY Apud: NASCIMENTO, 2005, p.2). Há uma consciência de perpetuação, e portanto de eternidade, inscrita no monumento (LE GOFF, 1990, p.537). As obras classicistas atestam isso com muita clareza ao remeterem ao ideal grego de permanência – por isso mesmo o gesto da estátua em pedra foi abandonado pelas vanguardas no início do século XX, pois a eternidade de um signo não condiria com a instabilidade da vida moderna: o teórico da arte Giulio Carlo Agan propõe que “assim como não existe uma língua, mas apenas situações de língua (...), também não existem cidades, a não ser como situações urbanas” (ARGAN Apud: DANZIGER, 2003, p.81). Ou seja, a separação que produz a monumentalidade pode se alargar ao ponto de tornar-se insustentável. E é aí que entra em cena o elefante.

O paralelismo estátuas *versus* ruas tende a convergir seus termos ao longo do clipe: de intocadas, as estátuas vão sendo mais e mais afetadas pelo embate. Logo após um dos manifestantes escalar estátua de Nice, deusa alada da vitória, surge em meio ao caos a silhueta de um elefante vivo, empinando as patas dianteiras em câmera lenta. Eis a potente imagem final do clipe (ver Figura 2). A lentidão dos movimentos alonga a ação do animal; ele parece quase estático, como uma estátua, mas claramente se move. Em sua postura, delineia (ou representa e legitima) o potencial animalesco inscrito ao longo do clipe nos manifestantes, ao mesmo tempo em que anuncia a efemeridade de seu gesto monumental e monstruoso: em algum momento, apesar da câmera lenta, ele porá as patas no chão. Mas antes desse fim, que é o fim da revolta, o clipe acaba.



Figura 2 – O elefante (*No church ...*)

4. O czar, a águia, o duque e o teatro de Odessa

A aparição de monumentos urbanos nos filmes *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, de Sergei Eisenstein, pode servir de contraponto nesta discussão. Eisenstein, localizado no período da vanguarda soviética da década de 1920, no início da União Soviética portanto, naturalmente vai produzir uma outra imagética com relação à interação entre a população e os monumentos públicos. A tomada de poder pelos proletários vai passar pelo embate entre as massas e os monumentos czaristas.

O exemplo mais evidente é a própria estátua do czar Alexandre III sendo derrubada logo no início de *Outubro*. Nos primeiros planos, partes de uma figura imperial: uma cabeça coroada; um cetro; um orbe; por fim o todo da figura sentada em seu trono – tudo filmado em *contra-plongée* (como em Gavras) e também iluminado de baixo para cima,⁶ monumentalizando ainda mais a figura. Lê-se a descrição da estátua: “Alexandre III, Imperador da Rússia”. Em seguida, corta-se para uma águia em posição ameaçadora – a águia de duas cabeças do brasão imperial russo. O próximo plano mostra uma massa revoltada subindo escadas até o monumento para destruí-lo, esquartejando-o e degolando-o: a morte do antigo regime e de sua suposta autoridade divina. Os soldados dos fronts russos comemoram, pois creem que não mais terão de lutar na Grande Guerra, de interesses burgueses. Mas eis que o Governo Provisório decide manter a Rússia na guerra – acontecimento que vai dar início às disputas de poder internas ao processo revolucionário que constitui o corpo do filme.

Por meio do que concebeu como “montagem intelectual”, Eisenstein vai anunciar a traição antirrevolucionária do Governo Provisório por meio do reaparecimento abrupto da águia de duas cabeças. A tese visual da paz entre soldados é contraposta à antítese da ave ameaçadora, e a síntese dialética desse embate se reporta à experiência do espectador, que forma a ideia de uma revolução ameaçada – eis o funcionamento dialético da montagem intelectual (SARAIVA, p.132 e 133). Se, na sequência da estátua do Czar a águia aparece voltada para a direita de quadro (ver Figura 3), o eixo é invertido em sua segunda aparição (ver Figura 4), numa eloquente apropriação do monumento e ressignificação de suas duas cabeças: não mais simbolizam o domínio e a união Ocidente-Oriente, mas sim a submissão dos antirrevolucionários aos interesses czaristas, sendo eles somente a outra face da mesma águia – um jogo talvez mais

⁶ É importante lembrar que o *up lighting* ou iluminação em *plongée* é o artifício mais comum na iluminação de edifícios e monumentos urbanos em geral, como aponta José Canosa Miguez, especialista em iluminação pública (MIGUEZ, ANO, p.31).

perceptivo para o imaginário russo da época, que convivera por séculos com o símbolo da realeza.



Figura 3 – Águia russa 1 (*Outubro*)



Figura 4 – Águia russa 2 (*Outubro*)

Dado que a temática de *Outubro* é a ocupação dos espaços urbanos pelas massas, o (re)uso de monumentos ganha especial relevância ao longo de todo o filme, como comenta Leandro Saraiva:

Há no filme um destaque especial para as estátuas (...). Eisenstein, convocado a criar um monumento comemorativo, manipula os monumentos dos poderes do passado, revelando sua fragilidade diante da ação histórica. A desnaturalização da montagem intelectual atua desmontando a aparência de realidade não apenas da cena ficcional, mas também da encenação dos poderes que se reificam e monumentalizam. Às vésperas do congelamento stalinista, que degeneraria o processo revolucionário num culto à personalidade que repunha antigas relações entre povo e autoridade, não é pouca coisa essa meditação sobre a simbologia do poder (SARAIVA, 2006, p.130).

Uma outra forma de “montagem” que se dá não no corte mas na composição gráfica do quadro também é utilizada com frequência. Por exemplo: um líder das forças contrarrevolucionárias discursando às tropas, líder cujo corpo parece se espelhar numa imensa estátua logo atrás dele (ver Figura 5): tese e antítese no mesmo plano revelam a sombra autoritária de seu discurso. Ou ainda a própria chegada de tropas antirrevolucionárias, cuja marcha ecoa nas imensas esculturas de pés nas laterais do quadro (ver Figura 6), comprimindo o foco da ação e espelhando uma coerção.



Figura 5 – Líder e estátua (*Outubro*)



Figura 6 – Tropas e estátuas (*Outubro*)

Esse mesmo recurso de “montagem” no interior do quadro é usado em *O Encouraçado Potemkin*, num plano presente ao início da célebre sequência da Escadaria de Odessa. Trata-se do primeiro momento em que surgem em cena os cossacos (ver Figura 7). A câmera é posta em *plongée* no topo das escadas, logo atrás de uma escultura vista de costas, mirando a multidão fugindo dos soldados, e, ao longe, estão uma igreja, o porto e o mar.



Figura 7 – Duque de Richelieu (*O encouraçado ...*)

A igreja branca e centralizada no quadro produz uma barreira entre a população e o mar, no qual se encontra o Potemkin, centro da Revolução no filme. E por trás dos cossacos está o monumento com a mão direita estendida, como se enviasse os soldados contra a população com uma paradoxal delicadeza (STANTON, 2013, p.66). Trata-se da escultura do Duque de Richelieu (1776-1822), um aristocrata francês que fugiu da França durante a Revolução de 1789 e aliou-se à czarina Catarina II liderando tropas contrarrevolucionárias, tendo sido amigo do czar subsequente, Nicolau I, que o colocou como governador de Odessa. Com a inserção da estátua de passado antirrevolucionário somada aos soldados e ao emparedamento pela igreja, mostra-se um conjunto visual da paisagem urbana hostil à revolução. As próprias escadarias, tendo sido consideradas “monstruosas” (STANTON, 2013, p.63) à época de sua feitura, também demonstram hostilidade devido a um jogo de perspectiva: por conta de um afinamento em seu topo, a descida dos agressores parece mais fácil que a subida da população (STANTON, 2013, p.63).

Logo depois do massacre, a retaliação. Os canhões do navio assumem sua posição; um letreiro anuncia que o alvo é o Teatro de Odessa; em seguida surge a escultura do topo do teatro, Melpômene, musa da tragédia (ver Figura 8); outro letreiro: “A fortaleza do inimigo!”; o navio atira e destrói o teatro; esculturas de leões são montadas como se

acordassem com a explosão em choque. Um teatro como fortaleza. O caráter alegórico do alvo parece trazer, além do anúncio da revolução, a própria tese construtivista de que um novo mundo exige uma nova arte. Tendo forte relação tanto com o teatro como com a tragédia (SARAIVA, 2006, p.119 e 125), Eisenstein não parece atacar esses elementos em si, mas sim a apropriação burguesa deles e o consequente aparelhamento ideológico. Aqui ressoam as palavras de Vladmir Maiakovski: “não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária” (MAIAKOVSKI Apud: CITELLI, 2005, p.381).



Figura 8 – Melpômene (*O encouraçado ...*)

É possível ver que a interação entre povo e monumento nos filmes citados de Eisenstein traz como marca frequente o embate frontal e destrutivo (com algumas exceções) – o que reporta ao teor vanguardista e revolucionário dos filmes. A monstruosidade desses monumentos, tal como proposta pela narrativa e pela montagem eisensteinianas, dá pouco lugar à ambiguidade. Em Eisenstein, não é o “não-crente” que mobiliza a revolta, mas aquele que crê nas teses revolucionárias. A comparação possibilita repensar a estatuária usada por Gavras. Que se retorne à estátua do soldado grego, citado ao início do texto: estaria ele necessariamente se defendendo, como os policiais que o antecedem? Ou estaria arremessando algo, como o manifestante que o sucede, armado com o coquetel? Dividir ao meio o monumento deixa claro o conflito visual (ver Figuras 9 e 10). Seria o manifestante uma imagem de Prometeu?



Figura 9 – Soldado 1 (*No church ...*)



Figura 10 – Soldado 2 (*No church ...*)

5. Monumento, movimento e afetação

O célebre recurso de montagem demonstrado por Lev Kulechov, o “efeito Kulechov”, é usado tanto em *Outubro* e *O Encouraçado Potemkin*, como em *No church in the wild*. O efeito ocorre quando a percepção da cena pelo espectador é afetada por meio da associação via montagem de dois ou mais elementos (SARAIVA, 2006, p.116). Em Eisenstein, os leões de Odessa são um exemplo (ver Figura 11 e 12). Somente quando eles são montados logo após a explosão do teatro da cidade é que a expressão dos animais ganha seu sentido: a própria estatuária afetada e assustada – a revolução representa perigo concreto à ordem instituída. Por meio dessa sucessão na montagem (bombardeio-leão), Eisenstein é capaz de se apropriar da escultura de pedra, classicamente estática (“eterna”), e dinamizá-la. Por fim, os três leões são montados em sequência de gesto (dormindo; acordando; aterrorizado), parecendo o mesmo leão. A afetação da ação humana sobre a paisagem faz com que ela se mova.



Figura 11 – Leão 1 (*O encouraçado ...*)



Figura 12 – Leão 2 (*O encouraçado ...*)

Algo semelhante acontece em *No church in the wild*, quando, frente ao conflito das ruas, surge o detalhe de uma escultura em que uma mão segura um corpo feminino, e em sequência uma estátua de face triste com a mão cobrindo o rosto – a sucessão conflito-corpo-rosto produz o sentido. Com esses efeitos em mente, é possível notar que há uma grande diferença em relação à aparição de Teseu matando Minotauro. Apesar da estátua de Teseu, como visto anteriormente, fazer referência ao que a antecede (a violência da polícia montada), não é como se o monumento tivesse sido afetado diretamente pela ação policial, mas como se representasse algo respectivo a ela. Esse funcionamento se assemelha, por exemplo, àquele visto em relação à utilização criativa feita em *Outubro* das duas cabeças da águia russa.

Em suas *Notas para uma história geral do cinema*, Eisenstein traz uma noção de montagem que pode servir de *insight* para elucidar esse segundo modo visual. O

cineasta divide a montagem em três grandes braços: as montagens “substantivada”⁷ (“combinação de traços aparentes”), “adjetivada” (“não pela visão do objeto em seus diferentes lados, e sim pela visão dos diferentes lados qualitativos que habitam o interior de um fenômeno”) e “verbal” (“onde o que é tocado *par excellence* é o movimento-ação”) (EISENSTEIN, 2014, p.38 e 39). Destaca-se aqui a montagem “adjetivada” para apontar à natureza da inserção de Teseu e Minotauro por Gavras, ou da águia imperial pelo próprio Eisenstein. A noção de montagem “adjetivada” esclarece o tom abstrato e filosófico que domina o dinamismo desses monumentos: eles são um dos lados do fenômeno que sucedem ou antecedem, não necessariamente uma reação a ele (este último sendo o caso do “efeito Kulechov”, uma forma mais “verbal”).

6. Conclusão

Numa contradição, se a demanda pela “superação” dos monumentos advém do desequilíbrio entre eles e a comunidade de seu entorno, então, é exatamente o caráter monstruoso dos monumentos que os faz vulneráveis. Ou seja, se a separação entre o monumento e o comum for demasiado potencializada pelo dinamismo desse comum, ela deixa de ser manutenção de poder (sacralizante) e se tornar ruptura. E talvez a *participação* ocorra nesses instantes: quando a *representação* falha. Gavras e Eisenstein parecem expressar (e não representar) essa falha.

Se os manifestantes do diretor soviético não são visualmente associados a animais, isso não significa que ali não haja a problemática *bios-zoe*. *Bios* é a participação na vida política, é o que o proletariado russo busca. “A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade”, diz Jacques Rancière, “em fazer compreender enquanto falantes aqueles que não eram percebidos senão como animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2004, p.38 e 39). Nesse percurso, se Eisenstein expressa a falência de monumentos, Gavras expõe monumentos já falidos, desligados da cidade: são diferentes pontos de partida. Entretanto, esse desligamento produz uma ociosidade nas esculturas que as tornam arredias ao olhar, difíceis de apreender, monstruosas em outro sentido, embora ainda se conectem a dispositivos históricos de poder. Uma espécie de “promessa” parece habitá-las, como coloca Rancière ao descrever a estátua “osiosa” de *Juno Ludovisi* (RANCIÈRE, 2002, p.136). Tornam-se ambivalentes. Eis a ambiguidade, a política: algo de selvagem nas estátuas que estavam

⁷ Aspas feitas pelo próprio Eisenstein.

mortas; algo de político em cidadãos outrora reduzidos a corpos dóceis ou “vândalos”.
A cidade se abre à revolta.

7. Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: sovereign power and bare life*. California, EUA: Stanford University Press, 1998.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

CITELLI, Adilson Odair. O poeta da revolução. *Comunicação & educação*, São Paulo, ano X, n. 3, p.381-386, set./dez. 2005.

CLARK, T. J.. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DANZIGER, Leila Maria Brasil. *Corpos de Ausências: Berlim e os Monumentos a Auschwitz*. Rio de Janeiro, 2003. 230 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

MIGUEZ, José Canosa. O potencial cenográfico da iluminação de monumentos e fachadas. *LAPRO: fachadas & monumentos*. Disponível em: <http://www.lumearquitetura.com.br/pdf/LA_Pro3/07%20-%20pro_fachadas_Especial.pdf>. Acessado em: 15/11/2016.

NASCIMENTO, Miria Donadia. O monumento histórico e o sítio: preservação da paisagem e fisionomia dos arredores. *ANPUH: XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina, 2005. Anais. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0767.pdf>> . Acessado em: 14/11/2016.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. The aesthetic revolution and its outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy. *New Left Review*, n. 14, p.133-151, mar./abr. 2002.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.109 – 141.

STANTON, Rebecca. “A monstrous staircase”: inscribing the 1905 revolution on Odessa. In: JOHNSON, Emily D (ed.); BUCKLER, Julie (ed.). *Rites of place: public commemoration in Russia and Eastern Europe*. Evaston: Northwestern University Press, 2013. p. 59-80.

Pertencimento e resistência no cinema de Elia Suleiman¹

Pedro Henrique Andrade de Souza²

Resumo

O trabalho propõe uma análise do filme *O que resta do tempo* (2009), do palestino Elia Suleiman, a fim de investigar as formas particulares que o cinema é capaz de criar para tornar sensíveis relações entre memória, violência, pertencimento e resistência. Ao utilizar enquadramentos excessivamente frontais e colocar em cena personagens demasiadamente passivos diante do contexto da ocupação israelense, o cineasta constrói gestos que distendem a ação dramática, cindindo-a em repetições do banal e irrupções de momentos absurdos e cômicos. Recorrendo às conceituações de Walter Benjamin e Vincent Amiel sobre o gesto na representação dramática e também às reflexões de Gilles Deleuze sobre os “sujeitos videntes” do cinema moderno, o trabalho procura identificar como Suleiman inventa modos alternativos de resistência política que envolvem afirmações radicais da presença do corpo palestino.

