

ANAIS DO XV SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO – PÓSCOM 2018

Vol. 3

GT 2 – ESTUDOS DA IMAGEM E DO SOM

Sessão 2

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC-RIO

2018

COMISSÃO ORGANIZADORA PÓSCOM 2018

Coordenação-geral: Caroline Pecoraro e Thaís Cabral

Andrei Maurey
Ana Paula Gonçalves
Bruna Lacerda
Cristina Matos
Diana Vaisman
Flávia Moreira
Joana Beleza
Julia Lery
Isabel Feix
Lívia Boeschestein
Luisa Salles
Lucas Coimbra
Lucas Gamonal
Luciane da Costa Moreira
Luiz Baez
Marcell Carrasco
Marcela Azevedo
Maria Carolina Medeiros
Miguel Mendes
Melba Porter
Mônica Chaves
Natalia Machado
Sheila Ferreira
Tainá Amorim

GT 2 – Estudos da Imagem e do Som

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

Assistência: Luiz Baez e Lucas Coimbra

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

SUMÁRIO

A memória na construção narrativa na série original Netflix 13 Reasons Why Angela Miguel Corrêa e Rafael Gonçalves.....	04
Uma pesquisa participante dos comportamentos de espectralidade fílmica na Netflix Victor Ribeiro Lages.....	18
Tecnologia e produção de imagem: o jornalista “amador” e a disputa pela autoridade jornalística na TV Aline Grupillo Chagas Reis.....	34
O tempo das impressões instantâneas no intervalo comercial: close-ups fotográficos de Agnès Varda Guilherme Bento de Faria Lima.....	49
A forma fílmica como elemento de mediação comunicacional: análise antropocsmomórfica das imagens de Hiroshima, Meu Amor Thiago da Silva Rabelo e Lorryne Caroline dos Santos.....	61
Os desafios na recriação dos personagens biográficos para o roteiro audiovisual Francisco Carlos Malta.....	76
Abjeto e morte no cinema de Carlos Reichenbach Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes.....	89
The Carters: a construção de uma performance midiática Leonam Casagrande Dalla Vecchia.....	104
Funk, sertanejo e axé: “Fim da música” ou uma “Tropicália ainda inexplorada”? Rafael Zincone Braga.....	120
Foco, força e fé: considerações sobre os sentidos da boa forma da infância à jovem velhice Angélica Fonsêca de Freitas.....	134

A memória na construção narrativa da série original Netflix *13 Reasons Why*¹

Angela Miguel Corrêa²

Rafael Gonçalves³

Resumo

O presente artigo visa observar e identificar o uso da memória (HALBWACHS, 1990; FENTRESS, WICKHAM, 1992; CUNHA, 2014) na construção narrativa da série original da Netflix *13 Reasons Why*. Por meio de revisão bibliográfica e da análise de episódios da primeira temporada da série, o trabalho aborda a presença de conceitos como esquecimento (POLLAK, 1989), história oral (ALBERTI, 1990), tempo e presentismo (BARBOSA, 2017; HARTOG, 2017) na adaptação audiovisual do best-seller homônimo e como as estratégias de produção e distribuição da Netflix possibilitam novas formas de desenvolvimento narrativo aos roteiristas e a imersão profunda dos consumidores na prática contemporânea do *binge-watching*.

Palavras-chave: Memória; esquecimento; série; Netflix; *13 Reasons Why*

Introdução⁴

Desde 2010, a plataforma de vídeo sob demanda (VOD) Netflix⁵ disponibiliza produções audiovisuais de grandes estúdios que podem ser assistidos de maneira ilimitada apenas no ambiente on-line mediante pagamento de assinatura mensal. Em 2012, fez sua estreia como produtora de conteúdos originais (*Netflix Originals*) e hoje é reconhecida pelo catálogo próprio de filmes, documentários, animações e ficções seriadas que dividem espaço com criações de outros estúdios. Embora apresente produtos feitos pelo ramo da televisão, a Netflix não é um negócio pertencente ao *broadcasting*, o que lhe possibilita romper com a lógica de exibição e distribuição realizada pelas redes deste mercado.

Devido ao *streaming*, não possui grade de programação, fluxo ou intervalos publicitários (MACHADO, 2000; WILLIAMS, 2016), permitindo que seu catálogo seja

¹ Trabalho submetido para o GT2 – Estudos da imagem e do som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 de novembro de 2018.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo e pesquisadora integral do CNPq, e-mail: angelamiguel@gmail.com

³ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo e pesquisador da CAPES, e-mail: rafagt@hotmail.com

⁴ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

⁵ Foi escolhida a utilização do artigo feminino para caracterizar a plataforma, uma vez que a empresa assim se autodenomina.

visualizado pelo usuário sem interrupções e a qualquer momento do dia. Assim, inaugurou o *binge-publishing*⁶, estratégia de distribuição em que lança todos os episódios das temporadas de suas séries originais de uma só vez. Essa distribuição e exibição de narrativas seriadas próprias permite que o usuário assista episódios seguidamente, sem interrupções, prática contemporânea de consumo conhecida como *binge-watching* (VAN EDE, 2015; SACCOMORI, 2016), ou maratona de vídeos.

Nesse cenário, em 31 de março de 2017, a Netflix lançou a série original *13 Reasons Why*, baseada no *best-seller* homônimo de Jay Asher e adaptada por Brian Yorkey. O drama conta com participação das empresas de produção Paramount Television, July Moon Productions, Kicked to the Curb Productions e Anonymous Content. O enredo aborda a vida de Hannah Baker (Katherine Langford), que comete suicídio e deixa 13 fitas cassete gravadas, direcionadas a 13 pessoas que ela considera responsáveis pelo seu suicídio. Em 13 episódios, a trama revela a relação de Hannah com as personagens a partir de sua perspectiva, o que passa a ser contestado pelos envolvidos. Além de Hannah, a série foca em Clay Jensen (Dylan Minnette), jovem apaixonado por ela que não entende sua relação com o suicídio.

A partir de revisão bibliográfica e da análise de episódios, o artigo visa identificar e refletir sobre conceitos de memória (HALBWACHS, 1990; FENTRESS, WICKHAM, 1992), esquecimento (POLLAK, 1989), história oral (ALBERTI, 1990) e tempo e presentismo (HARTOG, 2014; BARBOSA, 2017) presentes na construção da narrativa. O artigo também faz uma breve observação do modelo de negócio da Netflix como exemplo de caso paradigmático no mercado audiovisual contemporâneo, em especial quanto ao novo modo de distribuição de suas séries originais, às novas possibilidades de desenvolvimento de narrativas aos roteiristas e à prática de consumo em maratona.

Netflix e tempo

A Netflix foi fundada em 1997 como um serviço de aluguel de DVDs com entrega e devolução via correio, um modelo de negócio novo para a época, baseado até então em lojas físicas como a Blockbuster. Os assinantes pagavam uma taxa mensal e, em contrapartida, o aluguel de títulos era ilimitado naquele período. Com o sucesso do modelo e o surgimento do *streaming*, o serviço iniciou a migração para o on-line em

⁶ O termo *binge-publishing* é utilizado pela autora Esther Van Ede, mas também pode ser encontrado na literatura inglesa de outras maneiras como *the Netflix model*, *binge-releasing*, *publishing all episodes at once* e *all-at-once* (VAN EDE, 2015: 2).

2007 e descontinuou o modelo de aluguel físico de DVDs a partir de 2010, aderindo ao digital completamente. A plataforma desembarcou no Brasil em 2011 e no ano seguinte, a Netflix passou também a atuar como produtora audiovisual e lançar produções originais como *House of Cards* (2013-Presente) e *Stranger Things* (2016-Presente). Essas produções compõem o catálogo da plataforma ao lado de filmes, séries, documentários e animações de outros estúdios, formando um vasto repositório de produções audiovisuais de todo o mundo, um arquivo de memórias audiovisuais de diversos países.

Ainda que disponibilize produtos feitos por empresas da televisão, a Netflix não pertence à rede de *broadcasting*, fazendo com que rompa com a lógica de exibição e distribuição realizada pelas redes de TV. Presente no *streaming*, ela não possui grade de programação ou deve respeitar o fluxo televisivo (MACHADO, 2000; WILLIAMS, 2016); desta forma, seu catálogo pode ser acessado a qualquer momento, hora ou dia pelo usuário. A Netflix também não admite intervalos publicitários, portanto, o catálogo pode ser visualizado sem interrupções. E finalmente, no caso de suas produções originais, a empresa inaugurou o *binge-publishing*, estratégia de distribuição de produções em que disponibiliza todos os episódios das temporadas de suas séries originais de uma só vez.

Essas produções originais são estruturadas sem a necessidade da inserção de *breaks* comerciais, o que permite, por conseguinte, que o usuário da plataforma assista episódios seguidos, sem interrupções, como se fosse um filme de 12 horas, por exemplo. Ao mesmo tempo, as séries originais da Netflix são encomendadas de uma só vez, o que promove a ausência do episódio-piloto⁷, prática tradicional das séries televisivas. Dessa forma, a estratégia de *binge-publishing* permite alterações na construção narrativa e garante mais criatividade e autonomia no processo de desenvolvimento das séries, tanto em relação à construção de uma temporada encomendada em sua totalidade quanto à liberdade na abordagem dos temas, especialmente aqueles considerados mais delicados e polêmicos pelas emissoras de televisão.

Diante de novas possibilidades de consumo multiplataformas e não linear, teorizadas por Jenkins (2009) e propostas pela Netflix, os espectadores têm modificado seu modo de assistir a produções audiovisuais seriadas. Sem os horários estabelecidos

⁷ Segundo Pallottini (2012, p. 45), o piloto é capital: “nele se deve apresentar clara e eficientemente todas as personagens principais, identifica-las, dizer o que são e como são; mostrar suas relações com as demais, seu modo de ser, suas crenças, seus desejos, seus objetivos de vida, o estágio em que estão. Deve-se dar a situação básica da comunidade ou do grupo que se quer tratar e, provavelmente, o problema inicial que deu origem ao estado atual de vida de todos”.

pelo modelo televisivo tradicional, abre-se a possibilidade de uma alteração do ritmo de consumo desses produtos – é o fenômeno chamado *binge-watching*. No Brasil, a prática é conhecida como maratonas de vídeos, isto é, a visualização em sequência de episódios de narrativas seriadas devido à disponibilidade das temporadas completas. A experiência de imersão nessas produções, contudo, não surgiu com o *streaming* ou com a Netflix. Esse tipo de consumo já era presente entre fãs de séries na década de 1980 após a invenção das fitas VHS e, posteriormente, das coletâneas de DVDs e do *download* de episódios.

Com a Netflix, a prática do *binge-watching* é amplificada, pois basta o espectador se conectar à plataforma e assistir seguidamente a quantos episódios desejar, com o total controle de pausas, avanços e retornos na narrativa. Para exemplificar a quantidade de tempo (e de concentração) deste espectador, Saccomori (2013) faz uma comparação: para assistir aos três filmes de *O Poderoso Chefão* no modelo *binge-watching*, a pessoa “dedicaria 488,4 minutos ou 8,14 horas de visualização contínua” (SACCOMORI, 2016: 20). Para fazer o mesmo com somente a primeira temporada de *House of Cards*, a dedicação seria de 650 minutos, equivalente a 10,8 horas.

O *binge-watching* também pode ser visto como um reflexo da lógica aceleradora do tempo contemporâneo, formulada sobre o regime de historicidade centrado no presente, segundo defende Hartog (2014). Para o autor, a experiência do tempo na contemporaneidade é caracterizada pelo presentismo, ou seja, por um presente ininterrupto e onipotente, em que o passado é lembrado de forma demasiada e o futuro é visto como ameaça ou com grande expectativa. Barbosa (2017), por sua vez, aponta que “as tecnologias avançadas de comunicação e a velocidade de circulação das informações modificam a experiência temporal cotidiana” (BARBOSA, 2017: 20). Dessa forma, ao estarem todos conectados devido ao ambiente digital, a todo o tempo, há a implantação de um tempo sem intervalo, um eterno presente

Barbosa (2017) observa ainda o ritmo das narrativas midiáticas, inscritas no tempo porque obedecem à temporalidade construída, seguindo ordem, duração e frequência. A autora reconhece que o programa de TV segue, portanto, uma ordem preestabelecida, tem duração pré-determinada e é exibido sempre no mesmo dia e horário. Uma vez que a Netflix rompe com a programação estabelecida pela televisão, o *binge-watching* pode ser considerado como uma prática que reflete esse eterno presente, o comportamento de se assistir de forma ininterrupta a uma narrativa seriada, sem que haja uma noção clara de divisão entre horas do dia ou da noite ou pausas para reflexão acerca do conteúdo.

Memória, esquecimento e narrativa

Muito mais do que o ato de lembrar ou de recordar, a memória é parte essencial e constituinte do ser humano como agente de sua história, seja no sentido individual ou coletivo, seja no particular ou público. Com o objetivo de entender sua relação com o presente e com o passado e distingui-la da ciência histórica, a memória tornou-se campo de estudos no século XX e entendida não como um ato individual, mas como uma construção coletiva (HALBWACHS, 1990). O autor introduz a ideia de que não há memória individual dissociada do social, pois sua principal função é criar um laço entre membros de um grupo a partir de um passado comum. Assim, as recordações do sujeito estão relacionadas com as experiências que vivera em seu grupo social e é sempre necessário que o indivíduo apele às lembranças dos outros para evocar o próprio passado. Halbwachs afirma ainda que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990: 26).

No entanto, o olhar de Halbwachs foi reavaliado por Fentress e Wickham (1992), que sugeriram a ideia de que a memória é muito mais que coletiva, é social. Os autores entendiam que Halbwachs encarava o indivíduo como “uma espécie de autômato, passivamente obediente à vontade coletiva interiorizada” (FENTRESS, WICKHAM, 1992: 7) e ignorava as tensões dialéticas existentes entre o indivíduo, sua memória e a construção social do passado. Para os autores, a memória é um processo que deve levar em conta a subjetividade paralelamente aos acontecimentos e às experiências e imagens partilhadas do passado e com os outros, além de ser estruturada “pela linguagem, pelo ensino e pela observação, pelas ideias coletivamente assumidas...” (FENTRESS, WICKHAM, 1992: 20).

Além de ser composta pelo indivíduo e sua subjetividade, por fenômenos coletivos e por construções sociais, a memória configura-se como um processo em constante construção, constituída pelo presente e determinada pelas condições do sujeito em tal momento. Ao mesmo tempo, Cunha (2014) ressalta que a memória pode ser recontada e reestabelecida a todo o tempo, pois o presente não assume um papel passivo.

A memória não está conservada, no sentido de estar pronta para ser evocada no momento em que o presente estabelecer. A memória pode ser instituída e instituinte e pode ser também herdada, não se relacionando exclusivamente ao que foi vivido fisicamente por uma pessoa. Isso quer

dizer que a memória sofre flutuações, que estão diretamente relacionadas ao momento em que ela é articulada ou expressa. Neste sentido, o presente tem papel fundamental – não um papel passivo, de resgate de uma memória a ser preservada, mas são as ênfases e as preocupações do momento presente vivenciado que se constituirão em um elemento de estruturação e instituição da memória (CUNHA, 2014: 9).

Ainda nesse sentido de constante reconfiguração dessa memória-presente, estudiosos se atentam para o fato de que a memória tampouco é estática, imutável ou um espaço tranquilo e harmônico, onde as lembranças se revelam verdadeiras e únicas. Halbwachs (1990) entende que a memória é seletiva e passa por um processo de negociação e conciliação das memórias coletiva e individual. Cunha (2014), por sua vez, indica que a memória possibilita constantes ressignificações, mudanças e criações, a partir de conflitos sociais, de influências do poder instituído, de tensões, de lembranças particulares e, até mesmo, do esquecimento. Sobre esse tópico, é preciso ressaltar que o esquecimento pode ser atribuído a um desvio físico ou psicológico, mas também pode ser ligado à seletividade da memória ou como estratégia voluntária, como defendem Fentress e Wickham (1992) ou à negação de certas lembranças de um indivíduo em relação à memória de um grupo social que não lhe pertence mais, segundo Halbwachs (1990). Pollak (1989) introduz a questão do esquecimento a partir da noção da memória em disputa e da necessidade de se expor o que ele chama de “memórias subterrâneas” ou “clandestinas” por meio da história oral, isto é, o depoimento dos excluídos, dos marginalizados e das minorias. Pollak trabalha as memórias subterrâneas a partir do discurso da memória oficial, criada pelos grupos dominantes para garantir, justificar ou legitimar a existência de governos ou versões de estados, ignorando tensões, conflitos e outros pontos de vista.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (POLLAK, 1989: 4).