Palavras-chave: resistência; gesto; pertencimento.

1. Introdução

*“Eu viajei e vivi em diferentes países, e essa experiência nômade é um privilégio. Meu vínculo com a terra (a terra natal) não é excludente. O conceito de ‘raízes’ não tem nenhum significado especial para mim. No meu caso, a terra não é um elemento que cria desejo, esse desejo magnético que eu estou constantemente buscando em meu trabalho”*³ – Elia Suleiman

A declaração acima soma-se a tantas outras em que o cineasta palestino Elia Suleiman questiona e analisa a relação entre suas origens e seu cinema, durante entrevista

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 - Estudos da Imagem & do Som.

² Mestrando em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: ph.andradesouza@gmail.com.

³ Tradução do autor. No original: “I have traveled and lived in different countries, and this nomadic experience is a privilege. My tie to the land is not exclusive. The concept of “roots” has no special meaning for me. In my case, land is not an element that creates desire, this magnetic desire that I am constantly seeking in my work”.

concedida à *Révue d'études palestiniennes*, em 1999. Ao longo da conversa com Anne Bourlond, o diretor reflete sobre “um progressivo distanciamento (de sua obra) desse tipo de consideração (territorial), do lugar de onde eu venho, da memória”⁴ (BOURLOND, 2000, p.96). Suleiman acredita ter ultrapassado “essa dialética lugar/identidade” (BOURLOND, 2000, p.96). Entre o momento da entrevista e o tempo presente, porém, o cineasta parece ter sido atraído diversas vezes para a sua terra natal, como se arrastado por aquele desejo magnético supostamente ausente nesses territórios. A realização posterior de *Intervenção Divina* (2002) e de *O que resta do tempo: Crônica de um ausente presente*⁵ (2009), ambos ambientados em cidades como Nazaré, Jerusalém, Ramallah e outras, poderia revelar, até mesmo, uma contradição entre as afirmações do diretor e suas produções.

Essa crítica, no entanto, sustenta-se apenas se ignorarmos um conjunto de outras declarações nas quais Suleiman expressa a vontade de criar uma “imagem descentrada (...) que transcenda a definição ideológica do que significa ser um palestino, uma imagem longe de qualquer estereótipo”⁶ (BOURLOND, 2000, p.98). Segundo o cineasta, sua obra seria movida pela intenção de desconstruir imagens nacionais impostas e totalizantes, subordinadas a funções políticas e, ocasionalmente, encerradas em clichês. É nessa perspectiva que faz sentido para o diretor afirmar que a “identidade (dele) enquanto palestino perdeu o significado como ponto de partida para a sua obra”⁷ (BOURLOND, 2000, p.96) e, logo em seguida, confessar seu desejo de “tornar-se plenamente palestino, de alcançar uma completa ‘palestinidade’. “Eu não estou falando sobre sangue ou raízes, mas sobre uma noção mais conceitual”⁸, explica (BOURLOND, 2000, p.97).

Diante dessas ponderações, caberia indagar como os filmes de Suleiman reinventam e tornam sensíveis outras identidades e outros modos de pertencimento a territórios tão disputados, vigiados e violados como os da Palestina e de Israel. Que formas, distantes das imagens hegemônicas, o cineasta encontra para encenar e imaginar as relações entre subjetividades, os espaços e, também, o tempo? O presente artigo propõe

⁴ Tradução do autor. No original: “...a progressive distancing from this kind of consideration - from the place I come from, the memory”.

⁵ Optou-se, aqui, por manter o subtítulo (*Crônica de um ausente presente*) das versões em francês, inglês e árabe.

⁶ Tradução do autor. No original: “I am trying to create an image that transcends the ideological definition of what it means to be a Palestinian, an image far from any stereotype”.

⁷ Tradução do autor. No original: “...my identity as a Palestinian-has lost its meaning as a point of departure for my work”.

⁸ Tradução do autor. No original: “I want to be fully Palestinian, to reach a total “Palestinianness.”I am not talking about blood or roots, but a more conceptual notion”.

uma análise do filme mais recente do diretor realizado em sua terra natal, *O que resta do tempo: Crônica de um ausente presente*, a fim de identificar os recursos fílmicos dos quais Suleiman lança mão para compor imagens que dão visibilidade, de maneira peculiar, ao conflito israelo-palestino.

No filme, o cineasta retrata a história da própria família numa narrativa que acompanha, por seis décadas, a vida dos pais de Suleiman, habitantes de Nazaré desde a tomada da cidade pelas forças israelenses, em 1948. O longa divide-se em quatro fragmentos, separados por elipses que ocultam informações mais claras a respeito dos intervalos entre um momento e outro, embora a passagem do tempo seja explicitada pelo envelhecimento dos personagens.

O filme pode ser identificado como a última parte da trilogia que Suleiman elaborou ao produzir, anteriormente, *Crônica de um Desaparecimento* e *Intervenção Divina*. Quem assiste aos três filmes pode observar a recorrência de métodos de construção fílmica que compõem um estilo peculiar: a dimensão autobiográfica e um realismo particular, reforçados pelo uso de não-atores e pela presença do próprio diretor e de seus familiares em cena; a alternância entre um humor surrealista e um enclausuramento no cotidiano monótono e desprovido de propósito, cujas situações repetitivas e carentes de ação dramática distendem a narrativa e sugerem uma tendência geral à passividade, mas também à violência; a ironia que escapa de filmes sobre si e a própria vida e que, no entanto, não engendram uma adesão ou identificação entre espectador e autobiografado nos termos clássicos – ao contrário, a estratégia de Suleiman parece ser interpor distâncias entre ele, o mundo e quem o assiste.

A fim de investigar como essas encenações do banal e do absurdo elaboram vínculos com a terra e criam um regime próprio de expressão artística, recorreremos a autores que nos ajudam a pensar a ausência de ação e o esfacelamento ou relaxamento de esquemas sensoriais-motores não em termos de alienação, mas sim enquanto ocasiões para o surgimento de modos alternativos de resistência política.

As obras do filósofo francês Gilles Deleuze e do pensador alemão Walter Benjamin nos pareceram particularmente adequadas por trabalharem com conceitos como os de “vidência”, no caso do primeiro, e de “gesto”, no caso do segundo, que podem ser tomados de empréstimo para pensarmos de maneira inventiva o cinema de Suleiman. Encontramos também no teórico da imagem Vincent Amiel uma elaboração consistente da noção de “gesto” que foi importante para a concepção própria de um terceiro “gesto”, específico dos filmes do diretor palestino.

3. Do público ao privado e vice-versa

Em *O que resta do tempo...*, o confronto israelo-palestino projeta sua sombra sobre a família do cineasta desde o remoto ano de 1948 até o momento de produção do longa-metragem, seis décadas após a primeira Guerra Árabe-Israelense. De origem cristã, os Suleiman, à exceção do diretor, passam a vida inteira em Nazaré, de onde eram moradores bem antes da invasão israelense. Com a incorporação da cidade à Israel, Nazaré se torna um dos principais redutos da comunidade árabe na região da Galileia e mesmo dentro do país.

No terceiro filme da trilogia de ficção, são os ambientes domésticos, os espaços íntimos e a vizinhança ao redor da casa da família que concentram os desdobramentos da narrativa. Em comparação a *Crônica de um Desaparecimento e Intervenção Divina*, nos quais o cineasta transita por diferentes cidades e parece mais envolvido numa jornada própria, é possível assinalar um recrudescimento do interesse pelo restrito círculo familiar, já em vias de se esvaír quando da produção do terceiro filme. Ao longo da trilogia, a história pessoal do diretor se revela como o cerne de cada obra: *Crônica* aborda o envelhecimento da família, *Intervenção...* lida com a morte do pai e *O que resta do tempo...* acompanha os últimos dias da mãe de Suleiman.

No último longa-metragem, o diretor consolida uma maneira singular de fazer convergir as esferas privada e do conflito: através de portas, fachadas e janelas que frequentemente funcionam como quadros dentro dos enquadramentos assumidos pela câmera, criam-se brechas comunicantes entre o mundo lá fora e a realidade familiar. São por esses retângulos que recortam o interior do plano que a notícia da ocupação de Nazaré chega a Fuad, pai de Elia, e sua família, em 1948; que Fuad vigia as tropas israelenses na cidade; que o mesmo personagem, fugindo dos soldados e buscando proteção para um homem ferido, escancara as portas de uma residência abandonada.

Especialmente durante a primeira parte das quatro partes de *O que resta do tempo...*, quando o espectador é levado aos anos 1940, os cenários dos ambientes familiares favorecem o choque entre a violência exterior e a calma dos espaços privados. As cores pastéis, as locações, os objetos delicados e a disposição simétrica dos elementos no quadro lembram, em muito, o estilo do cineasta norte-americano Wes Anderson, ao mesmo tempo em que contribuem para compor imagens de lugares idílicos perturbados pelos confrontos armados. Veremos mais adiante que as semelhanças entre os dois diretores incluem também opções de enquadramento e jogo cênico com os corpos dos atores.

A irrupção do conflito pelos quadros comunicantes persiste ao longo do filme. Pela porta, chegam os policiais que suspeitam que Fuad trafique armas e que, mais tarde no filme, acusarão seu filho e o intimarão a deixar o país. Da janela, Elia observa os embates entre manifestantes e as forças de defesa israelenses. Com a passagem do tempo, o papel dessas janelas e pontos de passagem é compartilhado com a televisão, que traz notícias sobre as nações aliadas da Palestina e sobre a morte de lideranças admiradas pelos Suleiman.

Há uma tendência a caracterizar o domínio privado como o espaço de arrefecimento e apaziguamento gradativos da resistência, onde as questões políticas são substituídas por preocupações cotidianas, como o preço dos alimentos e o desempenho escolar do pequeno Elia. No primeiro fragmento do filme, o guerrilheiro e amigo de Fuad expressa seu desejo de abandonar a luta para se casar e cuidar da família. Em outro momento, ainda nessa parte, Fuad resgata um ferido e o abriga numa casa esvaziada, onde o homem é posto numa cama para repousar. Embora diga que “vá se virar”, a cena evoca a imagem de um combalido deitado no leito de morte. Parte da força expressiva dessas situações onde a opressão institucionalizada invade a esfera privada vem da mise-en-scène e da montagem do filme.

4. Gesticulações para uma mise-en-scène minimalista

Mais do que nas duas primeiras obras de sua trilogia, Suleiman recorre a enquadramentos excessivamente frontais em *O que resta do tempo...*. Esse modo de posicionar a câmera foi chamado planimétrico por David Bordwell, em sua historiografia dos estilos cinematográficos. Nesse tipo de enquadramento, “o fundo (da imagem) é resolutamente perpendicular ao eixo da lente, e as figuras posicionam-se completamente de frente, de perfil ou com as costas diretamente voltadas para nós (os espectadores)” (BORDWELL, 2005, p.167). Em análises mais recentes, o autor identifica uma variedade de efeitos e significados que a frontalidade acentuada pode provocar, além de admitir que, no cinema contemporâneo, a profundidade de campo não é necessariamente excluída dessa forma de compor os quadros de um filme (BORDWELL, 2007). O que se extrai, de forma proveitosa, de suas conceituações é um apelo pela atenção às especificidades de cada diretor, cujos usos da mesma técnica podem produzir efeitos distintos.

Em *O que resta do tempo...*, a frontalidade é combinada a longos planos fixos e pouco numerosos que compõem uma economia cênica de caráter minimalista, na medida em que há uma recusa do excesso de tomadas, closes e recortes do espaço-tempo filmado,

característicos de construções mais clássicas. No filme, a centralidade desses enquadramentos rígidos e frontais tende a valorizar o que se passa no interior do campo, como os gestos, expressões e movimentos dos personagens. Suleiman encena todo um conjunto de performances coletivas cujo sentido varia a depender da situação representada.

Assim como já fizera em *Crônica de um Desaparecimento e Intervenção Divina*, o diretor faz dos soldados israelenses, em alguns planos da primeira parte de *O que resta do tempo...*, fantoches que realizam as mesmas gesticulações, como se sugerisse uma padronização mecânica do comportamento humano das forças militares e policiais. No segundo trecho do filme, é a própria família do cineasta que realiza movimentos idênticos quando reunidos à mesa da cozinha. Esses momentos ocorrem principalmente quando os Suleiman são interpelados pelos vizinhos, que convocam Fuad a resolver ou escutar seus problemas disparatados. Nesse caso, a performance homogeneizada adquire um tom simpático, pois parece propor a coesão da família e seu recolhimento num universo próprio diante do universo delirante do entorno.

A visita de uma autoridade israelense à escola do pequeno Elia é uma terceira ocasião na qual gesticulações idênticas são executadas dessa vez por crianças que balançam bandeirolas de Israel. A performance coletiva reforça a imagem da instituição de ensino como local de transmissão da ideologia hegemônica de um Estado que abarca as minorias árabes à condição de integrá-las à língua, à história e à cultura dominantes. No entanto, nessa cena, Suleiman dá a ver variações individuais de comportamento, que exibem possibilidades de resistência ao establishment reinante. Num campo/contracampo, vemos crianças árabes cantando, em hebraico, músicas sobre a independência de Israel para, em seguida, observarmos as expressões distraídas, de rejeição ou de incompreensão da plateia, composta por outros alunos e funcionários do colégio.

A frontalidade dos quadros também é articulada às dimensões dos planos, cujos enquadramentos mais fechados exacerbam características dos episódios encenados. Sem utilizar close-ups, mas aproximando, levemente, a câmera dos personagens para expor suas expressões e reações, Suleiman consegue produzir certos efeitos de sentido: o caráter autoritário de Fuad e a vergonha do guerrilheiro iraquiano são acentuados pelo enquadramento, quando o oficial é chamado pelos nazarenos a explicar seu caminho, numa das primeiras cenas do filme; mais tarde, quando o já adolescente Elia é avisado de que terá de deixar o país, a mise-en-scène permite contemplar tanto o rosto quanto os

gestos desconcertados do policial mensageiro e do jovem cineasta, criando uma atmosfera de tristeza e resignação.

A comparação com o já citado Wes Anderson é novamente bem-vinda, uma vez que, na obra do diretor norte-americano, o uso do enquadramento frontal e dos longos planos fixos – embora o cineasta utilize, com frequência, movimentos de câmera – também concentra a atenção do espectador dentro do campo. Nos filmes do cineasta americano, a cenografia cuidadosa e os trejeitos e peripécias cômicos dos personagens dentro do espaço visado pela câmera tem tido sucesso junto ao público. Tanto Anderson, quanto Suleiman valorizam as performances e as disposições dos corpos dos atores, propondo modos de encenação que recusam a fragmentação do universo diegético em pedaços prontos de significado e segundo necessidades estritamente narrativas, do ponto de vista clássico.

Apesar de não excluir o *plongée/contre-plongée* de seu repertório, o cineasta palestino cria imagens de submissão e obediência utilizando apenas os gestos de seus personagens, como quando o pequeno Elia é repreendido pelo diretor de sua escola, após picar “A América é colonialista”. A cena é construída com um único plano fixo e frontal, em que gesticulações simples (da cabeça do jovem que se curva e olha para o chão; dos braços do diretor, que se inclina sobre o garoto) dão conta de representar o sermão.

Em Anderson, a estilização dos cenários e dos comportamentos parecem compensar a economia particular dos planos e imagens. A ausência do excesso de recursos artificiais em Suleiman poderia levar à conclusão equivocada de que, na obra do cineasta árabe, há um trabalho menor com o corpo do ator e com a *mise-en-scène*. O que se observa, na verdade, é um método que privilegia a anulação da ação dramática através repetição de situações banais e através da encenação particular que anima os corpos dos personagens.

Do nosso ponto de vista, as estratégias estéticas de Suleiman induzem distensões do que Deleuze chamou “esquemas sensório-motores” tanto no que diz respeito ao encadeamento das imagens na montagem do filme quanto em relação à ação dos personagens e à conexão deles com os acontecimentos (ou não acontecimentos) da narrativa; o encadeamento de imagens e de certos tipos de personagens faz avançar a intriga em rotinas de afecção, percepção e ação. Nossa aposta é de que o personagem encarnado pelo próprio Suleiman, tanto no conjunto da trilogia, quanto em *O que resta do tempo...*, se insere em uma tradição de sujeitos que Deleuze definiu como ‘videntes’, que surgem no cinema moderno e perduram até o momento contemporâneo.

Com as perturbações sofridas pela imagem-movimento – essa que Deleuze caracteriza pela sucessão de imagens que oferecem os elementos necessários ao andamento da narrativa segundo um modelo particular de emulação do real –, os personagens, enquanto centros subjetivos do argumento de cada filme, tornam-se desprovidos da força gravitacional que organiza diferentes eventos em torno de sua existência e de sua capacidade de operar transformações na teia de acontecimentos sensíveis representados. O resultado é a apresentação, na tela do cinema, de acontecimentos sensíveis cujo desdobramento não é protagonizado por qualquer sujeito dramático. Este tornou-se apenas um observador.

5. Sujeitos videntes

Em análise da obra de Suleiman, uma das observações mais contundentes e perspicazes do teórico de estudos de cinema e literatura comparada, Kamran Rastegar, diz respeito à implícita qualidade subjetiva de muitos dos planos que apresentam esse ambiente hostil ao espectador (RASTEGAR, 2015). Nos dois primeiros filmes da trilogia, observamos uma série de situações cotidianas e ‘vistas’ do ambiente exterior que se acumulam e se sucedem sem desvelar a figura do observador, o próprio Suleiman, de cuja perspectiva conhecemos a Terra Santa. Quando o protagonista aparece, é como um indivíduo ‘vidente’ que, diante do insuportável, não consegue agir dentro desse universo diegético e a narrativa se distende em contemplações ora passivas, ora assombradas, ora inexpressivas. Capaz apenas de ver e ouvir a miséria humana que se desdobra a sua frente, o personagem de Suleiman assemelha-se a um fantasma, que perambula pelas cidades e leva os espectadores consigo. Uma possível interpretação é a de que Suleiman desejaria subtrair-se e retirar-se de cena.

Ao pensar um dos problemas fundamentais do cinema de Antonioni – a (des)conexão entre os espaços visados por diferentes planos –, Deleuze lembra que “a conexão das partes do espaço não é dada, pois só pode fazer-se do ponto de vista subjetivo de uma personagem, mas que está ausente ou, mesmo, desaparecida, não somente fora do campo, mas remetida ao vazio” (DELEUZE, 1990, p.17). Em Suleiman, o mapeamento do espaço pode prescindir de um eixo subjetivo em parte por conta do recurso a cartelas que orientam o espectador e lembram, várias vezes, onde se está – e o nome das cidades talvez seja suficiente para trazer consigo todo um imaginário sobre esses lugares. O que transparece como mais problemático não são os riscos de se perder na geografia filmada, mas sim a impossibilidade de se conectar com esses espaços.

Quem assiste a *Crônica de um desaparecimento* tem dificuldade em associar as variadas situações filmadas ao ponto de vista de Suleiman e a qualquer cadeia lógica de acontecimentos capaz de estruturar a história do personagem e de sua família. Demora-se a perceber que o protagonista é filho do senhor e senhora idosos ou que está, de fato, morando em Nazaré e, posteriormente, em Jerusalém. No filme, planos onde a figura de Suleiman é registrada ou nos quais um outro personagem interpela o protagonista, olhando e falando diretamente para a câmera, deixam entrever a presença de um cineasta por trás da narrativa e daquelas visões. A visão do diretor se afirma como uma forma de presença peculiar, distanciada e, ao mesmo tempo, imersa no mundo, testemunhando (não necessariamente de maneira passiva) a violência, a ignorância e a passagem do tempo encarnada nos parentes mais velhos.

6. Gestos de resistência

A partir do teatro épico de Brecht, Walter Benjamin reflete sobre a noção de gesto, cuja “função não seria ilustrar ou avançar a ação, mas, ao contrário, interrompê-la: não apenas a ação dos outros, mas também a ação de si própria (...) quanto mais frequentemente nós interrompermos alguém envolvido em uma ação, mais gestos nós obteremos” (GALT, 2015). O pensador alemão elabora uma concepção peculiar dessa forma teatral, na qual os gestos vêm substituir as enunciações e diálogos ilusórios por encenações que não suscitam uma identificação com os personagens, mas sim, uma perplexidade quanto às condições nas quais eles se encontram (BENJAMIN, 1998, p.3). Mas que seriam esses gestos? Segundo Benjamin, em Brecht, eles seriam extraídos da própria realidade, a partir da suspensão de ações dramáticas que desvela as circunstâncias de um contexto (BENJAMIN, 2007, p.150).

As ponderações do autor são carregadas de considerações sobre a especificidade de Brecht frente a outras tradições teatrais, reflexões que não cabe retomar aqui. O que interessa reter de Benjamin e transpor para o campo conceitual do cinema é a potência do gesto enquanto motor da anulação dramática, responsável por colocar em evidência as circunstâncias que constroem os personagens (BENJAMIN, 2007, p.150). Nesse sentido, Suleiman, enquanto diretor e protagonista, pode ser visto como um criador de gestos, pois a recusa do classicismo e a tendência à inatividade, sua e de seus personagens, distendem as narrativas em fragmentos dispersos, que tornam visíveis condições de vida, mais do que sujeitos hipertrofiados pela intriga.

Curiosamente, Benjamin assinala também a centralidade, nas peças de Brecht, de um tipo de personagem não-participante, também descrito como um “observador impassível” ou um “pensador”, dotado de um aspecto não-dramático (BENJAMIN, 2007, p.149). Mais uma vez, esboça-se aí uma semelhança entre dois regimes de imagem distintos e distantes um do outro, mas que valorizam, em seus momentos históricos respectivos, formas inventivas de colocar em cena e de se referir ao real.

Vincent Amiel também escreve sobre a potência dos gestos, mas enquanto instantes de movimentos e pulsões do corpo no cinema que suspendem a ação dramática para tornar sensíveis a densidade e o ritmo próprio de sujeitos desejantes e performáticos (AMIEL, 1998). A partir do cinema do norte-americano John Cassavetes, o crítico e teórico da imagem elabora um elogio dessas figurações que, ao privilegiarem as experimentações do corpo, ignoram princípios clássicos da representação cinematográfica, como a explicitação das causas e dos traços psicológicos que preenchem de sentido as ações dos personagens e as encadeiam numa sequência de durações que favorecem o andamento da narrativa.

Essa organização do sensível, segundo Amiel, desdobra uma estética própria em Cassavetes: o corpo que deixa de ser narrativo convoca a câmera a se aproximar para fazê-lo transbordar do quadro, que não mais engloba os espaços de conjunto, adequados à apresentação de histórias e seus múltiplos elementos associados por causalidades e sociabilidades previsíveis. A ênfase no corpo e nas agitações de suas partes pulsantes não apenas dispensa o imperativo de orientar o espectador quanto à contiguidade (ou não) dos espaços filmados, como também desestabiliza o tempo da narrativa, distendida para dar vazão a esses momentos de esgotamento e dispêndio.

Em Suleiman, a primeira impressão que se tem aparenta ser o inverso do que encontramos em Cassavetes: corpos passivos e inativos, desprovidos de desejo e também de vontade de luta política. No entanto, parece-nos que ambos os cineastas chegam a um objetivo comum – a afirmação de uma forma de presença radical capaz de dar aos corpos não uma centralidade narrativa, mas um peso independente que não responde às expectativas da imagem-movimento. O trabalho sobre o corpo na obra de Suleiman não está ausente. Antes, também traduz um estado de esgotamento, como se o fracasso dos esforços anteriores pela libertação da Palestina tivessem exaurido formas de resistência anteriores, solicitando novos modelos de embate.

O gesto, em Suleiman, é a vidência do cineasta-personagem, que vê e revê sua terra e seu povo, sem reagir aos absurdos que o cercam. Em O que resta do tempo..., Fuad

também encarna essa figura. Na primeira parte do filme, ele e seus companheiros de guerrilha são vistos sentados enquanto tropas inimigas e tanques circulam por Nazaré para tomar a cidade. O pai de Suleiman também reage de forma semelhante às situações disparatadas que lhe chegam no futuro. Sempre um olhar de assombro, espanto ou desânimo, no lugar de ação.

Em certa medida, seu comportamento também pode ser compreendido como uma crítica irônica à tendência do dispositivo cinematográfico em servir a reapresentações da história que não alteram seu curso. O cinema não é capaz de mudar o que passou, de modo que a encenação verossímil do passado perde seu sentido quando não é mais do que uma repetição do fracasso.

A frontalidade dos enquadramentos que Deleuze descreveria como dicissignos, ou imagens que são percepções do próprio ato de perceber, é um dos elementos que compõem a visualidade própria dos gestos de Suleiman. Acrescenta-se aí a montagem que intercala imagem-percepção, dicissignos e novamente uma imagem-percepção que reforça a passividade dos sujeitos videntes da filmografia do cineasta. E, por fim, a repetição das mesmas situações e das mesmas (não-)reações que acentuam o “peso do corpo” e a inclinação à passividade.

7. Conclusão

Ao escrever sobre a densidade do corpo na obra de Cassavetes, Deleuze faz um comentário sobre a temporalidade criada em seus filmes que poderia ser transposto para nossa análise: “esse corpo não está nunca no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a expectativa” (DELEUZE, 1990, p.230-234 ou em AMIEL, 1998, p.72). O corpo da personagem de Suleiman também é esse que não escapa à atualidade, mas tampouco consegue pertencer a esse tempo. Trata-se de um presente ausente, e o comentário do filósofo francês vai ao encontro das observações da pesquisadora Refqa Abu-Remaileh, a respeito dos dois primeiros filmes da trilogia do palestino: “há uma insustentável fusão de tempos em um presente palestino onde o passado e o futuro buscaram refúgio. A ideia de retorno, à qual os palestinos se agarram encarecidamente, cria uma espécie de tempo cíclico, oposto ao tempo linear” (ABU-REMAILEH, 2008, p.14).

Com seus gestos, Suleiman não busca sobrepor o imaginário à verdade dos fatos. Antes, trata-se de dar corpo e identidade a uma alteridade que é inerente à vida e que

perdurará mesmo com o desaparecimento possível do povo palestino (embora a obra do cineasta não seja tão pessimista a ponto de contemplar esse cenário). A diferença encarnada por seus personagens e sujeitos videntes é a alteridade que certos projetos para o Estado de Israel parecem querer expurgar de suas terras. Essa afirmação da alteridade é assumida pelo cineasta, que tampouco deseja ver nascer uma Palestina fechada em si mesma: “além do exército e do governo, por que as pessoas olham para o cinema para reforçar a imagem nacional e seu corolário, a imagem negativa do outro? A alteridade pode, às vezes, ser o oposto – fascinação e desejo” (BOURLOND, 2000, p.99). A marca da obra de Suleiman é também seu rosto inexpressivo, máscara de um corpo que permanecerá e face de um mundo possível onde as multiplicidades – de identidades árabes, palestinas e israelenses – podem se afirmar sem se destruírem.

Referências

- AMIEL, Vincent. *Le corps au cinema*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- ABU-REMAILEH, Refqa. *Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleimani*. Arab Media & Society. Publicado em maio de 2008. Disponível em: [http://www.arabmediasociety.com/UserFiles/AMS5%20Refqa%20Abu-Remaileh\(1\).pdf](http://www.arabmediasociety.com/UserFiles/AMS5%20Refqa%20Abu-Remaileh(1).pdf). Acessado em 14/09/2016.
- BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. Londres: Verso, 1998.
- _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 2007.
- BORDWELL, David. *Figures traced in light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- _____. *Shot-consciousness*. David Bordwell's WebSite on Cinema. Publicado em 16/01/2007. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>. Acessado em 14/09/2016.
- BOURLOND, Anne. *A Cinema of Nowhere: an Interview with Elia Suleiman*. *Journal of Palestine Studies*. Berkeley: University of California Press, 2000. Vol. 29, No. 2. pp. 95-101.
- BROWNING, Mark. *Wes Anderson: Why His Movies Matter*. Santa Barbara: Praeger, 2011.
- GALT, Rosalind. *Artifício, estilo e frivolidades na estética do cinema contemporâneo*. Seminário Internacional: Por uma Estética do Século XXI. Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro, RJ, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RASTEGAR, Kamran. *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*. New York: Oxford University Press, 2015.

Cinema, cidade e experiência: sensibilidade e os meios de comunicação¹

Rafael Hotz Azevedo²

Resumo

Ao falar das alterações na sensibilidade do indivíduo moderno discute-se que o olhar é um procedimento a ser aprendido. O modo como ouvimos, olhamos e nos concentramos possuem um caráter histórico, isto é, os modos de atenção e desatenção são transformados historicamente. A cidade moderna e o caos dessa fase em que convivemos com a construção da linha do trem, o surgimento do automóvel ao mesmo tempo que pessoas andavam de charrete gerou uma mudança na sensibilidade das pessoas. Os indivíduos, assim como o cinema, sofreram (e sofrem) com as transformações decorrentes do avanço tecnológico e do surgimento de novas mídias, alterando suas sensibilidades e percepções de mundo. Esta pesquisa tem por objetivo analisar a relação do cinema com as transformações sensíveis dos sujeitos, seja como elemento propagador ou como reflexo dessas alterações.

Palavras-chave: *cinema; cidade; experiência; sensível; percepção.*

1. Cinema: uma experiência moderna.

Segundo Leo Charney e Vanessa R. Schwartz o surgimento do cinema tornou-se inevitável uma vez que suas características se desenvolveram a partir dos traços que definiram a vida moderna. Desde seu nascimento com os irmãos Lumière em 1885, o cinema já nos mostrava uma de suas principais características, a de ser um agente revelador de seu tempo, um construtor de memórias, histórias e visões de mundo. A

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos da Imagem & do Som.

² Mestrando em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: rafaelhotz@yahoo.com.br.

exibição do primeiro filme pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, *A chegada de um trem a estação de Ciotat*³, já nos apresentava as características da vida moderna: o trem representando a velocidade dos meios de comunicação, a velocidade das trocas comerciais e da circulação de mercadorias; e o espanto (choque) dos espectadores com a projeção da chegada do trem. Assim como o cinema, o trem também é um elemento definidor da modernidade.

O indivíduo ao assistir um filme e ao olhar pela janela do trem é ao mesmo tempo anônimo e coletivo, isto é, assistir um filme ou fazer uma viagem de trem é um fenômeno feito de forma coletiva na presença de outras pessoas, mas ao mesmo tempo as emoções com o filme e com a paisagem acontecem no individual, no sensível de cada um. Jacques Aumont buscou refletir sobre a relação entre o tempo e o olhar e acredita que o indivíduo reconhece o tempo de projeção do filme como sendo o seu próprio tempo. Desde a pintura até o cinema ocorre uma evolução do olhar, a velocidade das imagens e da vida na cidade grande proporcionou uma nova forma de percepção e uma nova forma de olhar.

Para o filósofo Walter Benjamin o período anterior a Revolução Industrial estabelecia com as pessoas uma relação com o tempo diferente da relação existente no mundo moderno. As transformações tecnológicas que se seguem durante a modernidade proporcionam uma mudança nas experiências sensoriais dos indivíduos e alteram a sensibilidade com que observam e convivem com o meio. Para Benjamin a sensibilidade estética das obras de arte são transformadas junto as mudanças de percepção e recepção do homem moderno. O público também desenvolve outras sensações e sensibilidades e passa a ter outra relação com o ambiente urbano, o cinema representa um escape das tensões da vida moderna e funciona como um antídoto para a loucura da cidade. (Ribeiro 2013).

A cidade do século XIX possui como um de seus traços mais marcantes a velocidade, tudo é tão rápido e acontece em tamanha velocidade que é preciso ter uma sensibilidade e uma percepção diferente para viver este mundo, essas novas experiências e o novo ritmo de vida modificam a forma com o homem se relacionava com seus pares. Ao pensar uma cidade no século XX ou XXI também podemos perceber que a velocidade faz parte principal de suas características, hoje é muito comum falarmos no quantos as

³ COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: algumas considerações*. In BENTES, Ivana, *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

coisas acontecem mais de pressa e mais rápido, o surgimento da internet acelerou os meios de comunicação e as informações de todo o globo estão em todo lugar em questão de segundos, os meios de transporte evoluíram e no lugar da linha de ferro e do trem (símbolos da modernidade) temos o avião. Devido a esse processo contínuo, Charney e Schwartz afirmam que o cinema é o denominador comum que une os séculos XIX, XX e XXI a um só tempo.