Mas há memórias que não transbordam tão facilmente; há aquelas confinadas no silêncio e transmitidas por gerações de forma oral – e que, somente assim, se mantêm vivas. Para Pollak, o silêncio sobre o passado é também uma forma de resistência, ainda que tenha razões complexas, pois “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989: 6). Essas memórias

confinadas no silêncio podem estar localizadas nas zonas de sombra ou de não-ditos, e podem levar ao esquecimento porque geralmente são moldadas “pela angústia de não encontrar uma escuta, além de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (POLLAK, 1989: 8). Quando as memórias silenciadas ou subterrâneas ganham voz a partir da oralidade, se fazem reais maneiras efetivas de ruptura com a dominação hegemônica e com o tabu, de forma a levar discussões para o espaço público e dar voz a múltiplos temas e perspectivas (POLLAK, 1989: 5). Nesse sentido, o surgimento de memórias clandestinas em discussões acerca de temas considerados tabu como feminismo, patriarcado, racismo, identidade de gênero e outros podem ser importantes para a construção de uma nova memória coletiva, que não aceita o que fora imposto até então pelo Estado ou pela sociedade majoritária e que se torna essencial para a reinterpretação e a resignificação desses temas na contemporaneidade.

A respeito da oralidade necessária para a exposição das memórias subterrâneas, destaca-se que as narrativas orais não possuem neutralidade e carregam subjetividades, uma vez que partem de depoimentos, mas também recriam acontecimentos e são fundamentais para a construção de histórias. O próprio conceito de narrativa está relacionado a uma das ações mais comuns do ser humano, o ato de se comunicar e de contar histórias, especialmente quando pensado como uma forma de encontro com o outro (MARTINO, 2016). Porém, esse ato narrativo só acontece quando os enunciados fazem sentido tanto para o narrador quanto para a alteridade. Por meio das narrativas orais, o sujeito é colocado no centro das discussões e pode se reconhecer como ser no mundo, preservando, modificando e transmitindo heranças, tradições e histórias.

Mas as narrativas orais, sejam elas oficiais ou subterrâneas, também abrem espaço para as narrativas ficcionais, caso da série do presente artigo. Alberti (2004) considera que narrativas trazidas tanto por historiadores como por escritores têm seu valor e que as ficções podem significar mais do que uma fantasia ou um imaginário.

Sendo um texto de ficção, isso significa pelo menos duas coisas: a) que o autor não concede foro de verdade ao que declara e b) que ele se coloca como tarefa tornar real o imaginário (que não é o acesso da realidade, a fantasia, mas que está em constante tensão com o real). Para construir sua história utilizando a “linguagem literária” (uma linguagem que revela ao leitor possibilidades e sentidos diversos daqueles usados no dia a dia), o escritor de ficção se vale de “atos de fingir”: ele seleciona e combina elementos do real de acordo com sua tematização do mundo, e assim fazendo transgredir o real, criando outra coisa. E mais: ele desnuda a ficcionalidade, quer dizer, ele estabelece com o leitor uma espécie de contrato no qual está dito “isto é ficção”. Assim fazendo, ele diz que sua história não é real, devendo ser entendida como se fosse, a fim de que se produza o efeito por ele determinado (ALBERTI, 2014: 65).

Ainda que ficção – e, portanto, uma narrativa que não é real, mas que toca aspectos do real – *13 Reasons Why* é uma narrativa que utiliza conceitos e aspectos da memória, do esquecimento e do silêncio para tratar de assuntos tabu da sociedade contemporânea como saúde mental, suicídio e violência sexual, abrindo janelas de discussão para a análise, a reinterpretação e a ressignificação desses temas.

***13 Reasons Why* e a memória: uma análise**

A primeira temporada da série *13 Reasons Why* foi dividida em 13 episódios, caracterizados sempre como Lado A ou Lado B, em referência às fitas cassete usadas pela personagem Hannah Baker para gravar seus depoimentos antes de cometer suicídio. A presente análise destaca passagens dos episódios em que é possível identificar aspectos da memória como peça essencial para a construção dessa narrativa seriada ficcional.

No episódio 1 (*Fita 1, Lado A*), a primeira imagem da série localiza-se no presente, mostrando o armário escolar de Hannah após sua morte, repleto de fotos suas, bilhetes, cartões e flores. O texto inicial é recitado por Hannah e repetido em diversas outras situações durante a temporada:

Oi! É a Hannah. Hannah Baker. Isso mesmo. Não ajuste seu... o que quer que esteja usando para ouvir isso. Sou eu, ao vivo e em estéreo. Sem promessa de retorno, sem bis e, desta vez, sem atender a pedidos. Pegue um lanche. Acomode-se. Porque vou contar a história da minha vida. (13 REASONS WHY, episódio 1, 00:01)

Clay Jensen aparece em seguida, observando o armário de Hannah enquanto duas jovens se aproximam do armário e tiram *selfies*, enquanto questionam qual é a *hashtag* que estão utilizando para Hannah. A resposta é #nuncaesqueça – uma alusão ao uso das mídias sociais na contemporaneidade, em especial, pelos adolescentes. Na cena seguinte, vê-se Clay em uma sala de aula quando, repentinamente, visualiza Hannah sentada em uma das carteiras. Como parte do estílovisual da narrativa, as imagens do tempo presente são carregadas no tom azul, mais sóbrio, que reflete a tristeza dos personagens. Já as imagens do passado, quando Hannah ainda estava viva, ganham uma composição cromática mais alaranjada, ensolarada, feliz.

Clay aproxima-se de Tony Padilha (Christian Navarro), um apaixonado por carros antigos, fitas cassete, walkman e música dos anos 1980. Enquanto uma canção da banda Joy Division toca no rádio de Tony, Clay comenta: “ainda curte mídias antigas, hein?”, ao passo em que Tony responde de forma afirmativa que elas são muito

melhores. Em seguida, Clay emenda: “tudo era melhor antes”. O diálogo é um dos vários presentes na série que demonstram uma nostalgia relacionada ao passado, especialmente quanto a aspectos da cultura norte-americana. Tony ainda vê valor no que já é considerado ultrapassado no mundo contemporâneo – vídeo Mustang vermelho que dirige, seu penteado no estilo James Dean, a jaqueta de couro usada em um dia de verão, as fitas cassete e o walkman. O cinema também é uma das locações da série, onde Clay e Hannah trabalharam juntos. O local é retratado como um espaço que ainda conserva o visual dos cinemas da década de 1950, com filmes clássicos de Hollywood anunciados em seu letreiro luminoso. Por fim, quando Clay toma conhecimento das fitas, ele solicita ao pai seu aparelho de som, porém o chama de “treco de rádio” (*radio thing*, em língua inglesa). O pai faz uma piada sobre o aparelho estar obsoleto hoje, sendo que fora um dispositivo muito popular nos anos 1990. Clay mostra que não possui qualquer intimidade com o aparelho de som até que começa a ouvir a voz de Hannah recitar o trecho inicial da série.

Assustado, Clay quebra um dos botões do aparelho de som e furta o walkman de Tony para continuar ouvindo as fitas, descobrindo que ela optara pelas fitas cassete para que não fossem ouvidas por outras pessoas que não as relacionadas com sua história. “Não é para ser fácil, ou eu teria enviado um MP3”, diz ela. Junto com elas, Hannah coloca um mapa para localizações que ajudarão a contar sua história: “O mapa. Antiquado, de novo. Sem Google Maps, sem aplicativos, sem chance de a internet piorar tudo como sempre faz”. Mais uma vez, uma referência às mídias sociais e facilidades (e desvantagens) causadas pelo uso das tecnologias e pela nova configuração do tempo.

O espectador, então, descobre como o enredo da série foi construído. O lado de cada fita representa um depoimento de Hannah sobre seu envolvimento com cada personagem. No primeiro episódio, o personagem central é Justin Foley, por quem Hannah se apaixona, mas ajuda a espalhar um boato de que fizeram muito mais que beijar no primeiro encontro. A história faz com que Hannah ganhe fama de “vadia, menina fácil”. Essa exposição é o início da derrocada da personagem e representa uma situação comum em ambientes escolares, especialmente entre os adolescentes. Como resultado de uma cultura patriarcal, o comportamento feminino é motivo de julgamento e de repressão, enquanto o homem é admirado pelos demais ao expor suas conquistas e realizar a dominação sobre a parceira. Em tempo, durante a narração do acontecido, Hannah questiona o ouvinte sobre o que ele ouviu sobre àquela noite.

Não, nós só nos beijamos. Desculpe decepcioná-lo, mas acho que agora estamos quites. Mais ou menos. Sabe, já ouvi tantas histórias sobre mim que não sei qual delas é a mais popular. Mas sei qual é a menos popular. A verdade. A verdade nem sempre é a versão mais emocionante das coisas, ou a melhor, ou a pior. É algo no meio. Mas ela merece ser ouvida e lembrada. A verdade sempre aparece, como alguém disse um dia. Ela permanece (13 REASONS WHY, episódio 1, 40:59).

A narrativa da série baseia-se, portanto, na narrativa oral de Hannah sobre os fatos e no seu confronto com as narrativas orais daqueles presentes nas fitas, vivos e capazes de se defender, colocar as colocações de Hannah em dúvida ou até modificar a narrativa proposta por ela. É possível observar que, a partir das gravações, Hannah dá voz às suas memórias silenciadas e subterrâneas (POLLAK, 1989), de forma a colocar em discussão a imagem criada sobre ela por seus colegas. Consequentemente, seu objetivo é, por meio da exposição de suas memórias e de sua narrativa oral, apresentar novas versões a fatos ocorridos e reconhecer erros e injustiças, cobrar soluções e modificar comportamentos.

No episódio 2 (*Fita 1, Lado B*), Hannah introduz Jessica Davis (Alisha Boe) e Alex Standall (Miles Heizer), primeiros amigos seus na cidade. Devido a desdobramentos da história, Jessica se distancia de Hannah e termina a amizade. A narrativa de Hannah mostra Jessica como uma jovem segura e destemida, mas no tempo presente ela apresenta comportamento errante e impaciente. Quando Clay busca entender o porquê do rompimento, Jessica afirma que Hannah era falsa e que sua narrativa, mentirosa. É o primeiro momento em que a história de Hannah é contestada e sua memória posta em dúvida.

No episódio 7 (*Fita 4, Lado A*), Zach Dempsey (Ross Butler) é apresentado como um dos amigos de Justin que aparenta ser diferente dos outros rapazes. Ao desconfiar da gentileza de Zach, ela o humilha no refeitório e, por vingança, Zachrouba os bilhetes que colegas colocam para ela durante uma atividade da aula de Comunicação, atividade que ajudava sua confiança e bem-estar. Hannah escreve uma carta a Zach, pedindo que ele a deixe receber os bilhetes novamente, mas ela diz que Zach joga a carta fora e segue a atormentando. Mas Clay descobre que o depoimento de Hannah não era totalmente correto, pois Zach guarda a carta e se mostra arrependido pelo que aconteceu.

No episódio 8 (*Fita 4, Lado B*), ao perceberem a mudança no comportamento de Clay e preocupados com a possível repercussão das fitas de Hannah, Alex e Justin discutem na quadra do colégio. Para defender seu ponto de vista, Justin diz que uma atitude é necessária já que as gravações de Hannah são mentirosas. Alex responde: “Ela mentiu? Porque não tenho certeza! Ela falou a verdade sobre mim”.

No episódio 9 (*Fita 5, Lado A*), a ligação da narrativa com a memória fica ainda mais presente quando as férias de verão chegam e Hannah tenta mudar o rumo de sua trajetória para começar o último ano letivo positivamente. “Eu ia cortar o meu passado e deixar tudo para trás”, diz a personagem na introdução do episódio, como se pudesse apagar sua história ou as memórias impressas nos outros. No entanto, uma festa na casa de Jessica faz com que uma série de acontecimentos impeçam a movimentação. O conflito principal do episódio se dá a partir do estupro de Jessica, que Hannah assiste ao esconder-se no armário do mesmo quarto. Paralisada, Hannah aguarda o fim da situação, cobre a amiga ainda desacordada e foge. Ela também cobra Justin, que sabe quem cometeu o ato. No tempo presente, Justin larga o basquete, consome drogas e segue abalado com as fitas, enquanto Jessica abusa de bebidas alcoólicas e apresenta comportamento agitado, recusando-se a acreditar no depoimento de Hannah e afirmando ter tido uma relação sexual com Justin. Entretanto, a série mostra Jessica tendo lembranças do estupro cometido por Bryce, mas preferindo silenciar suas memórias (POLLAK, 1989), ainda que o não-dito se mostre ainda mais forte que sua ânsia em silenciar o ocorrido.

No episódio 11 (*Fita 6, Lado A*), a temática ainda segue sobre a festa, mas agora Hannah fala sobre Clay. Ao descrever como estava encantada pelo garoto e como ele parecia engraçado e charmoso naquela noite, Clay se surpreende e chega a ficar indignado ao comentar as impressões de Hannah com Tony: “Eu estava me borrando (de medo). Ela não está contando a verdade sobre o modo que as coisas aconteceram”. Tony, por sua vez, responde que aquela é a verdade de Hannah, visão condizente com os pesquisadores de história oral. Nos episódios 12 (*Fita 6, Lado B*) e 13 (*Fita 7, Lado A*), o enredo chega ao clímax ao mostrar as causas finais que levaram Hannah a cometer suicídio e como sua narrativa oral teve impacto sobre o restante.

Considerações finais

Ainda que seja uma obra ficcional, *13 Reasons Why* é reflexo de sua época e de como o cotidiano pode ser ressignificado a partir da experiência de uma nova arquitetura temporal que emerge das narrativas contemporâneas. Lançada em 2017, a série mostra como o tempo é chave para a reconstrução da discussão de diversos temas delicados como *bullying*, violência sexual, machismo, homoafetividade e suicídio. Em tempos de aceleração e de mobilidade, a Netflix desenvolveu um enredo ficcional que lida questões consideradas tabu sem sutileza ou discrição. O machismo como

comportamento enraizado na sociedade patriarcal ocidental, o *bullying* nas escolas e a exposição nas mídias sociais, a saúde mental dos adolescentes, a violência sexual cometida por aqueles que estão mais perto e que podem ser dignos de confiança – todos esses são temas que já foram abordados antes na mídia, mas o uso da memória como elemento central para a ressignificação desses assuntos na sociedade atual fez com que a série acumulasse mais de 11 milhões de menções no Twitter em menos de um mês após seu lançamento (GONZAGA, 2017).

Conceitos de estudiosos da memória são trazidos à tona durante a narrativa ficcional, seja por meio das gravações de Hannah e de seu testemunho, seja devido aos confrontos que derivam dessas. Conforme lembra Alberti (2004), o escritor assinou um contrato com seu espectador ao promover a série, dizendo que é uma ficção, mas os temas abordados nela estão em voga, principalmente entre os jovens, público-alvo da série.

Em paralelo, o processo de memória é colocado em jogo em diversos momentos. Halbwachs (1990) defende o conceito de memória coletiva ao ligá-lo à questão do valor de pertencimento a um grupo social. Esse pertencimento, segundo ele, é a condição principal para que lembranças coletivas permaneçam vivas. Em consequência, aqueles que se distanciam ou se perdem dos grupos sociais não terão mais memórias daquele passado, podem ter apenas lembranças vagas ou esquecerão totalmente. Para que elas retornem, a memória precisa ser novamente compartilhada e o próprio indivíduo precisa concordar com ela, criando pontos de contato. Em todos os episódios, essas lembranças são retomadas a partir do testemunho de Hannah, muitos deles compartilhados, porém, é difícil encontrar aqueles que concordem plenamente com a versão da garota ou encontrem esses tais pontos de contato. Muitos preferem difamá-la ou vender sua própria versão, por quaisquer motivos. Outros, como Alex, tomam a história oral de Hannah como verdade e carregam o sofrimento de perceber seus erros.

Ainda que Halbwachs afirme que o indivíduo que recorda o faz somente enquanto pertence a um grupo social, pois é ali que as memórias são construídas, a série demonstra que esse determinismo não é suficiente, pois, assim como destacam Fentress e Wickham (1992), há muitas tensões entre a memória de cada um, a construção social do passado e as subjetividades do ser humano. A todo o tempo, o espectador é colocado diante de versões conflituosas, de testemunhos que não se completam, provando que a memória é, conforme relatou Cunha (2014:13), “uma teia de significações, as mais diversas, e por isso dinâmicas, que dão sentido e coesão ao grupo. Por isso a memória é passível de manipulações e conflitos, tensões, onde jogos de poder se impõem”.