Segundo Ben Singer, a modernidade era muito mais rápida que as fases anteriores da cultura humana, causando uma desorientação do indivíduo uma nova intensidade de estimulação sensorial. As mudanças de percepção do homem moderno também provocaram um sentimento de medo nos indivíduos, o caos da cidade, as novas construções e o aumento da ansiedade e da estimulação nervosa contribuíram para o que Bem Singer chamou de *aumento radical da estimulação nervosas e no risco corporal* – o cinema era visto como a cidade moderna: assustava, distraia e gerava ansiedade. (SINGER, 2001, p.96)

Com o medo dos indivíduos podemos perceber um aumento nos jornais de matérias que exploravam o caos urbano, os perigos do trânsito, do automóvel e do bonde; e todo trauma causado pela modernidade. Notícias e matérias sensacionalistas ocupavam lugar de destaque nos jornais e povoavam a mente dos indivíduos. Para Bem Singer, a modernidade pode ser definida através de três conceitos diferentes: o moral e político, o cognitivo e o socioeconômico. A modernidade é dividida em:

“Um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.” (SINGER, 2010, pág.95)

Todavia, Singer acredita que os novos estudos e o recente interesse pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin proporcionaram o surgimento de uma quarta definição de modernidade, a concepção neurológica que afirma ser a modernidade um registro da experiência subjetiva caracterizada pelos choques

físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno – isto é, as transformações que representam a modernidade alteraram a estruturas da experiência, o indivíduo sofre um novo ritmo de trabalho, um novo ritmo de vida, passa a ter uma nova relação com as máquinas e as novas tecnologias e a viver no caos e na velocidade da cidade, tais mudanças alteram a sensibilidade do sujeito e proporcionam novas experiências sensoriais.

Para pensar sobre as mudanças que a modernidade causa no indivíduo textos de autores como George Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin podem nos ajudar a nortear nosso trabalho, tais autores trabalham com a concepção de modernidade que altera o sentido de experiência dos indivíduos e que relaciona o corpo com choques físicos e a percepção dos indivíduos no mundo moderno. Para esses autores, o século XIX promove uma transformação na sensibilidade dos indivíduos que são transformados com todo o bombardeio de informações que recebem na cidade moderna.

A cidade moderna do século XIX que foi parte principal dos estudos de Charles Baudelaire e que segundo ele não é possível pensar a modernidade em dissociação com a cidade. Baudelaire desenvolve a figura do flâneur que é um observador da cidade e de todas as transformações geradas pela nova lógica que se firmava, a *flânerie* representa o homem moderno que admirado pelo mundo que o cerca vaga, sem rumo e sem sentido. O cinema leva as imagens da cidade até o espectador e promoveria um flâneur invertido. As novas estimulações nervosas e sensoriais também deram ao corpo um lugar de destaque na modernidade nos dando como exemplo a figura do flâneur, personagem que vaga pela cidade ligado nas distrações que o cercava.

Georg Simmel em *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903) afirma que o século XIX com as transformações tecnológicas e o ritmo acelerado das inovações que se seguiam também provocou a “intensificação da vida nervosa” que gerou uma mudança no interior dos homens, alteram-se suas formas de receber e perceber mensagens. Segundo Simmel os problemas da vida moderna geram a vida nervosa que altera a sensibilidade dos indivíduos, a cidade grande é vista em contradição a vida no campo onde tudo acontece de forma mais lenta. Segundo Simmel, a cidade grande proporciona o surgimento de um fenômeno de caráter *blasé*:

“... uma vida desmedida de prazeres torna blasé, porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação, também as impressões

inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, como eles permanecem no mesmo meio, não tem tempo de acumular uma nova. A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter blasé." (SIMMEL, 1903, pág. 581)

O *blasé* é a não reação, o indivíduo se acomoda em busca da autopreservação na cidade grande, ao mesmo tempo em que dava medo as pessoas também as estimulava a buscarem uma adaptação para conhecerem e vivenciarem a modernidade. Para Benjamin a vida moderna e o caos que ela gerava na cidade, com o aumento do tráfego e o encontro das multidões proporcionava o período de choque, o medo do choque levava aos indivíduos o medo da morte e ao mesmo tempo uma fascinação pelo horrível. A atenção constante devido a esse medo do choque é o que para Benjamin desenvolve metamorfoses no aparelho receptivo. Junto a essa cultura inaugura-se um período em que as diversões e o entretenimento eram voltados para o sensacionalismo e para a surpresa, para o espanto.

A modernidade, o capitalismo industrial e cultura de massas também é possível perceber que as novas experiências sensoriais e visuais abriram as portas para novas formas de entretenimento. Para Kracauer as sensações e experiências geradas no entretenimento e no sensacionalismo representavam válvulas de escape as tensões da modernidade, o entretenimento representava uma fuga ao medo de se viver na cidade, as pressões do padrão, a lógica do capital.

O crescimento desordenado das cidades o caos da vida urbana, a velocidade com que surgiam novos aparelhos eletrônicos, o trânsito que possuía ao mesmo tempo o carro e a charrete e o destaque dado as máquinas, a recorrência de acidentes de trânsito, de acidentes de trabalho, isto é, a violência que a vida na cidade moderna impõe a seus habitantes, gerou medo e angústia nos indivíduos e contribuiu para a intensificação do sensacionalismo nos jornais, revistas e no cinema.

As matérias sensacionalistas exageravam nas tragédias e causavam grande ansiedade nos indivíduos, visto que, as reportagens faziam de tudo para que fosse possível visualizar a cena. Esses estímulos de visualização forçada de uma tragédia geram no indivíduo ainda mais ansiedade para viver na cidade. Segundo Bem Singer um terremoto seria uma maneira de relaxamento para a sociedade moderna, ou seja, não causaria espanto para indivíduos que conviviam com o horror e o grotesco todos os dias nos jornais

e revistas da modernidade. Tal sensacionalismo provocava um sentimento de nostalgia com a época anterior a modernidade, mais calma, tranquila e segura.

Na sociedade atual é possível fazer uma relação com programas de televisão e jornais que “apelam” para a violência urbana e o caos das grandes cidades, todos os dias somos bombardeados com notícias exageradas sobre a vida na cidade, sobre uma pessoa que morreu atropelada na inauguração do BRT, os assaltos no centro do Rio de Janeiro, ou no centro de São Paulo, Porto Alegre ou Recife, ou no centro de qualquer grande cidade. O jornalismo aprendeu com a modernidade que o sensacionalismo vende e chama a atenção do público.

2. Transformações na percepção: a visão subjetiva.

Neste contexto de transformações científicas, de avanço dos meios de comunicação, da vida moderna é que surge o cinema e sua montagem fragmentada que segue a rotina da cidade, a velocidade dos cortes segue a velocidade dos dias, o tempo da vida moderna é outro e o cinema é que vai representar essa transformação. A intensificação das jornadas de trabalho, o ritmo intenso das fábricas e a exploração do proletariado pela burguesia faz surgir a necessidade de uma distração para os indivíduos desse novo tempo. O cinema vira a válvula de escape dos trabalhadores e o entretenimento ganha lugar de destaque na sociedade, observamos assim o início da cultura de massa e ao reconhecimento destas como força transformadora da sociedade. O cinema possibilita ao homem moderno uma nova forma de percepção e os ensina a viver neste novo modelo de sociedade.

A aceleração que o mundo moderno provoca na cabeça, no corpo e na sensibilidade coloca os indivíduos como observadores e consumidores de novas formas de diversão (cinema). A complexidade da vida moderna proporciona sensações e experiências de formas fragmentadas que tornam o homem moderno em um espectador que observa tudo pela janela do trem.

Segundo Tom Gunning, falar em modernidade refere-se menos a um período histórico do que a uma mudança de experiência. Pensar a modernidade é pensar as transformações que surgem em decorrência da Revolução Industrial e das formas de produção, mas também pensar na alteração da sensibilidade humana, a nova forma de viver na cidade e todos os seus estímulos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de

transporte e comunicação. Uma das primeiras imagens que representam as transformações de experiências da modernidade é a estrada de ferro que nos apresenta o “drama da modernidade”:

“um colapso das experiências anteriores de espaço e de tempo por meio da velocidade; uma extensão do poder e da produtividade do corpo humano e a consequente transformação deste por meio de novos limiares de demanda e perigo, criando novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo”. (GUNNING, 2010, pág.39)

O cinema visto aqui como a arte da modernidade e que melhor representa as características do período dialoga com as histórias individuais de cada sujeito e proporciona que cada espectador utilize suas experiências pessoais para compreender um filme ou outro, um filme pode gerar diversas interpretações. Isto é, a visão é ao mesmo tempo um processo de percepção e de interpretação que obriga o observado a voltar para si próprio e para seu corpo o que gera um novo regime de atenção. Segundo Crary cada pessoa cria sua visão de mundo de acordo com sua história pessoal e isso é decisivo para os modos de percepção.

Ao falar sobre as alterações na sensibilidade do indivíduo moderno Jonatahan Crary discute que o olhar é um procedimento a ser aprendido, para ele os modos como ouvimos, olhamos e nos concentramos possuem um caráter histórico, isto é, os modos de atenção e desatenção são transformados historicamente. Crary nos apresenta que o século XIX é marcado pelo surgimento de visões subjetivas e pelo rompimento com estruturas clássicas de visualidade. O funcionamento da visão dependia da constituição fisiológica contingente do observador, tornando a visão imperfeita, discutível e até, argumentou-se arbitrária. (Crary, 2010, pag.67)

Através do conceito de visão subjetiva podemos afirmar que os nossos sentidos não podem mais ter uma objetividade ou certeza, com a afirmação da modernidade e da lógica do capitalismo o regime da atenção entrou em crise, temos agora novos estímulos, novos meios de comunicação e novas formas de transporte e novas ferramentas que aceleram, aproximam e distanciam os indivíduos. Tais transformações geraram novas formas de percepção e proporcionaram novas experiências.

O mundo capitalista, a lógica do capital, o sistema fabril, a vida em cidade, os novos estímulos, a velocidade exigiam uma nova forma de atenção que dialogasse com esse novo momento histórico, agora devemos mudar a nossa atenção de uma coisa para

a outras o mais rapidamente possível. A cidade moderna e o caos dessa fase em que convivemos com a construção da linha do trem, o surgimento do automóvel ao mesmo tempo que pessoas andavam de charretes gerou uma mudança na sensibilidade das pessoas. A modernidade nos fez conhecer o problema da atenção, segundo Crary, atenção e distração caminham juntas e são estimuladas ao mesmo tempo devido a confusão que é a cidade moderna.

Crary analisa a obra do pintor Edouard Manet para estabelecer seus argumentos sobre os problemas da atenção no mundo moderno, o pintor trabalha com as ambiguidades da atenção visual. Com Crary e sua análise do observador, podemos perceber que o sujeito agora é atento e instável e vai ser tornar objeto das indústrias da imagem e do espetáculo no século XX – incluímos aqui principalmente o cinema.

Ao discutirmos a sociedade midiática e trabalharmos com o surgimento da sociedade de consumo precisamos dar mais ênfase a discussão de Crary sobre a atenção da modernidade. A vida moderna gera distração, seja pelas imagens, pelo barulho ou pela violência, a distração aparece devido a quantidade de estímulos que são absorvidos a todo o momento. Para Crary a modernidade “estabelece uma crise contínua da atenção (...)” que dialoga com a lógica do capitalismo que nos obriga a mudar e forma muito rápida de uma coisa para a outra. A atenção e distração juntas impedem que a nossa percepção seja um caos de sensações processos. (Crary, 2010, pag.69)

3. Conclusão.

A invenção do cinema e o renascimento da cidade (da vida em cidade) eram inevitáveis com todas as transformações socioeconômicas que decorriam da época moderna. Pensar a modernidade é pensar o cinema e a vida em cidade, assim como pensar o cinema é pensar a cidade e refletir sobre as cidades representadas no cinema. Estes três elementos que norteiam nosso trabalho (cinema, cidade e modernidade) devem ser pensados de forma interligadas, visto que, o cinema só foi possível na modernidade, a cidade renasce com a modernidade e a modernidade determina as características da forma como os indivíduos se relacionam.

Jean Baudrillard acredita ser a simulação uma forma de refletir e pensar a realidade, o cinema seria então, junto aos outros meios de comunicação, um veículo que possibilita o processo de simulacro tornando mais difícil distinguir o real do que é

representação. A simulação é uma ilusão do real e uma parte dele, isto é, a simulação acompanha a realidade, o que a torna ilusória é o fato de não ficar presa na realidade, mas partir dela. A simulação só existe porque existe uma realidade para ser explorada e transformada, isso torna muito complexa a tarefa de discutir o que é real ou não. Para Baudrillard a imagem possui quatro fases: a imagem como reflexo de uma realidade profunda, a imagem que deforma realidade, a imagem que finge ser aparência e a imagem que não possui nenhum aspecto da realidade (sendo ele o seu próprio simulacro). Tais fases nos mostram que a imagem é sempre modificada de acordo com a realidade. (Baudrillard 1981)

Com as transformações do mundo moderno, a afirmação do modo de produção capitalista e a valorização da classe burguesa o cinema e a cidade se transformam. A cidade ganha a velocidade da produção, o cinema desenvolvimento técnico, narrativo e estético. Tais mudanças contribuíram para que o cinema fosse ficando urbanizado e a cidade cinemática – o público também desenvolve outras sensações e sensibilidades e passa a ter outra relação com o ambiente urbano, o cinema representa um escape das tensões da vida moderna e funciona como um antídoto para a loucura da cidade.⁴

O cinema e a cidade podem não ter nascido juntos, mas cresceram juntos, sendo os dois impactados pelas novas tecnologias e as novas configurações sociais que se estabelecem com o advento da modernidade. As características do cinema estão na modernidade, as características da cidade estão na modernidade, cinema e cidade são condicionantes as características da modernidade. Segundo o cineasta Win Wenders:

“O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas.” (WENDERS: 1994, 181)

Ao realizar uma análise do século XIX e do conjunto de transformações que alterou o corpo e a mente do homem moderno é possível desenvolver uma investigação sobre como as mudanças que ocorrem na sociedade atual mexem com a sensibilidade dos indivíduos e interferem nas mudanças sociais.

⁴ RIBEIRO, Alves Joseane. *Cities of Love: olhares cinematográficos sobre as cidades e o amor. Goiânia*. 2013. Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Referências

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995. 3ª edição.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. IN: O pintor da vida moderna. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte, Autêntica Ed.,2010. pp.13-90
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992
- BEM, Singer. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo & SCHARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.p 95-126.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, W. [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.p.p11-42
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: Walter Benjamim. *Sociologia*. Org. Flávio Kothe. São Paulo: Ed. Ática, 1985. p.p30-43
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972. P. 12.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar – a aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [original: 1982].
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *Imaginarios urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires: 1997.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- CHARNEY, Leo. & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 2008.

COSTA, Carlos e BUITONI, Duclília Schroeder. *A cidade e a imagem*. Faculdade Cásper Líbero. 2013, São Paulo.

COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: algumas considerações*. In BENTES, Ivana, *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 67-95.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 33-67.

RIBEIRO, Alves Joseane. *Cities of Love: olhares cinematográficos sobre as cidades e o amor*. Goiânia. 2013. Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

SCHÖTER, Detlev. *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*. In: ”. In: BENJAMIN, W. [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.p.p43-109.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Oct. 2005, p. 577-591

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema (Org.). A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.

Parabólicamará: a infomaré televisiva e a estética Tropicália¹

Rafael Zincone²

Resumo

Este artigo tem como propósito observar as manifestações midiáticas da Tropicália entre os anos de 1967 e 1968 em programas de televisão. A partir desse estudo de caso, a questão que aqui se esboça é se o formato TV - de apresentações em programas de auditório - permitiu uma nova “informação” na música popular brasileira. Nesse sentido, indagamos se a Tropicália representou, efetivamente, uma vanguarda musical a partir dessas estruturas. Ou se, por outro lado, nada mais foi que uma simples colagem (pastiche) de estilos já existentes como alguns críticos a acusam. Assim, com base em fontes primárias e secundários, faremos uma análise dos principais eventos televisivos protagonizados pelo grupo baiano tendo em vista dois fatores: a estrutura organizacional da TV de então e contexto de Estado autoritário.