Para lidar com esse espaço nada harmônico, o esquecimento é uma saída relevante, de acordo com Pollak (1989). O esquecimento, o silêncio e o não-dito são também peças constantes da narrativa, seja por meio dos acontecimentos, seja devido aos sentimentos não explícitos dos personagens. Há casos como o dito – e o não-dito – de Courtney, que não revela sua homossexualidade e se esconde, atingindo Hannah, porque não aceita ser quem é. Há também Zach, que se sente sozinho, não se encaixa no grupo dos populares em que está inserido, mas acaba por repetir seu comportamento para sentir-se integrado a qualquer coisa. Há ainda o caso de Alex, que não suporta o silêncio acerca da morte de Hannah e tenta também dar um fim à sua vida. Ou Jessica, que adotou postura comum entre vítimas de abuso sexual. Ainda que ciente da verdade, ela tenta usar do silêncio e do esquecimento para enterrar as dores e mágoas para com Bryce, Hannah e Justin. A própria trajetória de Hannah pode ser pontuada inteiramente por momentos de silêncio, de não-ditos e de esquecimentos seletivos, mas que ganham poder quando as memórias subterrâneas saem e explodem com as gravações.

Referências

13 REASONS Why. Direção: Tom McCarthy. Produção: Brian Yorkey e Diana Son. Adaptação: Brian Yorkey. EUA: Netflix, 2017. 13 episódios (49-70 minutos cada).

ALBERTI, V. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BARBOSA, M. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: interrelações. In: MUSSE, C. F.; VARGAS, H. e NICOLAU, M. (org.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: EDUFBA, 2017.

CUNHA, M. N. Memória, verdade e justiça: o Projeto Brasil Nunca Mais e a comunicação alternativa nos anos de chumbo no Brasil. **Lumina** (UFJF), v. 8, n. 2, p.1-32, 2014.

FENTRESS, J.; WICKHAM, C. **Memória social**. Lisboa: Teorema, 1992.

GONZAGA, R. 13 Reasons Why | Série é a mais comentada do ano no Twitter até agora. **Omelete**, São Paulo, 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/13-reasons-why-serie-foi-a-mais-comentada-do-ano-no-twitter-ate-agora>>. Acesso em: 6 ago. 2017.

HALBWACHS, M. **Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiência do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MARTINO, L. M. S. De um eu ao outro: narrativa, identidade e comunicação com a alteridade. **Revista Parágrafo**, FIAM-FAAM Centro Universitário, v.4, n.1, p.40-49, jan/jun. 2016.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, v. 2, n. 3, p-3-15, 1989.

SACCOMORI, C. Qualquer coisa a qualquer hora em qualquer lugar: as novas experiências de consumo de seriados via Netflix. **Temática** (UFPB), ano 11, n. 4, p. 53-68, 2015.

VAN EDE, Esther. **Gaps and recaps**: Exploring the binge-published television serial. Utrecht. Dissertação. Utrecht University, Países Baixos, 2015.

WILLIAMS, R. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

Uma pesquisa participante dos comportamentos de espetatorialidade fílmica na Netflix*

Victor Lages**

Resumo

A Netflix é uma das maiores expoentes mundiais na produção e no consumo de conteúdos audiovisuais em *streaming* e VoD. Assim, partindo da questão-norteadora *De que modos múltiplos se comportam os espectadores de filmes enquanto consumidores da Netflix?*, a presente pesquisa envereda nos estudos acerca da estrutura da indústria cinematográfica para debater o consumo do audiovisual digital nos serviços de *streaming* e VoD. Ao utilizar ¹o método de pesquisa participante de caráter qualitativo, foram realizadas sessões fílmicas com participantes, a fim de compreender os hábitos de consumo desses indivíduos, culminando na criação de categorias de comportamentos de espetatorialidade fílmica na Netflix, sendo elas “Os ambientes e as telas”, “A hora da escolha”, “Os ruídos”, “A autonomia” e “Os atos pós-fílmicos”.

Palavras-chave: Filmes; Netflix; Comportamentos; Consumo.

Introdução

É no contexto contemporâneo de padrões alternativos convivendo em uma ecologia de coexistência de modelos, sendo reconfigurados ou adaptados, que aparece a plataforma midiática Netflix como disponibilizadora de seus produtos de Video on Demand (VoD) nos serviços de *streaming*. Por *streaming* e VoD, entende-se a possibilidade de o usuário acessar os conteúdos audiovisuais de uma plataforma digital em quaisquer dispositivos com acesso à Internet (como tablets, smartphones, smarTV's, notebooks, computadores, aparelhos de videogame, aparelhos Blu-Ray etc.) sem a necessidade de realizar *download* para consumir determinado vídeo.

Assumindo-se como uma alternativa de produção e consumo de produtos audiovisuais, a Netflix surgiu em 1997, mas, em 2007, foi aperfeiçoada de locadora de vídeos pela rede para uma empresa que disponibiliza seus conteúdos em VoD. Em 06 de janeiro de 2016, a Netflix atingiu alcance global, chegando a todos os países que permitem acesso à Internet livre, de acordo com sua assessoria, em nota publicada no dia citado. Depois desse momento, a relação entre os sujeitos e a plataforma, atravessada por fronteiras socioculturais em um feixe de articulações locais, nacionais,

* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

** Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Piauí (2018). E-mail: ribeirilages@hotmail.com

regionais e mundiais, viu-se distorcida, pois os elementos dessa equação midiática perderam e ganharam, simultaneamente, força estrondosa frente aos modelos audiovisuais da Netflix. Vive-se agora uma nova cultura de consumo visual, em que, devido à tecnologia da plataforma, o sujeito é o programador de sua própria experiência e criador de sua lógica própria de consumo, tendo a autonomia de controlar suas escolhas a partir de seus gostos e dos comportamentos verificados na interface.

Focando no consumo de produtos audiovisuais na contemporaneidade, o propósito deste estudo, adaptada da dissertação do pesquisador, foi analisar o consumo de filmes a partir da questão norteadora “*De que modos se comportam os espectadores de filmes na Netflix?*”, desdobrando em verificar quais são esses comportamentos distintos, bem como em perceber como se dá a dita “liberdade de consumo” de filmes em uma plataforma digital ligada a uma interface rodeada de algoritmos e que permite mobilidade de telas, a fim de compreender quais são as mudanças socioculturais verificadas nesse ato de consumir.

Na presente pesquisa, utilizamos o método pesquisa participante de caráter qualitativo. Nessa abordagem, de acordo com Peruzzo (2006), o pesquisador se insere no ambiente em que o fenômeno está ocorrendo, ou ocorrerá, e interage com os participantes e com a situação investigada. Partindo da presença constante do observador ali no local de coleta de dados, o pesquisador passa a “ver as coisas” por dentro dos hábitos culturais do grupo ou dos indivíduos estudados. Foram utilizados 16 participantes distribuídos em nove sessões fílmicas realizadas no decorrer de 35 dias, entre 10 de janeiro de 2018 a 13 de fevereiro de 2018, partindo aqui de uma procura por grupos de amigos que concordem em participar da pesquisa, tendo como critérios de exclusão pessoas menores de idade e, principalmente, que não tenham uma assinatura na plataforma audiovisual de *streaming* Netflix.

Espectadores de cinema, de televisão e da Netflix

Segundo Bourdieu (1976), o gosto que determinado sujeito tem para o consumo parte tanto das “propriedades” que cercam essa pessoa, como móveis, imóveis, automóveis, livros, perfumes, roupas etc., quanto das práticas que se manifestam na distinção desse sujeito de outros, como os jogos e as distrações culturais. Ou seja, o estilo de vida dos indivíduos está rodeado da combinação desses dois conjuntos e da propensão e aptidão pessoal para os objetos e as práticas. Por exemplo,

a visão de mundo de um velho marceneiro, sua maneira de gerir seu orçamento, seu tempo ou seu corpo, seu uso da linguagem e suas escolhas indumentares estão inteiramente presentes em sua ética de trabalho escrupulosa e impecável, do cuidado, do esmero, do bem-acabado e em sua *estética do trabalho pelo trabalho* que o faz medir a beleza de seus produtos pelo cuidado e paciência que exigiram (BOURDIEU, 1976, p. 2-3).

Indo além da colocação de gostos, o autor (1976) apresenta o *habitus* como o princípio gerador das práticas trazidas acima; assim, a partir da experiência cotidiana, os esquemas de pensamento, percepção e apreciação, condicionadas pela posição social do sujeito, vão construindo princípios de avaliação e classificação das coisas do mundo, como as preferências, os gostos, os estilos, podendo colocar os filmes como mobilizadores de uma série de afetos e sentimentos no gosto cultivado por cada sujeito. Concomitante à ideia de Carrière (2015), o qual defende que os filmes moldaram, e continuam a moldar, os indivíduos diariamente, o espectador de cinema é, de modo simplista, o sujeito que interage com o filme, que vivencia a experiência cinematográfica; esta, sinônimo de fruição espectral ou, um pouco mais aprofundado, como a relação interativa entre o espectador e o filme. É o que Mondzain (2007) chama de “sujeito espectador”, sendo este o que ocupa um lugar de produtor de sentidos em que seu desejo, seus pensamentos, sua subjetividade e suas experiências agem como motor da dialética estabelecida entre o dizer e o olhar, entre as emoções conectadas enquanto condições da ação do espectador no domínio da cultura.

Então, quando a indústria se transforma, o espectador também muda ou apenas vê alterados seus hábitos e modos de consumo? Para essa questão, Luca (2009) desenvolveu dois axiomas da indústria cinematográfica que auxiliam a compreender como a lógica modificou-se em dois momentos específicos de mudança: no surgimento da televisão e na mecânica do Homevideo. O primeiro axioma apontado faz referência à televisão, esta tomada como o instrumento que destronou o modelo vigente de produção cinematográfica, tanto norte-americana, quanto independente no exterior. Após a primeira transmissão de tevê em 1940, o número de salas de exibição caiu de 21 mil para 14 mil até 1955, enquanto que, em oito anos, a quantidade de aparelhos receptores saltou de 30 mil para 46 milhões; essa ascensão mudou a forma como o espectador tinha contato com os filmes, pois substituiu o hábito de assisti-los nas telas grandes para acompanhá-los em casa.

Assim, a televisão ia se consolidando como uma experiência bem distinta da de assistir filmes nas salas de cinema, como explica Carrière (2015), que previa essa multiplicidade ao apresentar em seus escritos as diferenças técnicas entre o cinema e a televisão, pela perspectiva do espectador e sua relação com a realidade. Enquanto que

na sala de cinema a imensa imagem vem por trás das nossas cabeças, quase nos engolindo, na tevê, o filme chega pela frente, como se nós o confrontássemos diretamente, dominando-o, ao invés de nos sentirmos diminuídos por ela. Quanto à escuridão, na sala de cinema, a reclusão monástica e o isolamento preponderam sobre a experiência; já na tevê, a realidade compete com o assistido, os objetos do cotidiano estão ao redor, pode-se assistir com pessoas de nossa escolha, levantarmo-nos e conversarmos à vontade. Em questões mercadológicas, no cinema, saímos de casa e pagamos para assistir *àquele* específico filme e os poucos comerciais que aparecem são antes da exibição, sem atrapalhá-la, diferente da tevê, em que os programas passam rapidamente um após o outro, misturados e paga-se o aparelho e o receptor para assistir ao máximo de produtos sem precisar sair de casa. Por fim, no cinema (em especial, o hollywoodiano), os gêneros são bem delimitados; na tevê, os gêneros se confundem e estão horizontalmente planejados, o que induz o espectador a esquecer do que acabou de assistir e a diminuir seu senso crítico. Assim, a memória do espectador, bem como sua visão, se transforma em uma questão de seleção do que ver e do que se lembrar. Na televisão, pela confusão de gêneros planejados, sai a delimitação clara daquilo que se está assistindo para induzir ao esquecimento do que se acabou de assistir, levando a uma mistura do sério com o trivial e da desordem entre o fictício e o real.

Assistindo à tevê, ficamos, ao mesmo tempo, menos fascinados e mais distraídos do que no cinema, assim como menos perspicazes. Filmes que vemos novamente em casa geralmente nos parecem melhores do que quando os vimos no cinema. Nosso espírito crítico adormece. Afinal, não saímos de casa, não pagamos (ao menos não obviamente), e temos a opção permanente de mudar de canal e até de desligar o aparelho. Temos poder sobre essa engenhoca. Para possuí-la, gastamos dinheiro. Portanto, ela está a nosso serviço. Nossa índole nos convence – assim como quase sempre louvamos as virtudes do nosso carro – de que a compra foi um bom negócio (CARRIÈRE, 2015: 56).

Derivado da consolidação e naturalização do videocassete como parte significativa da experiência de assistir filme em casa, a indústria do cinema se viu sendo obrigada a dar um passo à frente com o surgimento das plataformas digitais de *streaming* no século XXI. Ao invés da aquisição física de um material audiovisual ou da necessidade de realizar download para assistir a um filme ou ouvir uma música, o *streaming* surgiu, segundo Marques (2016), como uma transmissão por fluxo de dados continuamente; ou seja, consome-se qualquer obra a partir do *buffering* (carregamento) de uma ordenação lógica de dados, permitindo o acesso antes mesmo de concluído o processo. Nesse caso, a obra pode ser obtida em tempo real ou com horário marcado, mas com a possibilidade de visualização em momento posterior por demanda, sem a viabilidade do consumidor armazenar determinado conteúdo; o que se deu de inédito com essa tecnologia foi o

envio de informações da base de dados para o dispositivo tecnológico de um receptor com acesso à Internet a qualquer momento. O espectador viu-se, assim, com a permissibilidade de um livre acesso ao vídeo de seu interesse, quase da mesma forma como aconteciam nas videolocadoras, mas, dessa vez, com um acesso mais veloz acompanhado de um conteúdo mais fluido e à disposição do sujeito em qualquer lugar que queira, desde que esteja de posse de um dispositivo conectado à Internet.

Por ser parte do emaranhado de vertentes do *streaming*, as peculiaridades do VoD em contraste aos modelos tradicionais recaem na multiplicação e na mobilidade de telas que permitem aos consumidores assistirem a um filme, possibilidade esta permitida pelo avanço da Internet móvel. Nesse sentido, o espectador se torna um programador da sua experiência, visto que o controle de suas escolhas parte diretamente da sua preferência de assistibilidade.

Com o VoD, mercado e consumo, indústria e consumidores estão mais intimamente conectados, pois há a desejada proximidade de relacionamento em que se produz quase que exatamente o que se quer assistir, já que se assiste quase exatamente aquilo que lhe é exigido. O que se pode chamar de “poder” do consumidor, Benazzi e Nachankes (2014: 01) chamam de controle, no sentido em que “a tecnologia de Video on Demand (VoD) oferece ao usuário a experiência de controlar os vídeos que serão assistidos e definir a programação de acordo com sua conveniência”. Assim, com o espectador podendo criar sua própria lógica de assistibilidade, acaba por ser criada, conseqüentemente, uma segmentação do público em nichos, pois não há a necessidade e nem a obrigação de todos estarem assistindo ao mesmo produto ao mesmo tempo (não que existisse essa obrigatoriedade na televisão tradicional ou nas salas de cinemas, mas a estreia de um *blockbuster* na tela grande ou uma novela transmitida num horário estabelecido em uma grade instalada em um fluxo calha por gerar uma noção de espetatorialidade coletiva, ainda que cada indivíduo estivesse em sua casa ou em sua poltrona de cinema). Sem o caráter de coletivo, e mais o caráter de individualização do consumo, os espectadores veem acentuada “a experiência que já presentemente tem da existência de múltiplos consumos e de múltiplos *inputs*, com vários discursos primários e secundários competindo entre si” (CÔRREA, 2015: 46-47). Essa disseminação de experiências acarreta numa transformação da indústria, que precisa apostar em produtos mais personalizados, focando nas preferências individuais e particulares do consumidor, tendo em conta ainda na experiência deste enquanto espectador e no ponto intelectual e físico-localizacional onde ele se encontra no ato presente do consumo.

O fato é que, independentemente de existirem infinitas possibilidades de escolhas ou múltiplas telas para se assistir a obras cinematográficas, há uma nova lógica de consumo da espetatorialidade. Por terem ali, em suas mãos, o filme que desejar, os espectadores detém o poder de assistir ao seu modo, seja retardando ou acelerando o tempo de fruição; e, por possuírem a autonomia da assistibilidade, os sujeitos dominam os rituais de consumo, sem estarem presos a grades de programação ou da emissão com hora marcada do produto audiovisual; com esse poder atribuído, Côrrea (2014: 40) discorre sobre a liberdade do consumo pós-moderno, verificando tanto sobre a maneira como o conteúdo é entregue, em que “o consumidor pode parar a exibição a qualquer momento, pode repetir uma cena, avançar sobre um trecho do conteúdo que não lhe parece interessante, enfim, tem poder sobre a forma com que consome o título que escolher”, quanto na liberdade de escolher o horário que irá assistir ao produto escolhido, já que “os recursos de exibição permitem ao consumidor iniciar o filme no horário que quiser, bem como interrompê-lo e continuar a assistir em outro horário, ou mesmo em outro dia”. Frente a esse sujeito inserido em uma alternativa de consumo, existe a Netflix, uma das causadoras dessa disrupção consumista e mercadológica que ascendeu seus negócios calcada no *streaming* e VoD para produzir e disponibilizar produtos audiovisuais a serem consumidos numa lógica própria.