Palavras-chave: Tropicália, televisão, informação

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT-2 Estudos da imagem e do som.

² Mestrando em Comunicação no Programa de pós-graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC) da UFF. rafaelzincone@gmail.com.

I.Introdução

“Antes mundo era pequeno
Porque Terra era grande
Hoje mundo é muito grande
Porque Terra é pequena
Do tamanho da antena parabolicamará
Ê, volta do mundo, camará
Ê-ê, mundo dá volta, camará”
(Gilberto Gil)

A música de Gilberto Gil composta no ano de 1992 “Parabolicamará” arranha nas entrelinhas a proposta deste trabalho. O neologismo que dá título à composição de Gil sugere com “parabólica” a imagem de televisão e com camará (saudação de capoeira) algo típico do Brasil, algo que é próprio e característico do Brasil. No entanto, embora a televisão brasileira não operasse no sistema de satélite e parabólicas nos tempos dos festivais de 67 e 68, e sim pelo comércio e transporte de videotapes, a metáfora de *parabolicamará* é propícia no estudo da estética Tropicalista à luz da ciência da informação. Justamente se tivermos em vista a crescente *infomaré* do final dos anos 1960, promovida em grande parte pelo desenvolvimento tecnológico da televisão e o consequente crescimento de sua popularidade como meio de comunicação de massa.

Pensar a interferência da informação midiaticizada sobre a estética musical em análise se dá num momento bastante propício em que a Tropicália passa a ser revisitada em obras musicais como *Recanto* (2012) de Gal Costa e *Tropicália Lixo Lógico* (2012) de Tom Zé. Liv Sovik, em seu texto *Cultura e Política, 1967-2012: a durabilidade interpretativa da Tropicália* (2012) diz que o momento brasileiro de 2012 parecia ser muito bom, de distribuição econômica e surgimento de uma nova “classe média”: do entusiasmo com a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos. Trata-se de um momento de otimismo bastante diferente se comparado aos anos de 67 e 68, momento inicial de endurecimento do regime militar de ainda relativa instabilidade econômica.

Se ambos os momentos não apresentam grandes semelhanças no âmbito político-econômico, quais seriam suas semelhanças a luz da comunicação e da ciência da informação? Podemos pensar que tanto os anos 1960 quanto as últimas duas décadas apresentaram momentos de grande salto no desenvolvimento de tecnologias informacionais. Para significativa parte da população brasileira de meados dos 1960, a

televisão e sua grade de programação eram as grandes novidades. Nos últimos anos, a popularização da internet no Brasil trouxe inevitavelmente novos fluxos de informação.

Este trabalho se concentra nos anos de 1967 e 1968. Ao final, todo relato histórico é interessado. Perguntamos, assim, sobre o que a Tropicália teria a nos dizer, ainda hoje, sobre informação midiaticizada e inovação de estética musical?

II. Teoria infocomunicacional da reificação para pensar a Tropicália

Em “Esboço para uma teoria infocomunicacional da reificação” (2015), Marco Schneider afirma que embora um conhecimento qualquer do real (discursivo e extra-discursivo) seja necessariamente mediado pela dimensão simbólica e pelas práticas discursivas, o real não se esgota no discurso, mesmo o real discursivo. Em outras palavras, Schneider quer dizer que uma produção de sentido qualquer, seja um produto musical, audiovisual, nunca está descolada de sua estrutura material e do modo de produção que a conforma e possibilita. Num sentido contrário, Armand Mattelart (2011) chamaria de “autonomización idealista de la ideología” o movimento de pensar bens culturais como puros vetores de mensagens sem se levar em conta a existência das indústrias culturais e seu modo de funcionamento nos moldes de uma economia capitalista.

Schneider, então em concordância com Mattelart, trabalha com uma perspectiva totalizante de análise da informação midiaticizada, isto é, a premissa de que um bem midiático-cultural, uma informação midiaticizada, só podem ser compreendidos, de fato, quando se observa seu contexto material e social. Defende, assim, que essa perspectiva fornece pistas para a leitura da relação entre as representações da realidade mediadas por um “evento comunicativo” e seus momentos sócio históricos de emergência. Esse é o caso de ler a “informação” tropicalista tendo como base a televisão como seu meio-mensagem nos programas musicais de auditório, sem deixar de se levar em conta o modo de produção que sustenta a emissora de televisão e o repertório técnico-informacional do próprio grupo musical.

Isso nos faz pensar que a postura estética adotada por Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa, Mutantes, Torquato, etc., não pode estar descolada do modelo econômico brasileiro em desenvolvimento naqueles anos. As informações tidas como “modernas” na Tropicália só fariam sentido num Brasil cuja estrutura econômica permite a existência de modernos produtos industriais como a televisão e a própria guitarra elétrica.

Augusto de Campos (1986, p.142), no artigo “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” nos diz que:

(...) os novos meios de comunicação de massa, jornais e revistas, rádio e televisão, tem suas grandes matrizes nas metrópoles, de cujas “centrais” se irradiam as informações para milhares de pessoas de regiões cada vez mais numerosas. A intercomunicabilidade visual é cada vez mais intensa e mais difícil de conter, de tal sorte que é literalmente impossível a qualquer pessoa viver a sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a Lua, Mao ou o Papa. Por isso mesmo, seria inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes.

Em “Codificação e Decodificação”, Stuart Hall (2003, p. 388-389) defende a ideia de que um evento não pode ser transmitido pela TV em sua forma bruta (em sua singularidade fenomênica no tempo e no espaço) mas somente enquanto discurso (audiovisual no caso TV). Tropicália, Beatles, Vietnã, 007 são eventos convertidos em informação, em uma “forma-mensagem” e estão sujeitos “a toda a complexidade das ‘regras’ formais pelas quais a linguagem significa”. As informações “modernas” da *pop-art*, do *iê iê iê*, de *Woodstock* – manifestações culturais das metrópoles – chegaram aos tropicalistas como *evento comunicativo* ou *informação midiaticizada* em grande parte pela televisão. Isso reflete algumas realidades extra-discursivas: a produção e consumo de aparelhos televisores num país de capitalismo subdesenvolvido (recebendo “informação” do mundo capitalista desenvolvido).

Além disso, a recepção das “informações modernas” dos países centrais reflete o lugar de classe dos tropicalistas. Um lugar de classe média urbana que estabelece contato, via consumo, com os produtos culturais do hemisfério norte. Vale lembrar que por mais que a televisão estivesse no Brasil (de 1967 e 1968) em via de massificação, era um produto adquirido por setores da classe média (em grande parte alta) concentrados em grandes centros urbanos. Suas condições de produção e funcionamento se estruturaram, sem dúvida, na lógica de uma industrialização tardia, protagonizada pelo capital estrangeiro e direcionada a um mercado consumidor restrito. Tais condições estruturais nos faz pensar que, de acordo com Schneider (2015, p.117), há “a mútua determinação dialética das relações sociais agindo sobre as regras da linguagem.

A informação “moderna” e estrangeira consumida por Caetano e Gil só foi possível, com efeito, a partir de meios de comunicação possibilitados materialmente a partir de uma estrutura produtiva “moderna”; de um capitalismo que se pretendia moderno com as indústrias de bens de consumo, mas que não abria mão de estruturas

arcaicas como o grande latifúndio e o trabalho semi-servil. De acordo com o raciocínio de Hall, defende-se aqui a ideia de que os Tropicalistas se apropriaram, por meio das novas tecnologias de comunicação, de eventos modernos convertidos em informação, *forma-mensagem*. Ao mesmo tempo, incorporaram a esta informação “moderna” informações de um Brasil “arcaico” que não estava na televisão. Talvez Beatles e 007 estivessem mais próximos do cotidiano de brasileiros de classe média se comparados a manifestações culturais em território brasileiro, que alguns autores chamam de “cultura popular”³. Os tropicalistas assim deglutiram informações “arcaicas” e “modernas” e informaram, por meio das mídias, a alegoria de um Brasil “arcaico” e “moderno”.⁴

II. Música, televisão e informação midiaticizada

Em sua dissertação de mestrado em Comunicação, *Televisão e música popular na década de 60: as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos* (2013), Cláudia Regina Paixão defende que bossa nova, jovem guarda e tropicalismo foram movimentos musicais associados à difusão televisiva. Trabalha com o argumento geral de que o corpo criativo da própria canção seria atingido pela *forma-mensagem* da TV.

É necessário enfatizar que a associação televisão-canção tornou-se uma equação fundamental da configuração estética da obra musical. A feitura estética da canção ficaria indissociável das próprias características da TV, como meio e como atividade empresarial. (PAIXÃO, 2013, p.105)

Afirma que, nos festivais, as canções atenderam, em sua maioria, aos anseios do público com as letras de protesto velado. A própria configuração do evento – com apresentações vibrantes, torcidas, competição – já seria suficientemente atrativa para mobilizar o público telespectador. Segundo Paixão, o programa *Jovem Guarda*, na TV Record, já nasceu com estratégias bem definidas para atrair o público e gerar lucro. Os fãs identificados com os apresentadores do programa passaram a consumir os produtos associados a eles. Diz, então, que toda essa engrenagem só foi possível com a televisão

³ Gilberto Gil, por exemplo, em viagem ao Recife em meados dos anos 1960, quis juntar Beatles com Banda de Pifanos de Caruaru.

⁴ A ideia da Tropicália como uma alegoria antropofágica de um Brasil arcaico e moderno está presente em *Tropicália – Alegria*, Alegria (2000) de Celso Favaretto. Destaca-se aqui a televisão como meio de comunicação, para além do rádio, pelo fato da informação visual ser possível. Parte fundamental da alegoria Tropicalista estava na performance e no vestuário.

que além de amplificar o rock como informação no país, transformou o *Jovem Guarda* numa vitrine de produtos.

A bossa nova é um bom exemplo de estética que teve de se transmutar para se adequar à *forma-mensagem* da linguagem televisiva. De acordo com Paixão, abandonou “o banquinho e o violão” e virou um programa dinâmico, com performances marcantes, tudo para chamar a atenção do público. Esse caso se ilustra no programa *Fino da Bossa*, também da TV Record, apresentado por Elis Regina. A informação “blasé e intimista” de João Gilberto não era compatível com o formato de um programa de televisão. A interpretação dançante e os vocais de longo alcance de Elis apresentavam maior sintonia com a linguagem de um programa de auditório. A bossa nova, nesse caso, é emblemática quando Stuart Hall diz que um evento não pode ser transmitido pela televisão em sua forma bruta mas somente como discurso que, por sua vez, torna-se sujeito a todas as “regras” formais da linguagem audiovisual. As “regras”, nesse caso, foram responsáveis pelo remodelamento de um estilo musical.

A propósito dessa relação entre música e linguagem televisiva, Paixão afirma que a influência do meio de difusão na obra artística causava algumas preocupações em Augusto de Campos e Caetano Veloso. Augusto temia que os meios de comunicação inibissem o aparecimento de novas expressões artísticas – novas informações artísticas – privilegiando o estabelecido e aceito pelo telespectador. Em *Balanço da Bossa* (1968), Augusto indaga Caetano Veloso se seria possível conciliar a necessidade de comunicação com as massas com as inovações musicais. Para Caetano, a própria necessidade de comunicação com as massas suscitaria inovações. Contudo, o compositor ponderaria que os meios de massa seriam motivados por necessidades comerciais, o que poderia representar um entrave à inovação. Segundo Caetano: “... a música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava”. (VELOSO, 1968 apud CAMPOS, 1986, p.200)

III. Tropicalismo e os programas de auditório: informação musical ou redundância?

Augusto de Campos em seu artigo “Informação e redundância na música popular”⁵ de 1968, que também compõe seu livro *Balanço da Bossa*, vale-se da Teoria da Informação para justificar sua adesão ao que chama música de vanguarda (inclusive o tropicalismo). Além da preocupação que compartilhava com Caetano Veloso, das “regras” da mensagem televisa serem entraves à inovação musical, sua defesa se dava em um contexto de debate entre defensores de uma música “legitimamente nacional” e aos que aderiam ao cosmopolitismo como Campos.

Conforme dito anteriormente, Campos defendia a ideia de que a “informação” estrangeira não podia ser ignorada pela Música Popular Brasileira (MPB) uma vez que ela era usada e consumida por significativa parcela da população brasileira. Para reforçar seu argumento cita Marx e Engels:

Em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal. (MARX & ENGELS apud CAMPOS, p.142)

Segundo Campos, era difícil encontrar, àquela altura, quem concordasse com essas ideias. Era o momento pós-protesto da *Banda* e da *Disparada*. Saudades do sertão. Saudades do interior. Por outro lado, o gosto e a informação estrangeira passavam a ganhar força no Brasil por meio do programa *Jovem Guarda*. Cláudia Paixão nos diz que a passeata contra elétrica se deu no momento em que o programa *Fino da Bossa* perdia pontos de audiência ao mesmo tempo que o ibope de Roberto, Erasmo e Wanderléa só aumentava. O *iê iê iê* era sem dúvida mais familiar para os telespectadores das cidades que o interior, o sertão e a viola.

No palco do festival de música popular de 1967 da TV Record⁶, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram sua nova informação estética que, entre outras informações, reunia *iê iê iê* e ritmos tipicamente brasileiros. Campos afirma que “furando a maré redundante de violas e marias” a letra de “Alegria, Alegria” trouxe o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária. Este evento, por sua vez, seria captado

⁵ Este artigo integra o livro *Balanço da bossa e outras bossas* lançado pelo mesmo autor em 1968.

⁶ Mesma emissora dos programas musicais *Bossaude, Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*.

isomorficamente através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos do que chama “implosão informativa moderna”: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidente, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot.

O mundo das “bancas de revista”, de “tanta notícia” é, para Campos, o mundo da comunicação rápida, do “mosaico informativo” de que fala Marshall McLuhan. Nesse sentido, Campos afirma que a marcha “Alegria, Alegria” descreve o caminho inverso de *A Banda*. Esta última, segundo o autor, mergulha no passado na busca evocativa da “pureza” das bandinhas e dos coretos de infância. “Alegria, Alegria”, ao contrário, se encharca de presente e se envolve diretamente no cotidiano da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo. Pode-se inferir daí que Caetano Veloso assume um lugar de fala bastante claro, de um jovem urbano e de classe média atravessado diariamente pelas “informações” produzidas pelos meios de comunicação de massa.

Da mesma forma que a composição de Veloso, a música “Domingo no Parque” é também, para Augusto de Campos, uma “letra-câmera-na-mão” que colhe fragmentos do cotidiano urbano brasileiro, menos direta e menos informal que a de Veloso. A inovação da apresentação de Gil esteve mais no fato de confundir o público do festival a partir dos arranjos de Rogério Duprat que misturou baião, capoeira e a guitarra elétrica dos Mutantes. A informação visual da guitarra elétrica, símbolo do *iê iê iê*, se chocava com a informação auditiva que não poderia ser denominada *iê iê iê*, muito menos música gringa ou importada.

Portanto, a respeito da problemática que inicia esta sessão deste trabalho, Augusto de Campos utiliza a Teoria da Informação de Abraham Moles para defender a Tropicália como música de vanguarda mesmo sob as regras – essencialmente castradoras - da *indústria cultural*.

A partir do texto “Machines à musique” (1957) de Moles, Campos explica que a informação é função direta de sua imprevisibilidade, mas o receptor, o ouvinte, é um organismo que possui um conjunto de conhecimentos, formando o que se chama de “código”, geralmente de natureza probabilista em relação a mensagem a ser recebida. É, pois, o conjunto de conhecimentos *a priori* que determina, em grande parte, a previsibilidade global da mensagem. Assim, a mensagem transmite uma informação que é função inversa dos conhecimentos que o ouvinte possui sobre ela. O rendimento máximo da mensagem seria atingido se ela fosse perfeitamente original, totalmente imprevisível, isto é, se ela não obedecesse a nenhuma regra conhecida do ouvinte. No

entanto, afirma que, nessas condições, a densidade de informação ultrapassaria a “capacidade de apreensão” do receptor. De acordo com essa lógica, nenhuma mensagem pode, portanto, transmitir uma “informação máxima”, ou seja, possuir uma originalidade perfeita no sentido da teoria das probabilidades. A mensagem estética deve, para Moles, possuir uma certa redundância (o inverso da “informação”) que a torne acessível ao ouvinte.