Segundo Ojer e Canapé (2012), em agosto de 1997, na Califórnia, a Netflix foi fundada por Reed Hastings e Marc Rudolph, jovens empreendedores que, com a ideia de alugar filmes por meio da Internet e percebendo o potencial dos discos em DVDs acima das fitas VHS, desenvolveram uma empresa cujos pilares seriam o valor acessível no aluguel, a conveniência na hora de devolver os filmes e a disponibilidade de um grande catálogo à disposição dos clientes. Anos depois, Hastings e Rudolph decidiram ampliar seus negócios, transformando seus clientes em assinantes que dispunham de um sistema de busca personalizada, o qual contava com um questionário que identificava os gêneros preferidos e elencava certos filmes que poderiam ser os favoritos que os assinantes poderiam escolher e acabou sendo um pré-modelo de recomendação inteligente. Com acordos sendo desenvolvidos com as produtoras de filmes e sendo aberta aí uma nova janela de exibição para o cinema, a Netflix foi se firmando como uma referência de videolocadoras, chegando a 857 mil usuários de seus serviços em 2002.

Há, assim, um modelo contemporâneo, uma janela de exibição contemporânea, um mercado contemporâneo e, conseqüentemente, um espectador contemporâneo, inserido nessa dinâmica alternativa de assistir a produtos audiovisuais, principalmente

filmes, como é a proposta investigativa dessa pesquisa. Por exemplo, tem-se a visão de Greene (2016) sobre a instantaneidade acoplada ao cenário da Netflix, que reconfigura a ideia do tempo de espera entre um episódio e outro ou entre um filme e outro, já que vivemos na era do *binge-watching*. Por não ter que aguardar uma semana pelo próximo capítulo ou ter que se deslocar a uma sala de cinema para assistir a dois filmes em sequência, para ela (2016), os espectadores não estão ficando mais preguiçosos ou alienados, devido às várias horas empreendidas em maratonas, pois a decisão de aproveitar um certo número de episódios, temporadas ou filmes de uma só vez é completamente consciente, controlando, assim, o fluxo de informações que o próprio espectador que consumir de forma contínua, condensada e intensa, como a leitura de um livro, pausada ou em uma única vista. Segundo Greene (2016), a audiência está no controle, pois os espectadores é que decidem como querem que a história os envolva. Já para Reinboud (2014), na mesma medida em que o controle é oferecido, uma ilusão de liberdade também lhe é dada. Ao investir o poder ao assinante sobre o que ele verá, a Netflix oferece a oportunidade para que cada usuário crie sua própria identidade visual, que circulará ao redor do que ele gosta, de quando gosta e de como gosta de assistir. No entanto, como foi mostrado antes, o autor (2014) afirma que essa identidade corresponde apenas ao perfil armazenado no sistema a partir das ações tomadas dentro da plataforma, não correspondendo com a “verdadeira” identidade do indivíduo, externa ao sistema virtual. Portanto, a liberdade dada ao assinante para a sua construção de si mesmo na Netflix é ilusória, pois o serviço toma controle total sobre seu comportamento e de seus gostos a partir do que o usuário lhe oferece, enquanto o sistema faz com que o assinante acredite que está no controle.

As categorias de comportamentos de espetatorialidade fílmica na Netflix

Para o desenvolvimento da pesquisa no campo empírico, foram utilizados 16 participantes distribuídos em nove sessões fílmicas realizadas no decorrer de 35 dias, partindo aqui de uma procura por grupos de amigos que concordassem em participar da pesquisa, tendo como critérios de exclusão pessoas menores de idade e, principalmente, que não tenham uma assinatura na plataforma audiovisual de *streaming* Netflix. Enquanto seis dessas sessões foram feitas coletivamente, com a presença do pesquisador “disfarçada” frente a várias pessoas, as demais ocorreram individualmente, podendo retirar daí comparações de hábitos comportamentais de consumo de obras audiovisuais. Nesse sentido, após o contato com sujeitos que concordaram em participar, foi-se acordado o local em que esses filmes seriam assistidos, podendo tanto

ser um local público, como uma biblioteca ou um shopping center, quanto um local privado, tal qual o domicílio de algum (ou alguns) desses participantes, deixando bastante esclarecido que a proposta de ir para a casa deles partiu do grupo e que eles só poderiam participar da pesquisa após a leitura e assinatura de cada um dos seus membros observado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. É importante ressaltar, desde já, que se assumiu um perfil único de participantes, recorrendo a jovens entre 20 e 32 anos de classe média e com curso superior completo ou em andamento, a fim de verificar lógicas e dinâmicas praticamente homogêneas, sem tanta distinção de classe ou idade entre si.

Com a determinação, portanto, de onde se procedeu a pesquisa, o observador se posicionou em um canto do ambiente, munido sempre de seu diário de campo, e deixou os participantes completamente livres para escolherem o filme que foi assistido, sua disposição no ambiente e quaisquer atitudes durante a exibição, como manusear seu celular, pausar o filme para ir ao banheiro ou conversar entre si, por exemplo; cada manifestação de comportamento foi anotada no diário. Ocasionalmente, depois da sessão de filme, o pesquisador fez uma entrevista semiestruturada com os participantes, levantando questões tais como “Como você vê a relação entre filmes e os algoritmos da Netflix?” ou “Você se incomoda com certas interferências externas à exibição do filme?”, culminando nas cinco categorias coletadas nessas nove sessões, sendo elas: “Os ambientes e as telas”, “A hora da escolha”, “Os ruídos”, “A autonomia” e “Os atos pós-filmicos”.

A primeira categoria apresentada nessa pesquisa é intitulada “**Os ambientes e as telas**”. Aqui são apresentados todos os espaços que foram utilizados nas nove sessões para assistir a filmes, cada um com peculiaridades distintas de conforto e comodidade, que calham por causar comportamentos diferentes entre os espectadores; são também mostradas as telas usadas para a espetatorialidade, tendo, cada uma, propriedades de assistibilidades e, às vezes, preparo prévio. Percebe-se que em muitas dessas sessões há uma simulação de uma sala de cinema, principalmente quando elas eram em grupo. Nas demais, como foram espontâneas e casuais, o ambiente era aquele que estava disponível, como uma biblioteca ou a praça de alimentação de um *shopping center*.

A proposta de juntar amigos é algo percebido de forma exacerbada nas seis primeiras análises: por terem essa amizade, os participantes se uniam nos ambientes a sua escolha a partir desses laços afetivos e estabeleciam ali um evento social coletivo, como traz o segundo ponto da teoria, que parte apenas de marcarem uma data e um

local para se encontrarem, tendo a liberdade para assistir ao que quiserem e quando quiserem a determinado produto.

Os espectadores têm ainda a possibilidade de reconfigurarem o aproveitamento de seu tempo livre e de reorganizarem suas rotinas baseado nos conteúdos assistidos, encaixando os filmes nas frações de tempo livre à conveniência.

Percebe-se que assistir em grupo é algo que demanda um conforto mútuo entre os participantes, com todos bem acomodados, em sofás ou camas, com ar-condicionado ligado, comidas e o mínimo possível de luz. Há ali uma recriação de um espaço tido como “ideal” para assistir a filmes; mas o conforto como prioridade acaba por criar situações “caseiras” que permitem aos personagens cochilarem, conversarem, manusearem o celular ou brincarem com os animais.

No entanto, tinha-se tudo isso no consumo doméstico de videocassetes e DVDs. Então, qual é a diferença: A desmaterialização do vídeo. Se na sala de cinema e na programação da televisão os filmes seguiam um horário rígido e no Homevideo era preciso se deslocar a uma videolocadora, locar um filme em seu formato físico e possuir um aparelho conectado à tevê para assisti-lo, agora os produtos audiovisuais estão em uma plataforma à disposição prática; os comportamentos são praticamente os mesmos, mas o acesso é quase que completamente diferente e crucial para mudar a dinâmica entre o grupo espectral: escolhe-se o que assistir no próprio ambiente de exibição, reúnem-se apenas para escolher sem maior deslocamento e não é preciso que todos tenham uma assinatura nessa plataforma, basta um. Além disso, abre-se um leque infinito de opções de ambientes públicos, como a biblioteca e a praça de alimentação de um shopping. É o nomadismo da cultura móvel da Internet, com acesso livre em espaços urbanos: se em um caso tinha-se a biblioteca, em que o silêncio deve preponderar, o espectador precisava sussurrar observações e utilizar fones de ouvido para não atrapalhar a paz estabelecida no local, do outro lado tinha-se um *shopping center*, um amplo espaço iluminado com pessoas transitando e fazendo barulho e uma narrativa sendo contada na tela do celular e sendo ofuscada pela luz e pelos ruídos externos ao filme.

Percebe-se que as telas eram tão qual pré-requisito para a escolha do ambiente. Havia notebooks acoplados à televisão, SmartTVs em que bastava o controle remoto para acessar ao menu da plataforma e os celulares. Ainda há a transição livre por aparelhos tecnológicos, em que, nesse caso especial, pode-se começar um filme na tela de um computador ligado à televisão e terminar em uma outra tela, com um tempo e um espaço diferentes, sem a perda de momento algum do produto assistido. Ou seja,

verifica-se que, mesmo com a possibilidade de acesso em qualquer tela e em qualquer lugar, quando a espectralidade é coletiva, há ainda a preferência da maior tela, a busca pelo maior espaço.

A segunda categoria dessa pesquisa se refere à “**A hora da escolha**”. Nesse quesito foram verificados quais são os procedimentos padrões que os participantes recorriam para selecionar a obra audiovisual a ser assistida. Vê-se a questão do percurso do usuário dentro da Netflix enquanto uma trajetória controversa, em que o consumidor de um serviço de *streaming* utiliza o tempo disponível em conexão para analisar possibilidades do que assistir e filtrá-las de acordo com seu objetivo. Assim, para a escolha de um filme é preciso dispor de tempo para tal ação e encontrar o conteúdo que seja mais do seu interesse. Os participantes tinham que selecionar, dentre diversas possibilidades separadas por categorias, estas distinguidas por gêneros, passando a operar em uma busca de um filme que nem eles próprios sabiam qual iriam ou queriam assistir, o que gerou dificuldades evidentes, usos diferentes da experiência cinematográfica e percursos distintos de escolha.

No entanto, as funcionalidades da Netflix foram acionadas para auxiliar na escolha, como filtros de seleção, sendo elas: as listas temáticas preparadas pela plataforma a partir dos algoritmos de cada perfil de assinante, as *tags* de gênero, as sinopses que acabavam por antecipar emoções a serem sentidas nos filmes, as opiniões dos assinantes e a porcentagem de relevância que cada obra poderia suscitar no usuário. Houve ainda o subterfúgio de sugestões e indicações de amigos, em que recomendações são feitas por espectadores que assistiram a algo e levam essa apreciação para amigos, criando, assim, um elo íntimo de afinidade que vai além da mera conversação sobre o que viram, em que o sentimento dos consumidores serve como filtros auxiliares de escolha dentro da superabundância de variedades. Porém em todos os casos estabeleceu-se ali um debate argumentativo, havia sempre um participante convicto de sua escolha e que tentava, a partir de argumentos próprios ou coletados de terceiros, persuadir aos outros de sua sugestão.

Com o filme escolhido, entra agora a terceira categoria de comportamento dessa dissertação, chamada de “**Os ruídos**”. Aqui enquadram-se interferências percebidas na fruição de filmes assistidos na plataforma, em suas mais diversas formas, separando-as em três subcategorias: “Ruídos físicos”, “Ruídos desmaterializados” e “Ruídos de transmissão”.

- “Ruídos físicos”: presença de objetos, sujeitos e animais domésticos que serviram, intencionalmente ou não, para a quebra da experiência

cinematográfica entre os espectadores; o uso dos aparelhos celulares causava distração da fruição fílmica, podendo estar relacionado tanto à sua utilização como fuga da narrativa, quanto à necessidade de sentir uma conexão com o mundo exterior ao filme e verificar atualizações em redes sociais.

- “Ruídos desmaterializados”: Apontando as conversas paralelas à exibição do filme, verificou-se que isso é algo tão comum entre os espectadores que está sendo bastante recorrido até nas salas de cinema. Tirando as sessões individuais, todas que envolvem mais de um participante há os ruídos de conversas e debates da história no decorrer do filme. Por conforto ou comodidade, como escape ou necessidade de dialogar com demais sobre o que estão assistir, todos os espectadores sentem-se à vontade para conversar enquanto a exibição está acontecendo e não percebem isso como falhas na fruição, começando a discutir, inclusive, já nos créditos iniciais de cada filme.
- “Ruídos de transmissão”: problemas na exibição do filme causados por falhas na conexão ou no equipamento. A queda da conexão da Internet causou em um deslocamento dos participantes ao aparelho de transmissão ou em uma espera para o problema se resolver naturalmente gerando, por vezes, na diminuição da qualidade da imagem do vídeo, um desconforto coletivo e uma pausa forçada na exibição do filme para reparo de problemas técnicos.

A quarta categoria, intitulada “**A autonomia**”, também será separada em subcategorias, sendo elas “A lógica própria”, “A curadoria pessoal” e “A serialização”. Aqui, foram percebidos como o espectador, a partir do *streaming* e culminando na Netflix, adquiriu certos poderes, ainda que alguns desses, como dito anteriormente, não sejam tão novos, visto o consumo doméstico de vídeos.

- “A lógica própria”: com a possibilidade de controlar a experiência dos espectadores em assistir a filmes, eles acabam por definir a própria lógica de programação baseado na sua conveniência, verificado em todas as sessões dessa pesquisa. Seja individualmente, com o consumidor apenas clicando em funcionalidades da plataforma, seja coletivamente, em que bastava marcar um horário e um local em que o filme seria assistido, os sujeitos passaram a dominar sua autonomia na espetatorialidade e seus rituais de consumo. Assim, podendo pausar em determinado momento,

repetir uma cena, ajustar o volume, legenda e idioma, desistir de um filme e/ou mudar de tela, todos os participantes usufruíram dessa liberdade durante a exibição, relacionando ainda com a categoria anterior de poderem conversar no decorrer da narrativa.

- “Curadoria pessoal”: possibilidade de guardar certo filme para ser visto posteriormente na área MINHA LISTA da plataforma.
- “Serialização”: ao deixarem um filme assistido pela metade ou interferido por ruídos na transmissão, os participantes têm a possibilidade de retornarem à narrativa quando quiserem, pois na funcionalidade CONTINUAR ASSISTINDO (ou VOLTAR A ASSISTIR, variando a nomenclatura dependendo da tela onde se assiste) o filme está disponível exatamente no instante em que a história foi pausada, podendo tanto ser regressada, ou completamente abandonada. Chama-se essa viabilidade de “serialização” por remeter aos episódios de seriados que são separados em blocos narrativos.

Por fim, chega-se à quinta e última categoria, chamada aqui como **“Os atos pós-fílmicos”**. Nesse quesito, abordam-se questões de hábitos dos consumidores quando se encerra o filme e o que eles e a plataforma fazem no fim da sessão. Três ações foram percebidas quando o filme acaba, sendo a mais imediata relacionada à própria plataforma. Já na subida dos créditos finais, a tela de exibição diminui e desloca-se para o canto inferior direito e um grande aviso ocupa o resto da imagem, com um anúncio de uma obra disponível no catálogo baseada no produto que os participantes acabaram de assistir. A partir disso, pode-se inferir que a Netflix sugere ao usuário uma “maratona” de obras do acervo, permitindo ao assinante simplesmente desligar a plataforma ou seguir com outro filme ou uma série de maneira natural.

Ao desligarem a televisão, vem a segunda ação percebida: a falta de debate. Se para escolher o filme havia sempre uma discussão argumentativa, ao fim, poucas opiniões são trocadas entre os espectadores, limitando suas questões em meramente aprovar ou desaprovar o que viram. Daqui já parte-se uma consideração quanto a essa falta de diálogo no encerramento: não há debate porque todas as observações já foram manifestadas no decorrer da exibição. Diferente da sessão acompanhada na sala de cinema, em que, mesmo com curtas conversas ocorrendo durante o filme, na saída da sala é que as discussões acontecem, no consumo doméstico da Netflix a interpretação e ponderações da narrativa se sucedem simultaneamente à transmissão, por vezes sendo pausada para expressão pessoal, por vezes sendo destacadas no momento de exibição.