Augusto de Campos, assim, afirma que num plano mais geral, este problema se coloca como um conflito de amplas proporções que vem se aguçando deste o fim do século passado. Um conflito entre a cultura massificada, como projeção de um código apriorístico e dogmático, e a insubordinação permanente dos artistas a todos os códigos restritivos da liberdade criadora.

A música de vanguarda, segundo Campos, caracteriza-se por trabalhar com uma taxa mínima de redundância e uma alta porcentagem de imprevisibilidade. É natural, portanto, que se afigure como ininteligível para a maioria dos ouvintes num primeiro momento. Música de vanguarda é, para Campos, música para produtores e não para consumidores. Oswald de Andrade sintetizou num trocadilho a defasagem entre produção e consumo quando foi acusado, em 1949, de não ser compreendido pela massa: “a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”.

Condicionada fundamentalmente pelos veículos de massas, que a coagem de respeitar o “código” de convenções do ouvinte, a música popular não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo. Segundo Campos, ela se encaminharia para o que Umberto Eco denomina de música “gastronômica”: um produto industrial que não persegue nenhum objetivo artístico e tende apenas a satisfazer as exigências do mercado. Contudo, diz que nem tudo é redundância na música popular e que é possível discernir no seu percurso momentos de rebeldia contra a standardização e o consumismo.

Foram os Beatles, já na presente década, na fase de massificação do mais consolidante dos meios de comunicação de massa – a televisão – que lograram um novo salto qualitativo, colocando em outras bases o problema da informação original em música popular. Os Beatles rompem todos os esquemas de previsibilidade usualmente admitidos. Ninguém diria, *a priori*, que um LP como o “Sgt Pepper’s” pudesse ser, como o foi, altamente consumido. “Não é comercial!” exclamariam, em uníssono, os disc-jockeys de todo o mundo, se tivessem sido consultados. (CAMPOS, [1968] 1972, p. 185)

Adotando como o exemplo o caso dos Beatles, Augusto de Campos nos diz que a opção aparentemente inevitável entre artistas de produção (eruditos) e artistas de consumo

(populares), ganha com os garotos de Liverpool uma nova alternativa: aquilo que Décio Pignatari chama de “produssumo” (produção e consumo reunidos). Com efeito, não poderia mais se defender um dualismo que colocasse, de um lado, a música de vanguarda e, de outro, a música comercial. A música poderia trazer uma informação inovadora e ser ao mesmo tempo altamente comercial, mesmo quando se trabalha com a premissa de que a regra da indústria é vender e operar na redundância. A lógica que o mercado exige.

IV. Considerações finais

Nesse entre-lugar mediante artistas eruditos e populares, Augusto de Campos visualizou a então nova estética de Caetano Veloso e o “Grupo Baiano” na música popular brasileira, com a retomada da sua linha evolutiva a partir de João Gilberto. Tal retomada diz respeito a nova informação musical. Seria poder se apropriar da estética de origem estrangeira sem prejuízos de se fazer música brasileira. Além do mais, seria poder disputar sentido no exterior (como a bossa nova o fez influenciando outros ritmos).

O III Festival da Música Popular, promovido pela TV Record, foi, para Campos, o palco onde se desenrolaram as primeiras escaramuças de uma nova batalha que travaram Caetano Veloso e Gilberto Gil por uma “abertura” na música popular brasileira. Diz, assim, que os dois compositores foram os primeiros a pôr em xeque e em confronto o legado da bossa nova e a contribuição renovadora dos Beatles. A Tropicália⁷ (que ainda não tinha nome definitivo de movimento) foi incorporando “novos dados informativos”: som universal, música pop, música popular moderna. Isso tudo a partir da chave *oswaldiana* da antropofagia. Era, portanto, nesse movimento que Augusto de Campos supunha um inconformismo altamente instigante e uma revolução nas leis da redundância supostamente vigentes para a música popular. Seria essa a “informação” tropicalista: a inovação musical a partir da *infomaré* de dentro e de fora do Brasil.

⁷ Tropicália era, a princípio, o nome de uma composição de Caetano Veloso inspirada por obra de arte homônima de Hélio Oiticica. Tropicalismo, como hoje é conhecido esse movimento na música popular brasileira, foi um nome adotado por jornalistas para falar da movimentação cultural dos baianos e que aos poucos se consolidou.

Referências

CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HALL, S. *Codificação/ Decodificação*. In: HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MELLO, Z. H. *A era dos festivais: uma parábola*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2003

MATTELART, A. *Estudiar comportamentos, consumos, hábitos y prácticas culturales*. In: ALBORNOZ, L (org.). *Poder, médios, cultura – una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

PAIXAO, C. R. *Televisão e Música Popular na década de 60: as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos*. 146f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru. 2013.

SCHNEIDER, M. *Crítica da economia política da informação, da comunicação e da cultura*. In: SCHNEIDER, M. *A dialética do gosto: informação, música e política*. Rio de Janeiro: Circuito, 2015.

_____. *Esboço para uma teoria infocomunicacional da reificação*. In: SCHNEIDER, M. *A dialética do gosto: informação, música e política*. Rio de Janeiro: Circuito, 2015.

SOVIK, L. *Cultura e política: 1967-2012: a durabilidade interpretativa da Tropicália*. In: *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v.4, n.8, p. 111-122, jul./dez. 2012.

Corpo e produção de sentido na representação da morte: análise de *Di-*

Glauber¹

Tetê Mattos²

Resumo

Em outubro de 1976 morria o pintor Di Cavalcanti. No dia 27 do mesmo ano o cineasta Glauber Rocha, ao ouvir no rádio a notícia de sua morte, saiu de casa para filmar o velório, que estava sendo realizado no Museu de Arte Moderna, debaixo de protestos e indignação dos familiares. O resultado desta filmagem é um documentário de curta-metragem do ano de 1977, intitulado *Di-Glauber*. A nossa abordagem focará na produção dos sentidos que os diversos corpos presentes no filme expressam, e especialmente nas articulações destes imaginários com as emoções, que em *Di-Glauber* nos remetem a outras formas de representação e sensibilidade sobre a morte.

Palavras-chave: Glauber Rocha; corpo; produção de sentido; representação da morte; curta-metragem.

1. Introdução.

Em outubro de 1976 morria o pintor Di Cavalcanti. No dia 27 do mesmo ano o cineasta Glauber Rocha, ao ouvir no rádio a notícia de sua morte, saiu de casa, conseguiu alguns rolos de filme cedidos por amigos, uma câmera emprestada por Nelson Pereira dos Santos e foi com o fotógrafo Mário Carneiro para filmar o velório, que estava sendo realizado no Museu de Arte Moderna, debaixo de protestos e indignação dos familiares. O resultado desta filmagem é um documentário de curta-metragem do ano de 1977, que possui os seguintes títulos: **Di Cavalcanti**, ou simplesmente **Di**, ou o imenso **Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável**,

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT 2 – Estudos de Imagem e Som.

² Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UERJ. E-mail: tetemattos13@gmail.com.

referência a um trecho do poema “Versos íntimos” de Augusto dos Anjos³, ou por fim **Di-Glauber**, sugestão dada a Glauber Rocha pelo renomado crítico Alex Vianny.

É sobre este documentário de 16 minutos – que ganhou o Prêmio Especial do júri do XXX Festival de Cannes e que até hoje tem sua exibição proibida devido a uma decisão judicial requerida pela família do pintor – que centraremos a nossa análise. A nossa abordagem⁴ focará na produção dos sentidos que os diversos corpos presentes no filme expressam, e especialmente nas articulações destes imaginários com as emoções, que em Di-Glauber nos remetem a outras formas de representação e sensibilidade nesta obra que “é um exercício, uma reflexão sobre a morte” (MOTA, 2001, p.64) .

2. Di-Glauber e a estrutura narrativa

Filmado em quatro locações - o velório do pintor no Museu de Arte Moderna do Rio, o sepultamento no Cemitério São João Batista, uma exposição de quadros de Di Cavalcanti e o apartamento do cineasta em Ipanema - Glauber Rocha, nas palavras do crítico Jean-Claude Bernardet, “faz da morte uma festa” (BERNARDET, 1980, p.15).

Para o crítico Sêrvulo Siqueira **Di-Glauber** possui uma estrutura “aberta” na medida em que permite uma pluralidade de abordagens de leitura do filme. Glauber se opõe ao ritual sacralizador que, segundo Siqueira, nega o espírito da obra do morto e pretende liberar a imagem do pintor, nos apresentando um Di Cavalcanti vivo e caloroso (SIQUEIRA, 1980, p.32). O caráter extremamente inquietante do documentário se dá também em função da personalidade dionisíaca do cineasta.

Siqueira estrutura o documentário em duas partes: a primeira trata-se do velório, no saguão do Museu de Arte Moderna onde se dá a evocação da personalidade, a evocação da obra, e a evocação do passado de Di Cavalcanti. Neste momento o eixo central do filme é o caixão onde repousa o corpo de Di Cavalcanti. Esta evocação é feita

³ Assim como no filme de Glauber Rocha, podemos afirmar que Augusto dos Anjos era um poeta inquieto, que explorava temas como podridão, decomposição e morte. Ahamos que a opção de um dos títulos do curta-metragem ser retirado de um de seus poemas não se dá aleatoriamente. A inquietação do curta se relaciona com a inquietação do poeta.

⁴ Em 2000 defendi a dissertação de mestrado sobre Di-Glauber no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação do professor Tunico Amancio, que resultou na publicação do capítulo “A imaginação cinematográfica em Di-Glauber”, in: TEIXEIRA, F. (org.) Documentário no Brasil. (Ed. Summus Editorial, 2004). Neste artigo a abordagem da análise foi pautada pela problematização em relação ao contexto da produção documentária daquele momento, relacionando a obra como fenômeno artístico extemporâneo à produção documentária dos anos 1970.

através de: (a) notícias de jornais (matéria de Edison Brenner), (b) leitura do poema “Balada do Di Cavalcanti” de Vinícius de Moraes, (c) imagens de seus quadros, (d) sensualidade do negro representada por Antônio Pitanga, e tão presente na obra de Di Cavalcanti (e) lembranças do próprio Glauber de encontros e desencontros com Di Cavalcanti em suas vidas, dando destaque para quando o conheceu em Salvador na companhia do cineasta italiano Roberto Rossellini, (f) homenagens a outros mortos como Juscelino Kubitschek, Jango e Paulo Pontes. Esta primeira parte termina com a saída do cortejo dos salões do MAM. A segunda parte, na análise de Siqueira, trata do sepultamento que se passa no Cemitério São João Batista. É aí para o autor que se dá a recuperação do cadáver de Di Cavalcanti:

“(…) sua ressurreição se processará através de Babaraúna, Ponta de Lança Africano celebrado na música de Jorge Ben, na mítica visão indígena que considera a morte uma passagem para o verdadeiro ser e que Glauber incorpora sincreticamente à mitologia africana. Completa-se assim um ciclo da vida de Di Cavalcanti, que o filme exalta como feliz e gloriosa, sensual e generosa e inicia-se um outro ciclo, no qual a personalidade do guerreiro morto não será esquecida mas sempre enaltecida como exemplo mítico e a mensagem de sua obra perpetuada para as gerações.” (SIQUEIRA, 1980, p.33).

A pesquisadora Regina Mota (2001), por sua vez, estrutura o filme em cinco blocos: (I) Traveling do Museu de Arte Moderna e traveling sobre o caixão até o rosto de Di; (II) Imagens do velório alternadas com as cenas de Pitanga dançando na frente dos quadros de Di; (III) Entrada de Marina Montini anunciada na música alternada aos quadros de mulatas da obra de Di / recortes de jornal do dia seguinte / colagens de pós produção com amigos de Glauber; (IV) crucifixos na contra-luz e saída do velório; (V) cenas do enterro com participação do diretor / ficha técnica.

Por questões metodológicas optamos em trabalhar com a estrutura desenvolvida por Mota. Porém acrescentamos mais um bloco a esta classificação com destaque aos créditos finais do filme, pois é a única vez na narrativa em que há uma narração que não é feita pelo próprio cineasta.

Passemos então à análise do nosso objeto.

3. Os diversos corpos em Di-Glauber.

A representação da morte não é nada fácil no cinema, em especial no campo do documentário onde o espectador espera uma representação do real, através de uma

estética mais realista. No filme de Glauber Rocha o espectador se depara com uma outra ordem de questões, onde a morte é transformada em matéria de expressão estética.

Observemos a forma como o cineasta trabalha a morte. A morte, condição inacessível à inteligência humana, é a passagem de uma forma social a outra, ou seja, é uma transformação, no sentido de desaparecimento. O ritual de um enterro ou de um velório, é o espaço de separação do morto deste mundo, e o seu transporte para um outro mundo. É um lugar de respeito, pois o "desaparecimento" do morto provoca **emoções** que são expressadas através da tristeza, do choro, do silêncio. O horror que um cadáver provoca na nossa sociedade é indescritível. Até mesmo profissões de "coveiro", "papa-defuntos", "agentes funerários" exercem uma repugnância nas sociedades.

Denise Siqueira afirma que “tanto o corpo quanto a emoção são elementos constituintes do processo midiático de construção de representações, de reforço de imaginários, de produção de sentidos”. (SIQUEIRA, 2015, p. 16) Corpo e emoção são usados como mensagens; são meios de comunicação. A autora também afirma que em nossa sociedade, no âmbito cultural, há regras nas quais o indivíduo se sujeita. Estar dentro destas regras significa estar inserido dentro de uma normalidade. Justamente por se tratar de um filme sobre a morte, o cineasta inverte uma ordem social, ao subverter os valores de um ritual funerário. Sendo assim, os corpos que se comunicam em **Di-Glauber** provocam estranhamentos, rupturas e desnaturalizações.

Iremos agora analisar mais detalhadamente os diversos corpos representados em **Di-Glauber** buscando compreender de que forma o filme se configura como um perturbador de ordens estéticas, na medida em que trabalha as emoções em seus processos de produção de sentido de uma forma bastante singular.

4. O corpo morto.

Tomemos como um primeiro exemplo a sequência em que o cineasta exhibe a face cadavérica de Di Cavalcanti. Esta sequência exhibe uma panorâmica, em primeiro plano, que vai das flores do caixão do pintor até a sua face cadavérica, com um tom de narração bastante debochada. O texto narrado por Glauber Rocha ao som de uma transmissão radiofônica é de total provocação, de deboche, de ironia:

"1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12, Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul claro. Corta! []
Filmagem causa espanto e irrita filha de amigo. 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,
Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul

marinho, casaco azul claro, camisa esporte quadriculada, sapatos marrom. O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no velório do Museu de Arte Moderna".

Podemos perceber que o cineasta ao aproximar a câmera do rosto do pintor, revelando suas narinas cheias de chumaços de algodão, invade/ultrapassa um espaço permitido aos rituais funerários da nossa sociedade. A aproximação da imagem se dá com uma narração radiofônica caótica, carregada de ironia e deboche, que através desta irreverência produz outras formas de sensibilidade sobre a representação da morte. Um regime estético que perturba a ordem do mundo.

David Le Breton, em **As paixões ordinárias** afirma que o homem está afetivamente presente no mundo, e que esta afetividade simboliza o clima moral das sociedades. Ao citar Durkheim afirma que a família que não chora a morte de um ente querido, ela "abdica, renuncia a sua própria existência". (DURKHEIM, apud, LE BRETON, 2009, p. 111)

No filme em questão, Glauber enfatiza a liberdade de uma cultura própria, nos mostra um corpo com autonomia que desestabiliza os modelos de representação. A proximidade da câmera com o rosto de Di Cavalcanti, que segundo Glauber Rocha está sorrindo - é uma das cenas mais provocadoras do filme. A face cadavérica e a narração radiofônica transmitem o caos, produzindo um efeito de "incômodo" no espectador, questionando a sua posição social através do deboche e da ironia.

No momento em que Glauber decide filmar a "morte" é como se ele se distanciasse dela para poder tratá-la como objeto. A total liberdade do cineasta em filmar o que lhe convém e da forma como lhe convém faz com que ele rompa com todos os padrões estéticos não só de um documentário, mas ainda de um documentário sobre a morte.