Essas posturas referem-se ao terceiro comportamento, em que a participante recomenda o filme a uma amiga por mensagem virtual ou classifica a obra em positivo ou negativo na plataforma. O ato do participante de classificar determinado filme não é em vão; como diz Offerman (2015), por meio das análises algorítmicas, induzidas pelo clique no botão de positivo ou negativo, o espectador é introduzido em um cenário de influência eletrônica que segrega-o em opções como “Recomendado para você” ou “Se você viu tal filme, irá gostar desses”. E, mesmo que as recomendações não sejam precisamente concisas, como alguns participantes relataram em entrevistas posteriores, ainda assim a série de comandos programáveis da Netflix determina o que deve ser ofertado ao usuário, orientando-o para o consumo.

Assim, com as cinco categorias explanadas a partir de situações peculiares entre os ambientes múltiplos e as diversas telas, os critérios de escolha do que será assistido, os ruídos presentes durante a exibição de um filme, a autonomia do espectador no decorrer da transmissão e as ações pós-fílmicas que os usuários assumem, tem-se um cenário visível dos comportamentos de espetatorialidade fílmica na Netflix percebidas depois de analisar 16 participantes distribuídos em nove sessões.

Considerações finais

A presente pesquisa acionou, enquanto metodologia, o método pesquisa participante de caráter qualitativo a fim de responder à questão norteadora “*De que modos se comportam os espectadores de filmes na Netflix?*”. Assim, recorrendo a amigos que formaram grupos focais para analisar os comportamentos de espetatorialidade na plataforma, foram observadas nove sessões fílmicas envolvendo 16 participantes, a partir do que Peruzzo (2006: 137) traz sobre o método: “o pesquisador interage com o grupo pesquisado, acompanha as atividades relacionadas ao ‘objeto’ em estudo e desempenha algum papel cooperativo no grupo”. Aqui, munido de um diário de campo e após a devida assinatura de todos os participantes do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, encontram-se análises dessas sessões e entrevistas após seu término com jovens entre 20 e 32 anos de classe média e com curso superior completo ou em andamento.

Finalizando a pesquisa, há ainda mais algumas conclusões que podem ser retiradas além das já citadas: tomando a frase da participante da sessão #07 como parâmetro e título dessa dissertação, ao dizer “Vamos ver um filme?”, percebe-se que não mais se assiste a filmes com o mesmo engajamento e dedicação espetatorial com que Mondzain (2007) traz a relação entre o sujeito e o cinema como emoções que se

conectam na dialética entre o dizer e o olhar. E aqui precisamos trazer a visão de Saccomori (2016: 03) na sua distinção entre espectador e consumidor, em que

[...] o primeiro se encontra na posição de assistir às produções de cinema e TV da maneira como estas são ofertadas, sem o controle do tempo da programação. É o caso de quem se adequa aos horários e locais de sessões de cinema ou de quem espera os horários e os canais de determinado programa de TV. Já o consumidor é aquele acessa os conteúdos que deseja assistir, formando uma distinção própria do modelo sob demanda [...].

Nesse sentido, crê-se que temos um “especta-consumidor”, em que talvez pela praticidade ou comodidade do consumo doméstico, a receptividade de um filme assistido na Netflix não mais abarca a absorção da narrativa enquanto experiência subjetiva dos indivíduos, nem se estabelece ali um encontro entre a jornada da história com a jornada íntima do espectador, entendendo-se que não existe um espectador ideal, que isso é mera ilusão cinéfila e que a espectralidade apresentada aqui é uma mistura de velhos modelos com os modos de consumo observados nessa pesquisa. Pelos ruídos físicos, desmaterializados e de transmissão, pela coletividade, pela autonomia do consumidor em dominar seus hábitos de consumo e pela “competição” (por assim dizer) entre a narrativa contada na tela e a narrativa que acontece ao redor dos sujeitos em espaços públicos, não há mais tanto investimento emocional; no sentido mais restrito das palavras, veem-se cenas, veem-se personagens, vê-se uma transição contada no roteiro, mas não se assiste com dedicação atenta ao filme que se passa e não há um espectador fiel aos minutos narrados. E isso pode ser elevado ao consumo em salas de cinema, pois, mesmo onde conversar e manusear aparelhos celulares é proibido, o burlamento dessas normas de boa conduta não parece ser um empecilho aos consumidores.

Mas não se afirma tal consideração como algo negativo (talvez até seja para a indústria, que gasta milhões de dólares da criação do roteiro à distribuição dos filmes), já que, como essa pesquisa se preocupa em analisar os espectadores fílmicos, estes podem ser considerados como “ganhadores” na soma dos fatores, pela praticidade e comodidade que hoje se tem para assistir a um filme. E, trazendo para cá as hipóteses apontadas na introdução dessa dissertação, os espectadores sentem-se livres por possuírem uma lógica própria e individual de consumo, bem como a intimidade de assistir a filmes em casa oferece possibilidades completamente diferentes quanto à experiência das salas de cinema, mas bastante comuns ao Homevideo, com diferenciais tais quais a desmaterialização do vídeo, a instantaneidade de acesso e o consumo a partir de múltiplas telas e infinitos ambientes. Entende-se que os comportamentos aqui

analisados são restritos ao perfil do público estudado; porém, entende-se, da mesma maneira, que os tempos estão mudando e que essa pesquisa logra, ainda com um número de 16 participantes dentro dos mais de 75 milhões de assinantes da plataforma, em mostrar certas mudanças de hábitos de consumo que estão em constante e eterna transformação, a partir das cinco categorias de comportamentos de espectralidade fílmica na Netflix.

Referências

BENAZZI, J. R. de S. C.; NACHANKES, K. O comportamento de consumo dos consumidores de video on demand. Trabalho apresentado no *Grupo de Trabalho Comunicação, Consumo e Subjetividades do 4 Encontro de Gts – Comunicon*, 2014.

BOURDIEU, P.; SAINT-MARTIN, M. de. Gofts de classe et styles de vie. (Excerto do artigo "Anatomie du goft".) *Actes de Ia Recherche en Sciences Sociales*, nº 5 , out. 1976, p. 18-43. Traduzido por Paula Montero.

CARRIÈRE, J. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CÔRREA, L. S. *Consumo pós-moderno, tecnologia digital e conteúdo sob demanda: uma análise da Netflix e Spotify*. 2014. 54 fls. Monografia de Especialização Lato Sensu submetida à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

GREENE, L. *Pricking the Monster: Netflix and the modification of how and what we watch*. Professor Annette Insdorf, Senior Seminar in Film Studies, January 19th, 2016.

LUCA, L. G. A. de. *A Hora do cinema digital: Democratização e Globalização do Audiovisual*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

MARQUES, L. T. *Streaming: a nova modalidade de distribuição das obras audiovisuais e a Lei 9.610/98*. 2016. 55 fls. Monografia apresentada ao Curso de Direito da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

MONDZAIN, M. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

OFERMANN, R. J. O. A crítica cinematográfica em tempos de Netflix: a curadoria algorítmica e o ocaso da análise fílmica. *Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho – Comunicação e Práticas de Consumo, do 5º Encontro de GTs – Comunicon*, 2015.

OJER, T.; CAPAPÉ, E. Nuevos modelos de negocio em la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix. *Revista Comunicación*, n. 10, v. 1, 2012.

PERUZZO, C.M.K. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). *Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

REINBOUD, A. *Netflix and the Construction of “You”: Flow, Control and Television Experiences in the Digital Age*. Universiteit van Amsterdam, Mediastudies, MA Television and Cross-Media Cultura. 2014.

SACCOMORI, C. *Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix*. Dissertação (Mestrado) de Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Porto Alegre, 2016. 246 fls.

Tecnologia e produção de imagem:*

O jornalista “amador” e a disputa pela autoridade jornalística na TV

Aline Grupillo Chagas Reis ^{1**}

Resumo

Do videoteipe aos aparelhos telefônicos móveis, as inovações tecnológicas permitiram mudanças significativas nos modos de produção da imagem no telejornalismo brasileiro. Tais transformações, contudo, resultaram na inserção de agentes externos ao jornalismo profissional no interior das redações como os chamados “jornalistas amadores”. Embora importantes na produção noticiosa televisiva, a presença desses agentes suscita tensões e disputas em torno da autoridade jornalística. Sendo assim, a fim de discutir esse aspecto do telejornalismo brasileiro, procuramos apresentar o trabalho do “amador” a partir de uma perspectiva histórica de evolução da tecnologia de gravação da imagem. Para isso, utilizamos dois recursos metodológicos: pesquisa empírica e entrevistas em profundidade com atores de níveis hierárquicos distintos nas emissoras de televisões, somando 15 depoimentos.

Palavras-chave: jornalismo amador; tecnologia; telejornalismo; produção de imagem; televisão

Introdução

O progresso dos equipamentos de gravação possibilitou a formatação do telejornalismo brasileiro tal como o conhecemos. Embora pudesse ser considerado um avanço para a época, nosso primeiro telejornal, ironicamente batizado de *Imagens do Dia* (1950), mal conseguia ilustrar por meio de fotografias os assuntos de maior destaque (TEIXEIRA, 2000; REZENDE, 2000). Rezende (2000: 106-107) explica que, por causa da demora na revelação e montagem dos filmes cinematográficos, a transmissão de imagens “sofria um atraso de até 12 horas entre o acontecimento e sua divulgação nos telejornais”. A imediatividade sugerida no título representava, portanto, o desejo de seus produtores de poder “mostrar” aos consumidores do novo meio de comunicação os fatos da “vida real”.

De lá pra cá, o contínuo avanço tecnológico permitiu a evolução das câmeras filmadoras (MEMÓRIA GLOBO, 2004), o aprimoramento das técnicas de captação de som e imagem *in loco* com o videoteipe (COUTINHO, 2014), até a popularização das

*Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos de Imagem e do Som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

****INTRODUÇÃO!**

filmadoras VHS portáteis, a partir da década de 1980. Nesse contexto, cidadãos comuns puderam experimentar uma forma de produção imagética descentralizada (MELLO, 2007) e o barateamento das câmeras possibilitou o trabalho de captação independente dos chamados “jornalistas amadores” (GRUPILLO, 2018). Diante disso, o objetivo deste artigo é apresentar o trabalho desses agentes a partir de uma perspectiva história que leva em consideração os avanços tecnológicos e seu impacto sobre a produção telejornalística, a fim discutir em que medida a participação de amadores da produção noticiosa expõe os limites da autoridade jornalística na televisão.

Pode-se dizer que, nos últimos anos, o processo de convergência de mídias e o melhoramento dos dispositivos móveis permitiram uma incrível profusão de imagens produzidas por não-jornalistas com a consequente popularização do termo “amador”, usado normalmente para designar modos de coprodução participativa nos telejornais. Esse fenômeno gerou propostas que procuram conceituar o termo em relação às práticas jornalísticas profissionais. Aguiar e Barsotti (2014: 45), por exemplo, entendem o jornalismo amador como as experiências nas quais o “jornalista amador não é remunerado e tem acesso direto às ferramentas de publicação até os sites onde o trabalho dos cidadãos começa a ser remunerado e a publicação do conteúdo é mediada por jornalistas”. Por outro lado, Keen (2009: 38) assegura que “amador” é aquele que “cultiva um hobby, podendo ser culto ou não, alguém que não ganha a vida com seu campo de interesse, um leigo a quem faltam credenciais, um diletante”.

Neste trabalho, contudo, o termo “jornalista amador” é utilizado para designar cinegrafistas com variados graus de experiência na produção noticiosa e que trabalham de forma independente, muitas vezes contratados como *freelancers* pelos telejornais. Comumente, eles são responsáveis pela captação de flagrantes e imagens impactantes, *ao vivo*, tais como acidentes, perseguições policiais, assaltos, etc. Munidos que equipamentos e meio de transporte próprios, os jornalistas amadores atuam de maneira distintas das equipes de reportagens tradicionais, o que lhes garante o acesso às regiões hostis aos jornalistas profissionais e o registro de cenas posteriormente vendidas às emissoras de TV. Por serem velhos conhecidos das redações e atuarem diretamente na produção noticiosa televisiva, eles questionam a aplicação do termo “amador” como forma de distinção em relação à comunidade dos jornalistas profissionais.

A fim de abordar esses aspectos das disputas em torno da autoridade jornalística e do pertencimento desses agentes ao campo do jornalismo profissional, dividimos este artigo em três partes. A partir de uma perspectiva histórica, discutiremos na primeira parte a influência do desenvolvimento tecnológico no surgimento dos “amadores” para,

então, tratarmos do trabalho e do lugar desses agentes nos telejornais. Por último, procuramos problematizar o uso do termo “amador” e discutir o impacto dessa atividade na autoridade jornalística na televisão. Nesse sentido, utilizamos dois recursos metodológicos: a recuperação de fontes empírica (jornais, revistas, sites, etc.) que pudessem fornecer pistas quanto aos contextos históricos de surgimento e inserção desses agentes nas redações, dada a lacuna bibliográfica em relação ao tema no Brasil, e o resgate memorialístico dos diversos atores de níveis hierárquicos distintos nos telejornais através de entrevistas presenciais e em profundidade, realizadas entre 2016 e 2017, somando 15 depoimentos.²

Tecnologia e jornalismo amador

Até meados de 1960, dois tipos de câmera eram usados na elaboração dos telejornais no Brasil: a Bell & Howel, usada apenas para registrar imagens, e a Aurikon, que fazia os registros sonoros (MEMÓRIA GLOBO, 2004). Conforme um dos primeiros cinegrafistas da televisão brasileira, Reynaldo Cabrera, naquela época só era possível conhecer o resultado da filmagem uma hora depois de voltar para a emissora (TEIXEIRA, 2000: 17). Por causa da precariedade dos equipamentos, muitas matérias eram perdidas e apenas fotografias ilustravam as reportagens mais marcantes (TEIXEIRA, 2000).

Essa realidade, contudo, viria a mudar com a chegada do videoteipe (VT) na segunda metade da década. Entre outras vantagens, o VT garantia uma maior versatilidade e mobilidade por parte das equipes de gravação externa (SQUIRRA, 1993; COUTINHO, 2014; SACRAMENTO, 2008) e a capacidade fílmica das fitas facilitou o trabalho dos cinegrafistas e dos editores das reportagens. Isso porque, até existirem os equipamentos portáteis, o telejornalismo utilizava recursos do cinema, como câmeras pesadas e filmes 16mm, caros e de baixa autonomia. Sendo assim, o VT passou a ser mais proveitoso, pois, além de ser mais leve, a duração mínima de uma fita girava em torno de uma hora (MEMÓRIA GLOBO, 2004).

Mello (2007) atribui à continuidade do desenvolvimento tecnológico nos anos seguintes ao surgimento do VT o processo de expansão da indústria audiovisual no Brasil. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, a empresa de eletrônicos *Sharp* lançou no

²Embora tenham sido realizadas 15 entrevistas em profundidade, por uma questão de espaço, neste trabalho, apenas nove foram citadas, a dos jornalistas profissionais Albino Castro, Adilson Oliveira, Jucimara Pontes, Rodrigo Mariz e Marcelo Rezende; e a dos jornalistas amadores Douglas Aguado, Tony Castro, Tiago Ramos e Francisco Romeu Vanni. A escolha se deu em função do atual exercício da atividade junto aos telejornais e da disponibilidade dos mesmos durante o período de obtenção dos dados empíricos.

mercado nacional os primeiros equipamentos em VHS e o lançamento do videocassete doméstico já em 1982 permitiu a experimentação de formas independentes de produção de imagem. O *Jornal do Brasil*³, mostrou em números a curva ascendente da venda de equipamentos de gravação de vídeo. Somente no Rio de Janeiro, a procura aumentou 50% na década de 1990. Em São Paulo, uma das maiores lojas no setor vendeu 42 mil máquinas em 1997 contra 14 mil no ano anterior. A comercialização de câmeras VHS cresceu quase 159% no período, somando 20.962 unidades compradas. Cada câmera portátil custava em média 900 reais e tornou-se “o objeto de desejo de consumidores com renda a partir de R\$ 500”.⁴

Foi nesse contexto que Douglas Aguado⁵ e Tony Castro⁶ iniciaram a atividade como cinegrafistas amadores. Ambos não possuíam qualquer experiência prévia no manuseio dos equipamentos ou mesmo na produção jornalística audiovisual. Entretanto, decidiram sair às ruas a “caça aos factuais”. Em entrevista para esta pesquisa, Douglas lembrou que a primeira imagem vendida a um noticiário foi a do resgate de um cavalo pelos bombeiros de São Paulo. O *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT) pagou 60 reais pela fita e a exibiu no *TJ Brasil*, apresentado por Boris Casoy. A aceitação de flagrantes dessa natureza, levou Tony Castro a comprar uma câmera VHS e se especializar na filmagem de ações policiais (flagrante, perseguições, etc.).

Em virtude da ausência do registro profissional, o trabalho desses cinegrafistas acabou associado pelos jornalistas profissionais ao exercício de uma atividade desempenhada por amadores, conforme destacou a *Revista Manchete* em abril de 1997. Apesar disso, em 31 de março daquele mesmo ano, o *Jornal Nacional*, da *Rede Globo*, divulgou, com exclusividade, imagens amadoras da truculência policial contra moradores em uma região pobre de Diadema, na Grande São Paulo, no caso conhecido como Favela Naval. O fato desencadeou o sentimento misto de revolta e indignação na sociedade brasileira e produziu, entre outros efeitos, a aprovação da emenda constitucional que federaliza os crimes contra os direitos humanos (RIFLOTIS, 1999). Segundo Neves e Maia (2009: 13), o vídeo da Favela Naval o tornou “testemunha objetiva” de um fato, demandando sua interpretação imediata por parte de atores sociais distintos. Para os autores, as cenas adquiriram um caráter autônomo resultante, em parte, do fato de serem creditadas a um “cinegrafista amador”.

³ “Cresce a venda de filmadoras”, JB, 11 de abr. de 1997.

⁴ “Cresce a venda de filmadoras”, JB, 11 de abr. de 1997, p.12.

⁵ Entrevista concedida em 21 de abr. de 2017.

⁶ Entrevista concedida em 22 de abr. de 2017.

Diante da repercussão internacional do caso, a *Folha de São Paulo*⁷ destacou a dimensão que flagrantes captados por amadores haviam adquirido nos telejornais brasileiros. Já a Revista *Veja*⁸ procurou trazer ao conhecimento do público parte da dinâmica empregada naquela filmagem, chamando a atenção para a identidade atribuída pelo *JNao* cinegrafista, ou seja, sua condição de “amador”. Ocorre que, quando gravou as imagens da Favela Naval, o operador de câmera Francisco Romeu Vanni encontrava-se desempregado, mas atuando como prestador de serviço para a *TV Bandeirantes* de São Paulo.

Em entrevista para esta pesquisa, o cinegrafista⁹ relatou que usou uma câmera VHS própria e que levantou o local exato das ações dos policiais militares com o intuito de conseguir registrar o flagrante sem que fosse percebido. As imagens foram gravadas de um sobrado durante uma semana totalizando 2:45:00 (duas horas e 45 minutos) de material bruto. “Era a primeira gravação mostrando a realidade da polícia. Não da Polícia Militar, não da corporação e sim dos mau elemento que tinha ali, entendeu?”¹⁰ Por causa do registro em imagens, Favela Naval tornou-se um caso “raro”, porque sobre ele não restavam dúvidas (RIFIOTIS, 1999: 37).

Na época, o diretor de jornalismo do *SBT*, Albino Castro, admitiu à *Folha de São Paulo*¹¹ que, na briga pela audiência, os cinegrafistas amadores haviam se tornado figuras fundamentais. O telejornal *Aqui Agora*, por exemplo, contava com um cadastro com 250 amadores que “trabalhavam, sobretudo na madrugada de São Paulo, porque nós tínhamos só um repórter e um cinegrafista de plantão”, relatou Albino Castro em entrevista para esta pesquisa.¹² O preço das fitas variava de acordo com a comoção que poderiam provocar no telespectador e dependia da avaliação do conteúdo por parte dos editores do programa. Normalmente, pagava-se entre 250 e 500 reais, mas salvamentos e incêndios valiam cerca de 400 reais.¹³

⁷ “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>> Acesso em 13 de set. de 2016.

⁸ “Olhar escondido”, *Veja* 09 de abr. de 1997, p.32.

⁹ Entrevista concedida em 20 de abr. de 2017.

¹⁰ A compra da fita pela *TV Globo* é cercada de polêmicas. Conforme afirmou ao *Jornal do Brasil* 11 de abril de 1997 o diretor de jornalismo Evandro Carlos de Andrade, a fita VHS foi adquirida por 10 mil reais. Francisco Romeu Vanni, contudo, acusa a emissora de ter conseguido o material ilegalmente, tendo acionado a emissora na justiça logo depois da exibição pelo *Jornal Nacional*.

¹¹ “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>> Acesso em 13 de set. de 2016.

¹² Entrevista concedida em 18 de abr. de 2017.

¹³ Na *Rede Globo*, pagava-se cerca de 180 reais por fita. Na *Rede Bandeirantes*, o mínimo era de 100 reais. Já a *CNT* tinha cinegrafistas amadores fixos. “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Acesso em 15 mai. de 2017.

Os relatos e levantamentos indicam haver uma influência da evolução tecnológica no aparecimento dos cinegrafistas amadores, não sendo possível, contudo, apontar com precisão o momento em que ocorreu a inserção desses agentes nos telejornais. Eles mostram ainda uma contradição, pois embora sugiram a importância desses cinegrafistas para os noticiários, os amadores eram vistos como “franco-atiradores” e aventureiros, sem qualificação profissional, conforme pode-se inferir do depoimento do jornalista Albino Castro para esta pesquisa: “Eles também eram esforçados, mas não eram profissionais. Eles eram, de fato, amadores”. Diante disso, procuramos verificar como esses agentes trabalhavam e produziam imagens impactantes, *ao vivo*, para diversas emissoras de televisão.

Jornalismo amador e as imagens do “mundo cão”

Weaver (1993: 301) ressalta que a imagem é um elemento central no jornalismo televisivo, pois sua relevância consiste em dar aos repórteres e apresentadores autoridade moral e intelectual na transmissão dos eventos do cotidiano. Através da imagem, esses agentes impõem “a sua pessoa e personalidade quase continuamente à narrativa”. Além disso, as imagens permitem a organização das notícias no tempo e conferem significado aos fatos, aproximando o homem comum da vida real (BIRD E DARDENE, 1993).

Brasil (2012: 78) argumenta que a utilização da imagem leva a TV a suplantiar os demais veículos de comunicação. De certo modo, ela orienta a seleção de um determinado conteúdo pelos produtores, repórteres e editores, já que o objetivo geral dos telejornais é oferecer ao espectador uma visão “abrangente e saborosa” dos fatos do dia (SQUIRRA, 1993: 99). Por isso, para Wolf (1999: 278), os fatos noticiáveis precisam ser traduzidos em cenas “que não só correspondam aos standards técnicos normais, mas que sejam também significativas, que ilustrem os aspectos salientes do acontecimento”.

Nesse sentido, o trabalho dos jornalistas amadores tende a corresponder à expectativa dos produtores dos noticiários de atender o gosto da audiência, oferecendo-lhe imagens impactantes e chamativas dos eventos do cotidiano. Por outro lado, conforme expressou Pierre Bourdieu (1997), essa necessidade dos *newsmakers* demonstra a subordinação do campo do jornalismo ao campo econômico, o que produz a própria subordinação dos jornalistas aos conteúdos homogêneos, habilitados a aglutinar fatias expressivas da audiência em torno de fatos corriqueiros e de interesse comum. Assim, o papel dos cinegrafistas amadores consiste na busca de imagens do

“mundo cão” (MIRA, 1995), preenchendo a lacuna deixada pelos jornalistas profissionais nesse tipo de captação imagética por fatores associados ao risco na elaboração de determinadas reportagens (BUSTAMANTE E RELLY, 2016; HUGHES, et al 2017) e até mesmo às dificuldades de acesso a determinados locais considerados hostis à presença das equipes de imprensa (GRUPILLO, 2018).

Isso fica mais claro no depoimento do jornalista profissional Rodrigo Mariz¹⁴, editor-chefe do telejornal *Brasil Urgente*, da *TV Bandeirantes*, para quem a demanda pelos amadores está também relacionada às dificuldades de deslocamento das equipes de televisão tradicionais em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. A função dos amadores consiste em ampliar o raio de cobertura das emissoras com o uso de estratégias capazes de agilizar a captação de imagens.

Tenho 10 equipes hoje no Brasil Urgente, mas eu tenho vários amadores que trabalham com a emissora. Então, por exemplo, eu chego aqui pra passar o dia de manhã, pra ver o que os meus repórteres estão fazendo e a chefia de reportagem já me oferece, às vezes, quatro, cinco, seis assuntos que o amador foi.

No Rio de Janeiro, o trabalho desses cinegrafistas apresenta características específicas, pois a atuação de traficantes de drogas e a possibilidades de confrontos tornaram o exercício do jornalismo perigoso em algumas regiões. A ausência de identidade funcional e o relacionamento com fontes de informação atreladas ao universo da criminalidade permitem esses agentes gravar *ao vivo* perseguições policiais, tiroteios, prisões, etc. Comumente, repórteres e editores avaliam a qualidade das cenas e escrevem as reportagens sem sair das redações, como podemos inferir do depoimento da jornalista profissional Jucimara Pontes¹⁵, para esta pesquisa.

Tem sempre um amador que vai lá e vai fazer a imagem que a nossa equipe não conseguiu fazer. E isso é diário, diário. Às vezes, o próprio amador já sabe que está rolando alguma coisa, ele vai e depois vende pra chefia de reportagem. Acabei de fazer um crime aqui em tal lugar. Tem imagem do corpo, tem imagem da polícia, tem imagem disso, disso, daquilo. Já tem tudo. [...] Então, ele (o repórter) pode fazer uma passagem e amarrar o VT com as imagens do cinegrafista amador, porque graças a ele a gente conseguiu fazer as imagens.

A falta de prestígio da reportagem policial, normalmente vista com desconfiança por uma elite jornalística em razão da aproximação de fontes pouco confiáveis (DIAS, 1992; MOLICA, 2007) pode ser apontada como outro fator de demanda pelos amadores. Tal estigma desloca esse tipo de reportagem ao lugar de jornalismo de segunda categoria, reflexo do preconceito contra os profissionais que atuam na área e o modo como contam suas histórias (DIAS, 1992). Ele reflete ainda a questão da origem

¹⁴Entrevista concedida em 25 de abr. de 2017.

¹⁵Entrevista concedida em 23 de nov. de 2016.

social dos jornalistas, apontada como fator facilitador do conhecimento prévio dos padrões de sociabilidade nos locais onde são feitas as reportagens. Isso pode ser percebido nos depoimentos do jornalista Adeilton Oliveira¹⁶ e do cinegrafista amador Tiago Ramos¹⁷ para esta pesquisa.

Minha trajetória dentro das matérias policiais acabou se dando principalmente porque as pessoas notaram que eu tinha facilidade nesse tipo de cobertura por ter nascido e sido criado num ambiente como esse. Então, as matérias saíam diferentes. Não é que saísse melhor, mas eu sabia exatamente por onde andar, por onde me proteger, com quem falar, como falar. Quem está acostumado a ir no Talho Capixaba, no Leblon, não vai ter o mesmo tipo de linguagem pra poder falar num boteco dentro da favela, não vai, não vai.

Um amador, ele tem mais facilidade de entrar, não digo que é tão fácil, mas ele tem uma camuflagem melhor pra entrar, já tem uns contatos melhor, já sabe como é que está, já está na rua direto. Ele não recebeu a pauta de manhã pra ir a um local que ele nem conhece, não. É um local que ele já tem intimidade, no dia a dia, já foi lá umas quatro, cinco vezes, já tem amizade com a menina do bar, é um trabalho mal comparando com a P2 da PM, que faz esse trabalho de ir lá, senta, come, troca telefone, já pega informação, não se identifica como repórter e pronto. Esse trabalho é muito mais complicado para a emissora.

Dedicada à troca de experiências entre os produtores de imagem, a página *cinegrafistas.com* explica que os amadores “são pessoas especializadas em flagrantes”, que acompanham o trabalho das polícias e do corpo de bombeiros e fazem imagens incomuns (assaltos, tiroteios e acidentes) para oferecer aos telejornais. Tratar-se, portanto, de indivíduos autodidatas que levantam informações e precisam estar atentos para descobrir ocorrências em andamento, sem concorrer com os repórteres das televisões. Daí o uso da expressão “cinegrafista amador profissional”¹⁸ que, apesar do paradoxo, procura diferenciar, esses cinegrafistas decidados comuns que enviam imagens às emissoras de maneira colaborativa.¹⁹

De modo geral, a relevância da atividade dos amadores está em proteger as emissoras e seus jornalistas contra as pressões exercidas pelas organizações criminosas (BUSTAMANTE E RELLY, 2016), algo particularmente importante na televisão pela complexidade das reportagens, sobretudo as policiais e investigativas, em comparação com os jornais impressos (HUGHES, et.al 2017). Diante disso, no Brasil, os jornalistas têm procurado estabelecer parcerias com moradores de regiões consideradas perigosas, a exemplo das favelas cariocas, de modo a estimular sua coparticipação na produção da notícia por meio do envio de vídeos. Essa iniciativa pode

¹⁶Entrevista concedida em 09 de dez. de 2016.

¹⁷Entrevista concedida em 22 de mar. de 2017.

¹⁸Disponível em: <<https://cinegrafistas.com.br/2011/10/08/10-dicas-para-cinegrafista-amador/>>. Acesso em 20 jun. 2016

¹⁹Sobre jornalismo cidadão (*Citizen Journalism*) ou jornalismo participativo Cf.: TARGINO, 2009; GILLMOR, 2004; DEUZE, 2008.

ser exemplificada pelo quadro *Parceiros do RJ*, da TV Globo, em que amadores são instruídos por profissionais sobre o uso de equipamentos de filmagem e produção de relatos noticiosos (FRAZÃO E BRASIL, 2013). A aproximação de repórteres e editores dos administradores das páginas “News” sugere uma segunda estratégia para a obtenção de flagrantes, especialmente em áreas conflagradas. Esses perfis, normalmente criados no *Facebook* (*Jacarepaguá News*, *Praça Seca News*, *Guadalupe News*, etc.) estão vinculados à rotina de violência das regiões situadas na periferia do Rio de Janeiro e procuram afirmar seu pertencimento ao jornalismo através da prestação de um serviço público, indicando aos moradores onde estão ocorrendo assaltos, tiroteios, etc. (GRUPILLO, 2018).

O valor testemunhal dessas cenas (BOCK, 2001; WALLACE, 2009; DOCKINSON E BIGI, 2009), investidas de “efeito de proximidade” (FECHINE, 2007) e de um sentido de “presença” as torna fundamentais para a construção da autoridade jornalística nos noticiários televisivos (ZELIZER, 1990). Por isso, ao mesmo tempo que em tentam estabelecer vínculos com moradores e até mesmo cinegrafistas independentes que consigam, minimamente acessar essas áreas, os jornalistas procuram disciplinar a participação desses agentes nos telejornais (KPEROGI, 2010; PALMER, 2012). Mas a utilização dessas cenas pelos noticiários evidencia os problemas enfrentados pelas equipes de externa e coloca os jornalistas profissionais diante do dilema da perda da exclusividade do conhecimento e consequente cobertura dos acontecimentos (SJOVAAG, 2011). Assim, interessa-nos discutir que medida a ampla utilização de imagens amadoras impacta a autoridade cultural dos jornalistas.

Autoridade jornalística em disputa

Brasil (2012: 177-178) sugere que a designação “cinegrafista amador” não reflete falta de qualificação profissional ou de domínio dos recursos técnicos de captação da imagem. Essa nomenclatura, ao contrário, remete à ausência das condições legais impostas ao exercício do jornalismo no Brasil. De modo geral, tal designação reflete a falta de credenciais dos cinegrafistas, em sua maioria detentores de um nível de escolaridade mais baixo do que o dos jornalistas graduados. Sendo assim, para o autor, a aceitação do lugar periférico desses agentes pelos jornalistas traduz um comportamento que procura manter o prestígio dos diplomados em detrimento dos produtores de imagem não-credenciados, que tendem a permanecer no anonimato e tantas vezes ter seu trabalho confundido com o de “amadores”.

Historicamente, a falta de reconhecimento dos cinegrafistas como jornalistas está associada às tentativas de regulamentação do jornalismo desde os anos 1930, quando o então Presidente da República Getúlio Vargas reconheceu a profissão e a regulamentou através do Decreto-lei 910/1938 (ROXO DA SILVA, 2016). De lá pra cá, sucessivas leis procuraram restringir o acesso ao jornalismo, assegurando o privilégio da atividade profissional aos jornalistas graduados, com o apelo à interferência do Estado nesse processo por meio da obrigatoriedade do diploma (PETRARCA, 2010).