Para Jean-Claude Bernardet o filme de Glauber Rocha inaugura um cinema "antropológico sobre nós mesmos" pois não distingue o sujeito do objeto:

"Glauber faz da morte uma festa. A morte do amigo é um momento de vida exuberante, altamente erotizado, donde jorra o carnaval de uma vida. Através do morto, Glauber mergulha na sua vida. Profundamente chocante para quem a morte é um momento de silêncio, de sepulcro, para quem o morto deve ser reverenciado pela tristeza. Ao se opor à atitude que adotamos usualmente diante da morte, **Di** nos confronta com esta atitude (que consideramos inquestionável - quem não fica triste diante do morto querido? – qualquer questionamento seria irreverente) e ao mesmo tempo nos abre para outras possibilidades de nos relacionarmos com a morte na nossa sociedade, de vivermos a morte de outra maneira. É bastante diferente

fazer um filme que encara o processo da morte na nossa própria sociedade ou sobre rituais fúnebres de uma longínqua aldeia zulu." (BERNARDET, 1980, p.15).

O cineasta redimensiona a morte e transforma a tristeza em ironia, pois como afirma Tereza Ventura “o artista alegre, boêmio, sensual, amante do samba e da mulata permanece vivo fora do tempo e da matéria que lhe impõe um fim” (VENTURA, 2000, p.341)

5. A corporeidade negra carnavalizada.

No segundo bloco do filme, vemos as imagens do velório alternadas com as cenas do ator Antônio Pitanga de corpo nu e sensual dançando na frente dos quadros de uma exposição de Di Cavalcanti, sob o som de “Lamento”, de Pixinguinha e o som do poema “Balada de Di”, de Vinícius de Moraes. O ator Antonio Pitanga⁵ - representação da raça negra nos filmes de Glauber - faz o trânsito do filme com a obra de Di Cavalcanti, que por sua vez celebra a beleza da mulata em seus quadros. Podemos afirmar que a performance de Pitanga, que “anima” os quadros de Di exibidos em movimento, corrobora uma atitude de carnavalização presente em todo o filme. Para Celso Favaretto:

"O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abole a distância entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo etc., relativizando todos os valores. (...) O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador. Introduz no tempo cotidiano um outro tempo, o de mistura de valores, de reversão de papéis sociais - tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência. Provoca ações em que a intimidade é exteriorizada dramaticamente, contrariando a vida "normalizada". (FAVARETTO, 1979, p.92).

O terceiro bloco é caracterizado pela entrada em cena de Marina Montini, mulata musa inspiradora do pintor Di Cavalcanti, ao som da marchinha carnavalesca “O teu

⁵ Antonio Pitanga foi um ator que Glauber Rocha revelou, construiu e consagrou. Por ser negro pode ser associado a personagens populares, como o agitador Firmino, em **Barravento**, o marginal negro, em **Câncer** e o profeta/Cristo negro em **A Idade da Terra**. Nas palavras de Glauber Rocha “Pytanga é uma das pessoas mais bem educadas do mundo, um Pryncype que faria inveja às arystokracys mais requintadas da Afryka – sem um pingão de humildade, de servilismo. (ROCHA, local, 1978)

cabelo não nega"⁶, atribuída a Lamartine Babo. A letra⁷ carregada de sentidos ironiza a nossa própria condição de subdesenvolvimento, o cinismo da sociedade que sente vergonha da população negra e o preconceito racial e a escravidão como uma vergonha nacional.

Para o filósofo Henry Bergson o cômico possui algo de estético, por que aparece no momento em que a sociedade, livre de seu cuidado e de seu conservadorismo, começa a tratar a si mesma como obra de arte, ou seja, a rigidez de algumas sociedades - no caso a rigidez de um ritual de enterro - dá lugar ao cômico no filme de Glauber, e o riso é o seu castigo. Para Bergson é entre a vida e a arte que o cômico oscila.

Um outro ponto que gostaríamos de destacar referente a presença de Marina Montini no filme diz respeito aos trajes da modelo/musa do pintor. A pedido de Glauber Rocha, ela compareceu ao enterro vestida de roupas brancas, ao invés de roupas pretas ou discretas mais apropriadas a cerimônias de enterro do contexto da época. Apesar da "neutralização do luto" o traje ainda tem importância num ritual de enterro, tanto que o fato da modelo estar de branco causou um certo constrangimento nos familiares.

Nestas duas presenças observamos que a representação da morte se dá de forma, alegre, barulhenta, carnavalesca, cômica. O cineasta nos abre uma outra possibilidade de relacionamento com a morte.

6. Corpo real / Corpo imaginário.

A participação do ator Joel Barcellos no filme também merece destaque. A ironia e o deboche de sua presença que carrega a alça do caixão de Di Cavalcanti, em posição de destaque, como se fosse um amigo íntimo da família. Um ritual funerário, na nossa sociedade, possui códigos e normas de conduta que são socialmente construídas. Para Marcel Mauss, o corpo possui técnicas que apesar de parecerem espontâneas são culturalmente construídas. Desta forma, "é alçado a condição de mediador simbólico (...) é a própria condição da comunicação. (SIQUEIRA, 2015, p.51)

⁶ Há discordâncias em relação à autoria desta música. Alguns estudiosos afirmam que Lamartine Babo a plagiou de uma canção popular nordestina. De qualquer modo Glauber Rocha atribui a ele a autoria da música ao apresentar o seu nome nos créditos finais do filme.

⁷ "O teu cabelo não nega mulata / Porque és mulata na cor / Mas como a cor não pega mulata / Mulata eu quero o teu amor(...)".

O antropólogo José Carlos Rodrigues afirma que no século XX, se deu uma transformação nas sociedades, cujo objetivo é a neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que diz respeito à morte.

"Do indivíduo enlutado, espera-se que seja capaz de exibir sempre um rosto sereno, e não demonstrar dor transforma-se em signo de equilíbrio emocional. Analogamente, o luto é cada vez mais assunto de um número restrito de pessoas: ele privatiza, tocando somente os parentes muito próximos (quando não desaparece totalmente). (...)

Os cortejos fúnebres são digeridos pela cidade.(...) Os automóveis se perdem no meio de todos os outros e o furgão se identifica cada vez menos como tal. Tudo se passa como se propositalmente se o quisesse ocultar, como se se quisesse atrapalhar o menos possível os sobreviventes e seus trânsitos urbanos." (RODRIGUES, 1983, p.186-187).

O ator Joel Barcellos se comporta exatamente como Rodrigues descreve: seu ar é de serenidade, suas roupas são discretas, sua postura é de neutralidade. É, e não é! Se Barcellos fosse amigo de Di Cavalcanti, de fato ele estaria se comportando com a neutralidade esperada de um ritual de enterro. Acontece que o ator só estava ali a pedido do cineasta. O seu papel, então, muda completamente de sentido: de serenidade passa a deboche, de discrição passa a ironia, de neutralidade passa a avacalho. De documentário passa para a ficção. Neste sentido, há uma desestabilização deste corpo como mediador simbólico.

O conceito de simulacro de Jean Baudrillard pode nos ser útil neste exemplo. Para o teórico a simulação “põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’”, (BAUDRILLARD, 1991, p.9-10) pois o simulacro se permite a metamorfose. Mesmo Barcellos só estando ali presente devido à feitura do filme, ele acaba transformando a realidade no momento em que ele passa a integrar, junto com os amigos do morto, o grupo de pessoas que carrega o caixão do pintor. O ator está sempre posicionado em lugar de destaque: ora segurando a alça do caixão junto com familiares, ora ao lado da modelo Marina Montini no enterro. O espectador fica sem saber se ele faz parte do filme enquanto ator ou enquanto personagem, ou seja, se ele faz parte do ‘real’ ou do ‘imaginário’. Este “avacalhamento” também se faz presente não só na imagem, mas na locução de Glauber Rocha em tom de deboche: *“Di por Di, as vozes do túmulo, soa um gênio, sou um velho, uma guarda nacional; não encham o meu saco!!!”*

7. O corpo vivo.

Ao mesmo tempo que o filme trata de um corpo morto, também podemos apontar como uma outra característica a "corporificação" do cineasta Glauber Rocha, que se faz presente em toda obra, seja no título, seja através da narração em voz off, na atuação em frente da câmera - nas imagens em seu apartamento, na exposição de Di e caminhando junto aos familiares e amigos do pintor no Cemitério São João Batista.

Através de uma narração verborrágica, Glauber Rocha entra na história para se comunicar com o público de uma forma diferente: registra, comenta e critica o evento fúnebre e a sua repercussão. Ele lê manchetes de jornais que falam da filmagem daquele próprio filme a que estamos assistindo, e radicaliza mais ainda quando aparece ao lado do caixão na hora do enterro. A narração de Glauber varia ao longo do filme. Apesar de em nenhum momento do filme estar indicado que é o próprio Glauber quem narra, nem mesmo nos créditos iniciais ou finais, o espectador⁸ desde o primeiro momento reconhece a voz inconfundível do cineasta.

Glauber transgride toda a função do narrador com seu discurso verborrágico. Mais uma vez o cineasta foge de todas as convenções no que diz respeito a uma homenagem a um morto. É como se Glauber fizesse o papel de coringa: é diretor, narrador, personagem, depoente... aparecendo em vários momentos do curta-metragem.

8. Conclusões ou Di como espetáculo do corpo.

O fato de o tema do filme se referir justamente à morte radicaliza ainda mais o uso da ironia. O cineasta faz uso dela para representar o ritual de morte de uma determinada sociedade à qual ele mesmo pertence. A morte, que segundo padrões de nossa sociedade deveria ser um momento de silêncio, de choro, de tristeza, aparece no filme de Glauber Rocha de uma forma bastante diferente: é alegre, é barulhenta, é engraçada, é irônica, é festiva! O cineasta nos abre a possibilidade de uma outra forma de relacionamento com a morte.

Na sessão de estréia do filme na Cinemateca do MAM, Glauber distribuiu um texto mimeografado para o público onde declarava sua posição sobre a morte:

⁸ Estamos nos referindo aqui ao espectador mais intelectualizado, mais cinéfilo, frequentador de cineclubes, cinematecas, mostras e festivais. Este espectador é bastante semelhante ao público do Cinema Novo, que era composto principalmente pela juventude, estudantes universitários, intelectuais, artistas e fanáticos por cinema.

“A morte é um tema festivo pros mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragedya. (...) Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição.”⁹

Podemos observar no filme de Glauber uma alta dose de humor, e de paródia. O riso, a zombaria, a ironia e o grotesco, elementos da paródia, alcançam uma eficácia crítica. Nas palavras de Celso F. Favaretto a paródia:

“presta-se à denúncia das ambigüidades ideológicas de quem a utiliza: ao enfatizar que o sentido das coisas a que se refere não depende de suas virtualidades, revela a importância do jogo das forças contraditórias que operam nas interpretações. A paródia desperta a atenção mais para as versões e imitações do que para os significados primeiros. (...) A paródia trabalha a cultura, corroendo-a.”(FAVARETTO, 1979, p.83).

Em **Di-Glauber** a paródia está num ritual da sociedade em que vivemos e tem o efeito de questionar a representação de certas convenções rígidas desta sociedade - no caso um enterro. Para Le Breton “As emoções são emanções sociais ligadas a circunstâncias morais e a à sensibilidade particular do indivíduo (...) elas são ritualmente organizadas (LE BRETON, 2009, p. 120)

Ao contrário do que costumamos ver nos rituais de enterro, normalmente embaladas por músicas tristes, por cenas que transmitem um silêncio constrangedor para o espectador em **Di-Glauber** o oposto acontece. Sinfonia, marcha de carnaval, chorinho e samba são ritmos musicais que não combinam com tristeza, enterro, velório e caixão. A atitude irreverente, debochada, lúdica, carnavalesca, exagerada, por vezes grotesca, subverte a estética do documentário, no que se refere a crença da imagem verista, e coloca **Di-Glauber** num outro nível de discussão: ao retratar o enterro do pintor Di Cavalcanti, contrapõe a um ritual de flores e choro um "ritual alternativo", que interfere nas convenções e padrões culturais correntes: o enterro vai contra uma cultura oficial e contra uma certa moral - a moral cristã, utilizando uma linguagem, que renova a criação artística (GERBER, 1982). **Di-Glauber** se qualifica como uma obra moderna porque ultrapassa as fronteiras do gênero e do estilo, categorias estas que vem do repertório artístico clássico.

⁹ Texto retirado do folder do curta-metragem.

Para Tereza Ventura “o funeral do artista se transfigura em apelo poético pela estetização da morte. A morte como espetáculo rompe com a finitude da vida e assume a eternidade da arte” (VENTURA, 2000, p.340)

Em **Di-Glauber**, o sujeito e o objeto se confundem e se fundem num trabalho original: Glauber/Di, documentarista/personagem, cineasta/pintor; vivo/morto. Um filme curto em tempo, onde a inquietação do cineasta, se não “revolucionaria”, pelo menos questiona a linguagem estética do documentário brasileiro.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio d'água editores, 1991: A precessão dos simulacros.
- BENTES, Ivana (Org.) *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- BERGSON, Enrique. *La risa*. Buenos Aires: Editorial Tor, [19__].
- BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In: *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. P.7-27:
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo. Prefácio: o vôo rasante do cinema. In: BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla - estudo sobre a criação cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1991. P. 15-17.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FEIJÓ, Martin Cézar. *Anabasis Glauber*. São Paulo: Anabasis, 1996.
- FONSECA, Cristina (Org.) *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.
- GERBER, Rachel et alli. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.
- _____. *O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982. P.287.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- LE BRETON, David. “Antropologia das emoções 1”. In: *As paixões ordinárias*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- MATTOS, Tetê. “A imaginação cinematográfica em Di-Glauber”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*.

São Paulo: Summus Editorial, 2004.

MAUSS, Marcel. “A expressão obrigatória dos sentimentos (1921). In: *Marcel Mauss – Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979.

MORAES, Maria Teresa Mattos de. “*Di-Glauber*”: a inquietação no cinema documentário”. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 13, set./out. 1998.

MOTA, Regina. *Di-Glauber: A montagem Nuclear*. In: Encontro da COM-PÓS, 1999, Salvador. Trabalho apresentado no em Salvador (BA), em 1999 (mimeo).

MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber – Um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

REZENDE, Sidney (Org.) *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1985.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983. 296p.

SIQUEIRA, Denise. “Corpo, construção social das emoções e produção de sentidos na comunicação”. In: SIQUEIRA, Denise (org.) *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2015a.

SIQUEIRA, Euler David de. “Categorias na fronteira: corpo, emoção e comunicação”. In: SIQUEIRA, Denise (org.) *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2015b.

SIQUEIRA, Sérvulo. Di Cavalcanti e o documentário. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.34, jan./mar. 1980.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VENTURA, Tereza. “A poética viva da morte: Rosa, Di Cavalcanti e João Goulart”. In: *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.171.

Apontamentos sobre comunicação e fotografia durante a Segunda Guerra Mundial¹.

Wilson de Oliveira Neto².

Resumo.

A comunicação e a fotografia foram mobilizadas pelos países envolvidos com a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Junto às forças combatentes, foram engajados diretores, fotógrafos, jornalistas e roteiristas que produziram diversas representações sobre a guerra, circuladas em jornais e revistas, ou exibidas em cinemas. Como resultado, foi produzida uma quantidade incomensurável de fotografias sobre as batalhas, as campanhas e os sujeitos da Segunda Guerra Mundial, que hoje são parte das fontes históricas que ajudam a narrar a trajetória do próprio conflito. O objetivo deste trabalho é problematizar a produção e o uso de fotografias no contexto da guerra, em particular aquelas oriundas das agências de notícias dos países que lideraram o conflito e que, em países como o Brasil, foram publicadas na imprensa periódica, aproximando a guerra ao cotidiano dos seus leitores.

Palavras-chave: comunicação; imagem; fotografia; fotojornalismo; Segunda Guerra Mundial.

1. Introdução.

Observa-se no presente, um intenso processo de virtualização da vida social. Esse fenômeno tem relação direta com o desenvolvimento dos meios de comunicação durante o final do século XX. Ao analisar esse contexto, Muniz Sodré (2002) descreve uma nova forma de ação social decorrente, denominada pelo autor de “bios midiático”. Um quarto “bios” existencial, que tem autonomia e influencia no surgimento de novas sensibilidades e subjetividades, através das quais os indivíduos dão sentido e interagem com o mundo em que vivem. O surgimento de sociedades cujas ações estão diretamente

¹ Trabalho apresentado no XIII Póscom, de 23 a 25 de novembro de 2016, no GT Estudos da Imagem & do Som.