No Brasil, a autoridade jornalística se fundamentou numa cláusula corporativista, o Decreto lei 972/1969, tornando o exercício do jornalismo exclusivo para os graduados em jornalismo²⁰. Ocorre que aos cinegrafistas, a portabilidade do diploma superior específico não é uma exigência legal, o que levou esses agentes a permanecerem na zona de conflito entre as legislações que regulam o exercício profissional de radialistas e dos jornalistas. Por isso, a reportagem cinematográfica, incipiente na época de promulgação do Decreto, só foi incluída no rol das atividades jornalísticas na regulamentação do mesmo, dez anos depois (Decreto 83.284/1979)²¹.

Os jornalistas graduados, por sua vez, não viam com bons olhos o exercício de uma atividade “técnica” preferindo atuar como repórteres de texto ou editores. Por isso, para serem “aceitos” como jornalistas, os cinegrafistas precisam preencher um conjunto de requisitos burocráticos e passar pela avaliação de uma comissão especial formada pelos sindicatos da categoria. Sem o diploma, esses agentes são incorporados ao jornalismo profissional de forma rebaixada como “repórteres cinematográficos” (GRUPILLO, 2018). Talvez isso explique o fato de menos de 1% dos jornalistas com curso superior no país atuarem na função de repórter cinematográfico (MICK E LIMA, 2013: 57).

Aqui, portanto, as disputas em torno da autoridade jornalística e o combate ao “amadorismo” foram intensificados com a promulgação do Decreto-lei 83.284/ 1979, que regulamentou a profissão. Durante a década de 1980, o crescimento de programas jornalísticos na grade de programação das principais emissoras (SACRAMENTO, 2008) provocou o recrudescimento das ações de controle do acesso ao mercado de trabalho pelos sindicatos e associações representativas de classe, visando resguardar o jornalismo da invasão de diletantes (ROXO DA SILVA, 2008). Em parte, isso

²⁰Segundo Weber (2000, p.168) em 1968, existiam vinte cursos de comunicação registrados no Brasil. Com o decreto-lei 972 esse número saltou para 46 em 1972, 60 em 1980, sendo a maioria em escolas particulares, o que aponta para uma super produção de jornalistas. Segundo levantamento do perfil dos jornalistas brasileiros, realizado em 2012, há atualmente 315 cursos de graduação no país entre universidades públicas e privadas (MICK & LIMA, 2013).

²¹Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d83284.htm.

corroborou para o rebaixamento do lugar dos cinegrafistas na hierarquia profissional. Assim como em outras áreas, a formação superior em jornalismo passou a ter um papel significativo de distinção entre esses agentes e a regular a distribuição de saberes e poderes no interior do campo. Conforme percebe-se nos relatos coletados nesta pesquisa, o emprego de cinegrafistas amadores pelas emissoras de TV ao longo dos anos 1980 provocou uma série de conflitos nas redações.

Pessoas sempre ligadas ao sindicato que faziam de tudo para que não existisse isso lá dentro [...] tratava a gente como se a gente fosse um inimigo, sabe? Uma coisa, assim, que hoje chamariam de assédio moral. Eu tenho trauma até hoje disso daí. Uma revolta comigo, assim. Os caras fingem que são profissionais, mas não são, eles estão vendo só o lado deles.²²

Ao longo dos últimos anos, porém, o desenvolvimento da Internet, dos aparelhos móveis de telefonia e o barateamento dos equipamentos de gravação de vídeo transformaram as práticas profissionais e ampliaram a oferta de amadores para os telejornais, dramatizando as disputas em torno da autoridade jornalística. A imediatividade dos relatos captados *ao vivo* e seu uso contínuo suscitaram questionamentos quanto aos valores como apuração e a checagem dos fatos (NIEKAMP, 2011). Diante disso, os jornalistas profissionais procuram manter sua autoridade através do discurso no qual sua função tradicional de selecionador (*gatekeeper*) pode oferecer um produto de maior qualidade ao consumidor das notícias (SJØVAAG, 2011).

Assim, ao falarem de si mesmos, eles reforçam sua representação como porta-vozes legítimos e confiáveis do mundo real (ZELIZER, 1992). Isso pode explicar porque a imagem amadora, quando incluída na cobertura jornalística pela mídia tradicional, acaba obscurecida através dos processos de edição e montagem das reportagens. Para Sjøvaag (2011: 83-85) consiste em uma estratégia duplamente funcional: salvaguardar o profissionalismo jornalístico em relação às fontes e verificação dos fatos, mas também manter o controle dos jornalistas profissionais sobre o material produzido pelos amadores.

De modo geral, no Brasil, a divergência entre profissionais e amadores estão balizadas em dois pontos principais: 1) a posse do diploma superior específico como a condição final para tornar alguém jornalista e 2) um conjunto de valores existentes na prática profissional, fundamentais para sedimentar a autoridade dos jornalistas junto ao público, entre os quais estão a presença e proximidade dos fatos, a autonomia do

²²Tony Castro, em entrevista concedida em 2016.

trabalho jornalístico, e a preocupação com o bem comum (GRUPILLO, 2018). Dois depoimentos coletados nesta pesquisa, o do cinegrafista Francisco Romeu Vanni e o do jornalista Marcelo Rezende²³, ambos participantes do caso da Favela Naval, sintetizam essas questões.

Se teve alguma mudança na Constituição foi por causa minha. Se mudou alguma coisa foi por causa minha. Não foi por causa do Marcelo Rezende, foi por causa da minha matéria. Se não fosse minha matéria, o Marcelo Rezende não ia fazer nada. Quem está ganhando dinheiro? Quem ganha isso, ganha aquilo? É ele.

Eu sou um repórter em busca de informação com a obrigação, essa que é a questão, de checar tudo. Eu chequei os PMs sem que os PMs soubessem, eu não, a nossa equipe. Encontramos as vítimas, encontramos onde o Mário Josino foi enterrado. Só quando tinha tudo é que eu disse: agora vamos pôr no ar. [...] Não tinha a menor ideia de quem era (o cinegrafista) e não tinha o menor interesse isso pra mim. Nenhum. O meu interesse era a covardia que a PM estava fazendo, era aquilo que representava a sociedade.

Como podemos perceber, para Rezende, contanto que a atitude dos policiais de Diadema fosse denunciada, a origem das cenas tornava-se algo de menor importância. Em contrapartida, para o cinegrafista, o trabalho jornalístico de descoberta do fato e seu registro foram mais importantes. Entretanto, Marcelo Rezende insiste que o mérito está no processo posterior de levantamento de dados e finalização da reportagem, realizados pelos jornalistas profissionais da *TV Globo*, ainda que tais etapas só tenham sido possíveis com o trabalho inicial de captação do “cinegrafista amador”.

Conforme Zelizer (1990: 38) “a proximidade atua como um fator na seleção, formatação e apresentação das notícias”. Em outras palavras, assim como a objetividade, a proximidade é um valor que se estruturou em um conjunto de práticas ritualizadas no jornalismo. Por isso, envolve ritos que ajudam a perpetuar os mitos que circundam o exercício profissional (TUCHMAN, 1973, BIRD & DARDENE, 1993) e legitimam a autoridade jornalística. Mas esses mitos são insuficientes para compreender as múltiplas configurações do fenômeno (NERONE, 2012), pois no jornalismo praticado em regiões de conflito armado a presença e o testemunho estão associados a atributos como bravura, voluntarismo e coragem dando outros contornos a questão da autoridade (CARLSON, 2006).

Considerações finais

As disputas em torno da autoridade jornalística foram intensificadas pelos avanços tecnológicos que descentralizaram a produção de imagem e ampliaram a oferta de vídeos amadores. A utilização dessas cenas pelos noticiários, contudo, evidencia os

²³Entrevista concedida em 21 de abr. de 2017.

problemas enfrentados pelas equipes de externa na elaboração das reportagens e coloca os jornalistas diante do dilema da perda do conhecimento exclusivo dos eventos do cotidiano e sua consequente cobertura. Sendo assim, os jornalistas amadores passaram a questionar seu papel e lugar no interior das redações e a reivindicar reconhecimento e pertencimento ao jornalismo profissional pela adoção de valores e atributos responsáveis pela autoridade cultural dos jornalistas.

No Brasil, porém, essa autoridade está também vinculada à posse do título acadêmico, que funciona como ferramenta de distinção, capaz de definir quem pode e quem não pode ser jornalista. No entanto, casos como o da Favela Naval chamam a atenção para o trabalho de agentes não-credenciados no interior do telejornalismo, algo que precede o processo de convergência de mídias e que em sua essência pode ser entendido como jornalístico. Imagens captadas por amadores costumam ser disputadas pelas emissoras de TV, mas, apesar do uso irrestrito dessas cenas, a participação desses agentes é obscurecida com o uso do termo “cinegrafista amador” ou “jornalista amador”.

Se por um lado, o desenvolvimento tecnológico suplantou a precariedade dos equipamentos de captação de som e imagem, transformando o modo de fazer telejornalismo no Brasil; por outro lado, ele permitiu o aparecimento de novos agentes produtores de informação e a paulatina perda do monopólio da produção de conteúdo pelos jornalistas profissionais.

Referências

AGUIAR, L.; BARSOTTI, A. *Jornalismo amador: proposta para definir as práticas jornalísticas exercidas pelo público em ambientes interativos*. Revista Pauta Geral- Estudos em Jornalismo, Ponta Grossa, vol.1, n.1 p. 43-58, Jan-Jul, 2014.

BIRD, E.; DARDENNE, R. *Mito, Registro e Estórias: Explorando as qualidades narrativas das notícias*. In TRAQUINA, Néilson (org). *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias*. Lisboa, Vega, 1993

BOCK, M. A. *Citizen video journalists and authority in narrative: Reviving the role of the witness*. Journalism, 2011, 13(5) 639-653.

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

_____. *A Distinção: crítica social e julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRASIL, A. C. *Telejornalismo imaginário – memórias, estudos e reflexões sobre o papel da imagem nos noticiários de TV*. Florianópolis: Insular, 2012.

CARLSON, Matt. **War journalism and the “KIA Journalists”**: The cases of David Bloom and Michael Kelly. *Critical Studies in Media Communication* 23:2, 91-111, 2006.

BUSTAMANTE, C. G. & RELLY, J. E. *The practice and study of journalism in zones of violence in Latin America: Mexico as a case study*. [Journal of Applied Journalism & Media Studies](#), v.5, n.1, 2016, pp. 51-69(19)

COUTINHO, I. Telejornalismo no Brasil: um panorama marcado por personagens da tela de TV. In: *Televisão, História e Gênero*. Goulart Ribeiro, Ana; Sacramento, Igor; Roxo, Marco (orgs.). Rio de Janeiro: Multifoco. 2014.

DEUZE, Mark. *The professional Identity in the Context of Convergence Culture*. *Observatório*, v.2, n.4, 2008.

DIAS, M. *Malditos repórteres de polícia*. Niterói, RJ: Muiraquitã, 1992.

DICKINSON, R; BIGI, H. *The Swiss video journalist: issues of agency and autonomy in news production*. *Journalism* 2009, Vol. 10(4) 509-526.

FECHINI, Y. *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

GILMOR, Dan. **Nós, os media**. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

GRUPILLO, A. *A “Ralé” do Telejornalismo: o jornalista amador na produção da notícia e os limites da autoridade jornalística na televisão*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) UFF, Rio de Janeiro, 2018.

HUGHES, S., MELLADO, C., ARROYAVE, J., BENITEZ, J. L., DE BEER, A.S., GARCÉS, M., & MÁRQUEZ-RAMÍREZ, M. *Expanding influences research to insecure democracies: How violence, public insecurity, economic inequality and uneven democratic performance shape journalists’ perceived work environment*. *Journalism Studies*, 2017.

KPEROGI, F. A. *Cooperation with the corporation? CNN and the hegemonic cooptation of citizen journalism through iReport.com*. *New Media & society* 13(2) 314-329.

KEEN, Andrew. *O culto do amador*. Zahar, 2009.

MELLO, C. *Vídeo no Brasil: experiência dos anos 1970 e 1980*. Intercom, São Paulo, 2007.

MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MICK, J; LIMA, S. *Perfil do Jornalista Brasileiro – características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012*. Florianópolis: Insular, 2013.

MIRA, M. C. *O Circo eletrônico – Silvío Santos e o SBT*. Loyola/Olho D’Água, 1995.

MOLICA, F. (Org). *50 anos de crimes: reportagens policiais*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NERONE, John. **The historical roots of the normative model of journalism**. *Journalism* 14(4) 446-458, 2012.

NEVES, B.& MAIA, R. *Imagens estarrecedoras: telejornalismo e processos de accountability*. Brazilian Journalism Research, n1. v.2, 2009.

NIEKAMP, R. Pans and Zooms: The quality of Amateur Video Covering a Breaking News Story. In In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari and PANTTI, Mervi. *Amateur Images and Global News*. Intellect Bristol, UK, 2011.

PALMER, L. “iReporting” an Uprising: CNN and Citizen Journalism in Network Culture. *Television & New Media*, 2012, 14 (5) 367-385.

PETRARCA, F. R. *Construção do Estado, Esfera Política e Profissionalização do Jornalismo no Brasil*. Revista de. Sociologia. Política. Curitiba, v. 18, n. 35, p. 81-94, fev. 2010.

REZENDE, G. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.

RIFIOTIS, T. *Violência policial e imprensa: o caso da Favela Naval*. São Paulo em Perspectiva, 13(4), 1999.

ROXO DA SILVA, M. *Jornalistas, pra quê? Militância sindical e o drama da identidade profissional*. Curitiba: Appris, 2016.

_____. *Quando até Roberta Close foi jornalista: o jornalismo e suas fronteiras*. Lumina, v.2, n.2, 2008.

SACRAMENTO, I. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, 2008.

SJOVAAG, H. Amateur Images and Journalistic Authority. In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari and PANTTI, Mervi. *Amateur Images and Global News*. Intellect Bristol, UK, 2011.

SQUIRRA, S. *Aprender Telejornalismo: produção e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TARGINO, Maria das Graças. **Jornalismo cidadão: informa ou deforma?** / Brasília :Ibict : UNESCO, 2009.

TEIXEIRA, M. *Telejornalismo: o dia-a-dia do mundo*. TELAVIVA, n. 94, 2000. Disponível em: <https://issuu.com/telaviva/docs/pdf_94_ok?layout=http%253A%252F%252Fskin.issuu.com%252Fv%252Fflight%252Flayout.xml&showFlipBtn=true>.

WALLACE, S. *Watchdog or witness?* The emerging forms and practices of videojournalism. *Journalism*, 2009, Vol. 10(5) 684-701.

WEAVER, P. H. As notícias de jornal e as notícias de televisão. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e histórias*. 2.ed. Lisboa: Vega, 1993.

WOLF, M. *Teorias da Comunicação de massa*. Lisboa: Presença, 1999.

ZELIZER, B. *Where is the author in American TV News? On the construction and presentation of proximity, authorship, and journalistic authority*. *Semiotica* 80-1/2 (1990), 37-48.

_____. *Covering the body: the Kennedy assassination, the media and the shaping of collective memory*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1992.

O tempo das impressões instantâneas no intervalo comercial:*

close-ups fotográficos de Agnès Varda

Guilherme Bento de Faria Lima **

Resumo

O presente trabalho pretende desenvolver uma reflexão acerca da temporalidade publicitária através da análise descritiva de cinco fotografias apresentadas pela cineasta belga Agnès Varda na televisão francesa em uma série da década de 80 intitulada *Une minute pour une image*. A série original televisionada é composta por um grupo de 170 imagens, das quais 17 foram comentadas por Varda. A proposta é estabelecer um diálogo entre o princípio fotográfico, a estética impressionista e o discurso publicitário utilizando o tempo como elemento de conexão entre as três perspectivas. A utilização do close-up como uma estratégia comunicacional para produção de uma reflexão crítica diante da lógica publicitária.

Palavras-chave: Tempo, Intervalo, Close-up, Publicidade, Hiperestímulo.

James Ramsay, sentado no chão, enquanto a mãe falava, recortava gravuras do catálogo das Lojas do Exército e da Marinha.
(WOLF, 1987:2)

O pequeno James, personagem de Virgínia Wolf, demonstra uma atitude bastante curiosa de ser observada; ele procura, seleciona e recorta – executa, de certa forma, o trabalho de um montador. Recolhe detalhes, possivelmente close-ups, de objetos com os quais estabelece uma relação, em alguma medida, emocional. As imagens do catálogo, neste caso, visam publicizar produtos e, consequentemente, estimular o consumo. Neste sentido, o que, efetivamente, convoca atenção? Qual é a resposta dada ao estímulo recebido? O que permanece e o que escapa em uma impressão? Seria o somatório de impressões a metadados da memória, o rastro da lembrança?