² Doutorando em Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ (DINTER). E-mail: wilhist@gmail.com.

vinculadas aos meios midiáticos, em que as fronteiras entre o real e o virtual tornaram-se cada vez mais fluídas, deu origem a uma situação em que novos saberes são necessários para interpretá-la. Neste sentido, Sodré (2014 e 2002) propõe a Comunicação como a ciência capaz de produzir os conhecimentos necessários ao cumprimento dessa tarefa.

A jornalista e historiadora Marialva Carlos Barbosa (2012) vai ao encontro desses pressupostos, quando afirma que a Comunicação está para o século XXI assim como a História estava para os séculos XIX e XX. Ou seja, para ela, em um mundo em que as práticas e as representações sociais são diretamente influenciadas pela informação e pela tecnologia, a Comunicação é a ciência capaz de produzir os saberes necessários para a interpretação e a compreensão dessa nova forma de vida social. Porém, o lugar ocupado pela Comunicação na produção de novos conteúdos gerou uma tendência de estudos voltados para fenômenos comunicacionais no tempo presente. Barbosa (2012) atribui esse “presentismo” a certa naturalização dos recortes temporais nos estudos acadêmicos, em que o passado é considerado, “naturalmente”, o recorte temporal exclusivo da História.

Contudo, as práticas comunicacionais são fenômenos providos de historicidade. Ou, como afirma brevemente Barbosa (2012), nada começa hoje. Arriscamos afirmar que, se há regimes de historicidade, estabelecidos ao longo do tempo, tal como estudou François Hartog (2014), há regimes de comunicação que também são estabelecidos ao longo do próprio tempo histórico. Através da história, é possível identificar e interpretar os vestígios desses regimes. Afinal, a história nada mais é do que “atos comunicacionais de homens de outrora”? (BARBOSA, 2012, p. 149).

O que propomos neste trabalho é iniciar uma discussão sobre o papel das imagens de guerra na construção de subjetividades tendo como pano de fundo as relações entre a Comunicação e a História, através da problematização de um recorte temático da trajetória do século XX, a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), e um aspecto dos seus regimes de comunicação, a produção e a circulação de fotografias pelos países que se envolveram com o conflito. Este trabalho pretende refletir sobre a relação entre subjetividade e fotografia a partir das imagens de arquivo e da coleção do autor.

2. A fotografia e o fotojornalismo.

As origens da fotografia estão situadas no século XIX, em uma época de intenso desenvolvimento tecnológico no hemisfério norte que, tal como hoje, mudou completamente a forma com a qual o ser humano enxergava e interagia com o mundo ao seu redor.

Gabriel Bauret (1992) explica que, o surgimento da fotografia está, em parte, relacionado ao desenvolvimento de três elementos técnicos, através dos quais a produção de uma imagem fotográfica foi possível: a luz, o suporte e a forma. A evolução técnica desses três elementos, por sua vez, não foi um fato isolado. Durante os oitocentos, ocorreu a expansão da industrialização pela Europa continental e pelos Estados Unidos. O progresso científico e o desenvolvimento de novas tecnologias fizeram parte desse processo, do qual a fotografia foi beneficiada. Junto com isso, acrescenta-se o fato que, no século XIX, existiram diversos artefatos voltados para a animação e a impressão de imagens. Tradicionalmente, a invenção da fotografia é atribuída a um conjunto de pioneiros, entre os quais se destacam Nicéphore Niépce (França, 1836), Louis Jacques Mandé Daguerre (França, 1839), Willian Henry Fox Talbot (Inglaterra, 1841) e Hércules Florence, francês radicado no Brasil que, em 1833, desenvolveu isoladamente a técnica fotográfica (KOSSOY, 2006).

A invenção da fotografia provocou um forte impacto na produção de sentidos e subjetividades, na medida em que ela possibilitou novas formas de documentação e circulação de informações e saberes, além de permitir o surgimento de novos meios de expressões artísticas, que envolveram, inclusive, a própria fotografia. Como afirma Bauret (1992, p. 23), “a fotografia constituiu um novo instrumento na descoberta do mundo”. Entre o final do século XIX e o começo dos novecentos, a tecnologia fotográfica já estava consideravelmente desenvolvida, sendo seus artefatos produzidos em escala industrial, como por exemplo, as câmeras portáteis Kodak, inventadas por George Eastman, nos Estados Unidos, em 1888. Esses fatos contribuíram com a expansão quantitativa e qualitativa dos registros fotográficos, usados, a partir de então, em diversas atividades humanas, entre as quais a comunicação.

No hemisfério norte, o início do século XX foi caracterizado pela consolidação da industrialização e do crescimento dos espaços urbanos, que deu origem às primeiras metrópoles contemporâneas na Europa e nos Estados Unidos. Um dos desdobramentos desse fenômeno foi o surgimento da sociedade de massa, como por exemplo, na

Inglaterra, conforme narra Asa Briggs (1968). Em consequência, novos processos comunicacionais passaram a fazer parte da vida social, como por exemplo, os jornais e as revistas de circulação de massa. Ao examinar os contextos dos Estados Unidos e da Inglaterra, Lorde Francis Williams (1968) menciona as tiragens dos periódicos “New York Journal” e “Daily Mail” que, em 1898, atingiram, respectivamente, 1.250.000 e 600.000 exemplares impressos por edição. Números esses espantosos para a época. As tiragens na casa dos seis dígitos também foram acompanhadas de inovações tecnológicas que permitiram um uso maior e melhor de imagens, o que resultou no surgimento do fotojornalismo.

O fotojornalismo surgiu na primeira metade do século XX, quando foram oferecidas ao mercado máquinas fotográficas mais eficientes, tais como a Leica, lançada em 1925, e a criação de revistas com forte apelo fotográfico, sendo os casos da “Vu” (França, 1928) e da “Life” (Estados Unidos, 1936).

O fotojornalismo ampliou o mercado para a fotografia, seja na maquinofatura de artefatos, tais como câmeras e lentes, ou na produção e na circulação de imagens fotográficas, através de agências de notícias e de periódicos. Esse mercado foi alimentado por uma demanda cada vez maior por imagens, que eram consumidas por instituições e pessoas. Especialmente, nos contextos das autocracias americanas e europeias das décadas de 1930 e 1940 e da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), quando as dimensões de documento/representação da fotografia, assim como sua capacidade de criar realidades e ficções foram levadas a um uso extremo.

3. Fotografia e fotojornalismo em tempo de guerra.

Ao refletir sobre as relações entre guerra, consciência e memória, Reinhart Koselleck (2014) afirma que, as duas guerras mundiais provocaram rupturas nas experiências dos indivíduos envolvidos com elas em uma escala até então inédita, além de marcar a consciência de todos os seus contemporâneos. No caso específico da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), prossegue o autor, ela foi uma “guerra total” em todos os seus aspectos, fato este que contribuiu para anular as diferenças entre civis e militares, as linhas de frente e as retaguardas, assim como os papéis sociais de homens e mulheres, de jovens e adultos. Em suma, todas as condições e práticas sociais foram afetadas pelo conflito. Durante os seis anos de guerra, setenta e dois países foram envolvidos, cento e dez milhões de pessoas foram mobilizadas, cinquenta e cinco

milhões homens e mulheres morreram, trinta e cinco milhões de indivíduos foram mutilados, além dos três milhões de desaparecidos, e dos quarenta milhões de refugiados, em 1945. Para completar a contabilidade macabra, Paulo G. Fagundes Vizentini (1995) informa que foram gastos um total de um trilhão e quinhentos bilhões de Dólares com a guerra.

O caráter total da Segunda Guerra Mundial foi reforçado pela produção e circulação de fotografias. Junto com as forças combatentes, foram mobilizados milhares de fotógrafos e jornalistas, que cobriram as frentes civis e militares tanto dos aliados quanto do eixo. Entretanto, os usos das imagens, em geral, e das fotografias, em particular, nos conflitos militares não foram iniciados com a Segunda Guerra Mundial. Os conflitos militares na América e na Europa, durante a segunda metade do século XIX, foram amplamente fotografados. Neste sentido, Bauret (1992) menciona os trabalhos de Roger Fanton, durante a Guerra da Crimeia (1853 – 1856), e da dupla Alexander Gardner e Matthew Brady, na Guerra Civil Americana (1861 – 1865). Há também as fotografias produzidas durante a Guerra da Tríplice Aliança (1864 – 1870) que, segundo André Amaral de Toral (1999), inovaram a forma com a qual o conflito foi representado. Ao analisar a produção e a circulação de cartões postais no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1915), Marco Antonio Stancik (2015) destaca a importância das imagens produzidas na formação de um imaginário social que serviu de motivação para o combate entre os militares e de intensificação do esforço de guerra entre os civis.

A quantidade de fotografias produzidas durante a Segunda Guerra Mundial é incontável. Inicialmente, propomos dividi-la em dois conjuntos: fotografias amadoras e fotografias profissionais. O primeiro conjunto corresponde às imagens produzidas informalmente por civis e militares com suas câmeras portáteis, cuja circulação foi restringida a um círculo próximo de amigos e parentes. Já o segundo, é formado por fotografias feitas por fotógrafos profissionais vinculados às agências de notícias dos países beligerantes, como por exemplo, a Agência Transoceânica Alemã (ou Transocean). Independente do país e da agência, as fotografias profissionais estiveram submetidas à forte censura e tiveram uma circulação muito mais ampla.

As fotografias profissionais produzidas durante o conflito serviram como documento/representação (índice / ícone), pois elas possuem realidades e ficções, conforme discute Boris Kossoy (2009). A partir das considerações feitas pelo autor, partimos do pressuposto que elas serviram, ao mesmo tempo, como registros de um

contexto de guerra e de representação sobre o próprio contexto. Elas foram usadas de várias formas, como por exemplo, como cartões postais ou ilustrações de matérias em jornais e revistas publicadas dentro e fora dos países em guerra. No seu conjunto, elas produziram narrativas visuais sobre o conflito, destacando aspectos do esforço de guerra escolhidos pelos seus responsáveis.

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da consequente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação (KOSSOY, 2009, p. 20).

É possível afirmar algo semelhante quando se tratou da produção e do uso de fotografias durante a Segunda Guerra Mundial. Inserida em diversos processos comunicacionais, ela contribuíram com a veiculação de ideias e na manipulação da opinião pública, seja ela doméstica ou de países aliados ou inimigos. Na era da “guerra total”, as fotografias foram meios de comunicação cruciais na conquista de corações e mentes, conforme mostram os exemplos a seguir (figuras 1 e 2).

Figura 1 – Junkers Ju 88 em abastecimento antes de uma missão.

Fonte: coleção do autor.



Figura 2 – Capa da “Revista da semana”, de 3 de julho de 1943.

Fonte: Coleção do autor.



A figura 1 foi produzida pelo correspondente de guerra Karl Ottahal, conforme registro impresso no verso do cartão postal que ela ilustra. O suporte sobre o qual ela foi impressa, um cartão postal (ou *postkarte*), também fornece pistas sobre os usos e os

alcances dessa e de outras fotografias feitas profissionalmente e oficialmente durante o conflito. Ottahal fotografou, com filme colorido, um avião de bombardeio de mergulho denominado Junkers Ju 88, durante seu abastecimento em terra antes de partir para uma missão. Por razões de segurança militar, não foram revelados o local nem a data em que a fotografia foi produzida. O cartão postal produzido foi impresso pela empresa Carl Werner. As informações sobre o autor e o tema da imagem foram impressas em português, o que sugere que esse tipo de fotografia tinha um público-alvo internacional.

Em julho de 1943, o Brasil estava em estado de guerra contra a Alemanha e a Itália. Segundo informa Silvana Goulart (1990), as diretrizes do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP para a veiculação de imagens e matérias na imprensa nacional era de valorização do esforço de guerra aliado. A “Revista da Semana”, tal como as demais publicações periódicas da época, atendeu às diretrizes, publicando capas e matérias voltadas para o esforço de guerra dos aliados, tanto na frente militar quanto na frente civil (ou *homefront*). É o que mostra a figura 2. Nela, foi retratada uma fábrica de munições nos Estados Unidos, em que duas mulheres estão a manipular cápsulas vazias que, acondicionadas em diversas bandejas, serão carregadas e, mais tarde, despachadas para uso militar em algum lugar dos diversos teatros de operações do conflito.

A edição possui cinquenta e duas páginas ao total. A fotografia que ilustra a capa é a única colorida em todo o número. Provavelmente, tratou-se de um processo de impressão caro para a época, o que pode reforçar ainda mais a importância simbólica da fotografia usada. Ao folhear a edição, a fotografia ganha ainda mais destaque, quando contextualizada no item “A nossa capa”, segundo o qual:

A nossa capa é um flagrante da mulher do Século XX. A mulher de 1943 é a mesma mulher que cortou o cabelo para a defesa do seu torrão natal e é a mesma mulher que ouve, comovida, um verso balbuciado em noite de luar. É romântica, sem ser frágil, pálida e fria e é prática sem ser masculinizada; é um misto de trabalho e abnegação, coragem e meiguice. A mulher não se contenta mais em se despojar de seus adornos e sua mesada em benefício da Pátria. Ela, hoje, troca a toilette fina pelo macacão de operário. E suas mãos que deviam estar sobre o teclado do piano ou firmando a agulha do crochet nos serões calmos do lar, empunham, resolutas, o volante do onibus, o controle do avião que ela transporta para poupar um piloto, o arado que revolve a terra humosa e, nas fábricas, seguram martelos, sarracham parafusos, fazem tanques, confeccionam balas, produzem aviões, constroem navios. Mãos que apagam o incêndio e mãos que socorrem feridos; que enxugam as lágrimas deste e afagam e consolam aquele; mãos de dedos longos e finos que não se cansam

nunca, que não param jamais; mãos femininas, firmes, calmas e lindas, que sustentam uma luta, que fazem uma guerra, que vencem uma batalha: mãos da Vitória! (A NOSSA ..., 1943, p. 3).

A citação vai ao encontro de Koselleck (2014, p. 250), para o qual, “os papéis sociais tradicionalmente atribuídos a cada gênero provavelmente se transformaram mais durante as guerras do que em qualquer outra circunstância”. Uma mudança profunda, cuja legitimação teve na imagem fotográfica um dos seus alicerces. As condições sociais foram intensamente modificadas com a experiência da guerra total, sendo as fotografias documentos/representações a seu respeito.

Considerações finais.

A Segunda Guerra Mundial foi encerrada em 1945, com as rendições incondicionais da Alemanha e do Japão. Para Koselleck (2014), a experiência vivida durante o conflito se transformou em memória. Uma vez memória, prossegue o autor, seus conteúdos não são imutáveis. Através da ação do tempo e dos efeitos da própria guerra, a memória e seus conteúdos são recordados e esquecidos, transformados em história ou condicionadas pelas próprias narrativas historiográficas.

Paralelamente, as fotografias produzidas durante o conflito perderam suas funções originais, sendo transformadas em suportes da memória ou fontes históricas para o trabalho do historiador. Para a comunicação, elas são os “fios” e os “rastros” de processos comunicacionais de outras épocas e suas respectivas representações acerca da própria Segunda Guerra Mundial.

Referências.

- A NOSSA capa. *Revista da semana*, Rio de Janeiro, v. XLIV, n. 27, p. 5, 3 de julho de 1943.
- BARBOSA, Marialva Carlos. O presente e o passado como processo comunicacional. *Matrizes*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 144 – 145, jan./jun. 2012.
- BAURET, Gabriel. *A fotografia: história, estilos, tendências e aplicações*. Lisboa: Edições 70, 1992 (Arte & Comunicação).
- BRIGGS, Asa. A sociedade de massa na Grã-Bretanha. In: ABRIL CULTURAL. *História do século 20*. São Paulo: Abril, 1968 (v. 1; 1900 – 1914).

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: CNPq; Marco Zero, 1990 (Onde Está a República?).

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências no tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

STANCIK, Marco Antonio. Gloriosa conquista ou cruel destruição? A Grande Guerra (1914 – 1918) representada em cartões postais franceses e alemães. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 49 – 62, jan./abr. 2015.

TORAL, André Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 283 – 310, 1999.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945). *Ciência hoje*, São Paulo, v. 109, p. 36, maio 1995.

WILLIAMS, Lorde Francis. A era do Hearst e Northcliffe. In: ABRIL CULTURAL. *História do século 20*. São Paulo: Abril, 1968 (v. 1; 1900 – 1914).