É necessário refletir sobre a maneira como somos afetados pelas experiências mais singelas e corriqueiras do cotidiano, pensar sobre a potência dos aspectos banais

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

**Professor Adjunto do curso de Comunicação Social – Publicidade da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2012). Membro do LACCOPS (Laboratório de Pesquisa em Comunicação Comunitária e Publicidade Social). E-mail: limaguilherme@id.uff.br.

inerentes à rotina, ao habitual. Preservar e cultivar a sensibilidade do olhar mesmo diante de tantos estímulos. Talvez seja, exatamente, este um dos procedimentos que continua produzindo admiração diante das imagens dos irmãos Luimière, por exemplo. A capacidade de transformar o ordinário em algo excepcional. A possibilidade de buscar representar sua própria impressão, como defendido por Manet. A manutenção da perspectiva do “olhar de um observador-artista”(SHAPIRO, 2002: 35), sobretudo inserido em uma cultura de massa. O processo, a experiência, o momentâneo, o efêmero. Enfim, tudo que escapa, a passante que deixa apenas vestígios, o instante fugidio que permanece apenas como indício, o tempo que escorre como areia na ampulheta.

As primeiras experiências fotográficas (contemporâneas ao florescimento do Impressionismo), por exemplo, tanto de Niépce e, posteriormente Daguerre, quanto de Talbot demandavam do fotógrafo um tempo significativo para produção de apenas uma única imagem. O tempo de exposição necessário era tão significativo que Niépce denominou o processo como heliografia. Sua primeira fotografia, datada de 1826, por exemplo, demandou oito horas de exposição. A luz e as sombras projetadas nas paredes das duas edificações permitem visualizar a passagem de tempo e, simultaneamente, a imobilidade das edificações. Uma versão atualizada dos quadros de natureza morta. Através da direção da luz e das sombras é possível perceber o tempo de oito horas de exposição para fixar uma única imagem. Niépce, assim, condensa o tempo em um único instante. O inventor francês iniciou suas experimentações para fixar uma imagem em 1793, ou seja, aproximadamente trinta e três anos de tentativas até conseguir atingir seu objetivo. É possível imaginar a frustração de Niépce ao visualizar suas imagens desaparecendo ao longo de suas experimentações. Em certo sentido, seu trabalho consistia em contemplar espectros. Apesar de não conter meios tons, a granulação presente na imagem do quintal de sua casa é, justamente, o aspecto que permanece como indício do valor aurático da paisagem capturada. A materialidade fotográfica como um atestado de veracidade, como comprovação tecnológica do dispositivo.

Daguerre é considerado como o primeiro a conseguir registrar uma imagem com a presença humana. Entretanto, o engraxate e o passante só foram registrados na imagem, pois permaneceram parados tempo suficiente em relação ao tempo de exposição. Semelhante ao pintor que em seu momento de criação requisita imobilidade ao modelo diante de sua tela. Neste sentido, é pertinente ponderar o que permanece como rastro, a dimensão fantasmagórica das primeiras imagens fotográficas, os inúmeros estímulos próprios do crescimento urbano que resistem na margem da

imagem, no devaneio produzido pela imaginação, na verossímil fabulação dos fatos. Estímulos que permanecem condensados num único instante. O poder de síntese presente na fotografia. A captura da passagem do tempo que escapa como areia entre os dedos. O registro é apenas do que permanece imóvel, o movimento é apenas espectro, indício, rastro. Logo, o congelamento do tempo é atravessado por instantes. As primeiras fotografias, desta forma, carregam em si uma espécie de *timelapse*, o fotograma como uma cápsula de compressão do tempo. Olhar para estas primeiras imagens exige do espectador uma compreensão prévia dos dispositivos para que a leitura seja processada a partir dos procedimentos e protocolos próprios da tecnologia e não através da lógica contemporânea de produção de imagem instantânea.

Os pintores impressionistas, concomitantemente, já vinham desenvolvendo uma nova técnica de observação e registro da paisagem. O estereótipo do pintor impressionista é apresentado por Virginia Wolf, em *O Farol*:

(...) artistas vieram para cá. E lá estava, a apenas alguns passos, um deles, de pé, com um chapéu panamá e botas amarelas – todo seriedade, suavidade, concentração. Por tudo isso era observado por dez menininhos, com um ar de profundo contentamento no rosto redondo e vermelho. Olhava atentamente e, depois, mergulhava a ponta do pincel num montículo macio de verde ou rosa. Desde que o Sr. Paunceforte chegara ali, três anos atrás, todos os quadros eram assim, disse ela, verdes e acinzentados, com barcos a vela cor de limão e mulheres cor-de-rosa na praia. (WOLF, 1987: 7)

Em sua descrição o artista parece necessitar do mesmo tempo que o dispositivo fotográfico de Niépce para conseguir produzir sua imagem (olhava atentamente e, depois, mergulhava a ponta do pincel) e retratar a paisagem diante de seus olhos. A passagem do tempo é representada, sobretudo, pela luz e pelas pinceladas nos quadros impressionistas. Da mesma maneira que os primeiros fotógrafos, os impressionistas condensavam tempo em suas representações. Não por acaso, muitos pintores do período optavam por representar as mesmas paisagens em diferentes períodos do dia, ou mesmo diferentes estações do ano.

Os pintores se sentiam atraídos por aquelas situações da vida real em que os indivíduos se deleitam com o que os cerca e, especialmente, com seu impacto visual. Mas a experiência original era mais que puramente visual. Incluía a sensação do sol e do ar – quente, frio, seco, ventoso ou imóvel; as qualidades tácteis da água, areia, solo, relva e rocha; as sensações físicas de andar, remar ou dançar; escutar música; assistir a espetáculos e participar de conversas; e, junto com som e visão, os estímulos ao paladar e olfato no café, na mesa de jantar ou no jardim. (SCHAPIRO, 2002, p.32)

Curioso nesta descrição acerca do trabalho do pintor impressionista é sua tentativa de transpor a experiência de todos os sentidos para tela. Atualmente uma das

preocupações do campo publicitário é a tentativa de elaboração de ações e estratégias sensoriais nas quais o sujeito seja impactado através de todos os sentidos. A própria sala de cinema passa por transformações e já conta até com cadeiras 4D nas quais a ação observada na tela é traduzida em movimentos como uma tentativa de produzir maior imersão no filme.

Mary Ann Doane em seu livro, *The Emergence of Cinematic Time*, ao analisar os experimentos desenvolvidos por Frank B. Gilbreth afirma que, frequentemente, sua preocupação era em transformar o tempo em um elemento visualizável (2002, p.6). As experimentações de Gilbreth, em diálogo com uma lógica Taylorista de eliminação de tempo improdutivo, denominadas cronociclógrafos visavam representar a trajetória do movimento e, assim, compreender melhor aspectos fisiológicos para, então, otimizar tempo de produção. O resultado estético de suas experimentações, entretanto, é comparado com obras de Paul Klee e Joan Miró.

Na sequência Doane destaca as transformações observadas em relação ao tempo. Ao analisar o fenômeno do relógio de pulso comenta sobre a standardização do tempo: “O tempo torna-se uniforme, homogêneo, irreversível e divisível em unidades verificáveis.” (2002, p.6). Sendo assim, a partir de uma lógica capitalista e alinhado com uma perspectiva marxista, o tempo passa a ser tratado como mais uma mercadoria e os bens de consumo têm seu valor estabelecido através do tempo de produção.

A publicidade se adapta ao período histórico, se ajusta às demandas do mercado e busca se alinhar com os avanços tecnológicos. De certa forma, se ajusta ao tempo e no tempo. As mensagens publicitárias podem ser pensadas como estímulos, como impressões do capitalismo, em estreita relação com o consumo, com a propagação de ideias e a veiculação de ideologias. Como aponta Mary Ann Doane, o tempo se torna uma commodity, os relógios de pulso permitem vestir o tempo e, por conseguinte, o tempo passa a ser sinônimo de dinheiro. Desta forma, o tempo passa a ser comercializado e é, justamente, o procedimento adotado pelos meios de comunicação de massa. Eles vendem espaço (tempo) na programação para que os anunciantes veiculem suas mensagens. Em princípio, no rádio, os apoiadores eram anunciados em blocos, em seguida algumas marcas passaram a patrocinar programas específicos e, assim, recebiam um destaque maior. Com o passar do tempo começaram a surgir slogans, jingles, marchinhas e spots. O tempo para veiculação de cada uma destas peças também foi, paulatinamente, se modificando.

A televisão parece ter recuperado uma lógica publicitária que havia sido bem comum durante o período do primeiro cinema, a lanterna mágica. Em outras palavras,

durante a programação, entre um programa e outro havia uma espécie de cartela com uma mensagem publicitária que ficava na ar durante o período necessário entre duas atrações. Com o passar dos anos o formato dos comerciais para televisão, assim como as mensagens sonoras dos rádios, foram se transformando. O tempo da publicidade na televisão passou, então, a ser pensado em breaks, ou seja, interrupções no fluxo do conteúdo, costuras temporais de uma programação pensada a partir de uma lógica de continuidade ininterrupta. Choques cognitivos para promover o consumo e a identidade de uma marca. Atrações minuciosamente pensadas e planejadas para fisgar atenção, curiosidade e aderência. Parece haver uma atualização do procedimento inicial de produção de imagem, pois os estímulos nervosos propostos na contemporaneidade demandam a paralisação do espectador. As imagens em movimento demandam a imobilidade material do espectador para que sejam impressas em sua mente. Duas das estratégias publicitárias (que também estão relacionadas com temporalidade) para cumprir esta tarefa são; a repetição e a redundância.

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (SIMMEL, 1973, p.12)

Os hiperestímulos da metrópole alcançam um patamar singular com a televisão. O tempo de fruição da imagem diante do televisor é aos poucos aniquilado e o ritmo acelerado de tal forma que a estratégia adotada para atingir êxito comercial é a repetição da mesma mensagem várias vezes para que, através da adição de visualizações, a mensagem fique retida na memória do espectador. A redundância, assim, é um método que visa eficiência de resultados. Parece haver, assim, uma inversão de vetores. Não é mais o “pintor/fotógrafo” que aguarda o tempo necessário para registrar o instante, mas a mobilidade contínua das imagens demanda a imobilidade do espectador para poder ser capturada, compreendida. O tempo publicitário exige que a mensagem não seja pulada, que o controle remoto permaneça fora de alcance.

Existe um tempo próprio da publicidade, um padrão convencionalizado de 30 segundos que pode até ser duplicado e que tem estreita relação com aspectos de

produtividade e eficiência. A intensificação dos estímulos nervosos, como proposto por Simmel, parece contribuir para o florescimento de estratégias de comunicação alicerçadas na rapidez e na velocidade, pois não pode sobrar tempo para a reflexão crítica, para o devaneio, para a perambulação mental do indivíduo. O tempo publicitário funciona pelo magnetismo, pela sedução dos sentidos, pelo embriagamento das emoções.

Agnès Varda em seu trabalho intitulado, *Une minute pour une image*, se apropria do tempo e do espaço publicitário para tentar romper com a passividade e alienação estimuladas pela cultura de massa. Na perspectiva de Simmel, pontualidade, calculabilidade e exatidão são três forças impostas à existência metropolitana. Todas estão ligadas ao tempo e quando falham evidenciam fragilidade do sistema capitalista. Através de seus ensaios publicitários, Varda visa construir e propor reflexão crítica diante das imagens e, principalmente, diante da lógica de tempo inerente à publicidade. A estratégia aplicada em seu trabalho consiste, primeiramente, em produzir um estranhamento diante das imagens. A proposta desenvolvida pela cineasta funciona em um duplo sentido; em um sentido convoca o espectador a sair do fluxo televisivo e, simultaneamente, em um sentido apostado, mas complementar, estimula o espectador a entrar em um exercício de desconfiar das imagens diante de seus olhos.

Durante as gravações de *Ulisses* a diretora belga percebeu o quanto cada um pode ler diferentemente uma imagem. Surgiu, então, a ideia de realizar uma série de veiculação diária de apenas uma única fotografia na televisão, sempre no mesmo horário. Ou seja, havia uma espécie de dispositivo temporal e metodológico como premissas criativa do projeto. Em outras palavras, Varda opta pela apropriação do dispositivo para propor uma ressignificação do mesmo. Não mais um fluxo de imagens, mas um fluxo de pensamento acerca de uma única imagem. No total foram veiculadas 170 fotografias ao longo do ano de 1983 e, como recorte de análise, a proposta é trabalhar com cinco das dezessete imagens que foram comentadas por Varda e que compõe o DVD posteriormente comercializado em 1994.

Uma fotografia detém o fluxo do tempo no qual o evento fotografado uma vez existiu. Todas as fotografias são do passado, mas nelas um instante do passado é retido de modo que nunca pode levar ao presente, ao contrário do passado de fato vivido. Toda fotografia nos apresenta duas mensagens: uma concernente ao evento fotografado e outra concernente a um choque de descontinuidade. (BERGER, 2017, p. 88 e 89)

A diretora belga busca, justamente, convocar a multiplicidade de possíveis leituras de uma fotografia. Apropria-se do choque da descontinuidade para produzir

fabulações verossímeis e inquietantes. A estratégia de trabalhar com apenas uma fotografia produz um efeito de restauração da potência do tempo contido e que escapa em cada imagem. Ao permanecer em silêncio nos instantes iniciais de exibição, Varda preconiza um gesto de respeito e deferência na relação que estabelece com os espectadores através das imagens que lhes apresenta. Permite a visualização e a contemplação da imagem sem exigir pressa e urgência. Suas análises provocam a atenção do espectador e, simultaneamente, conclamam sua participação e saída da passividade alienante produzida pelos meios de comunicação anteriormente comentada.

Comumente a publicidade é associada ao fascínio, à atração e à sedução. As forças da existência metropolitana apontadas por Simmel permanecem presentes no campo da publicidade, mas aparecem reconfiguradas. Desta forma, a primeira imagem trabalhada por Varda aponta para o sentido oposto. A fotografia da mulher argelina causa estranhamento. Seu olhar para câmera produz confrontação e não acolhimento. Remete às fotografias de identificação de criminosos do início do século XX que eram tomadas de acordo com a proposta forense de Alphonse Bertillon. Uma espécie de cartão de identificação/catalogação – violência do registro que exige a retirada do véu da mulher. O semblante rude, a pele enrugada e os cabelos despenteados não contribuem para o estabelecimento de uma relação empática com a mulher, como poderia se esperar de um anúncio de televisão. Dentro de uma perspectiva publicitária tal estereótipo só seria utilizado como uma estratégia de produzir contraponto aos possíveis benefícios de um produto de beleza, por exemplo, ou quem sabe algum discurso apelativo de conscientização social. A imagem começa enquadrada em um plano médio e através do procedimento de aproximação (*zoom in*) em diálogo com a narração o espectador é convocado a perceber bem de perto a tensão e o semblante amargo destacados pela diretora. No final do movimento, uma confissão em primeira pessoa: “estou muito impressionada com o rosto desta mulher.” O compartilhamento de uma percepção de mundo, de uma impressão pessoal, de uma identificação. Varda, assim, rompe com a lógica televisiva e expõe vicissitudes da vida que são incompatíveis com a temporalidade programada da publicidade.

A discussão proposta por Mary Ann Doane acerca das dimensões do *close-up* parece ser bastante pertinente para avaliar o trabalho desenvolvido por Agnès Varda. A primeira fotografia apresentada fica na fronteira apresentada pela autora. Trata-se de um plano médio, ou efetivamente de um *close-up*?

O close-up transforma tudo o que filma em algo quase tangível, produzindo uma intensa experiência fenomenológica de presença e ainda, ao mesmo tempo, essa entidade profundamente experimentada torna-se um sinal, um texto, uma superfície que exige ser lida. (DOANE, 2003, p. 94)

É justamente este trabalho de leitura do *close-up* que a cineasta belga propõe em seu trabalho. Há uma combinação rica de sentido quando observamos o zoom in que aproxima detalhes da expressão facial da mulher argelina em diálogo com a narração em *voice over* de Varda. A percepção se modifica aos poucos, lentamente a leitura daquele rosto vai se adensando. Seus traços faciais são a evidência da passagem do tempo, são indícios de micro-histórias. A imagem registrada em 1960, final do período da Guerra da Argélia, portanto, carrega consigo todo o esforço e dedicação em prol da liberdade e da independência. O olhar fixo para o dispositivo é, neste sentido, um gesto de resistência.

Em outra fotografia visualizamos o *close-up* de uma mão, na verdade seis mãos, todas envolvidas em um procedimento cirúrgico. “O close-up, mais do que outros tipos de enquadramentos, demonstra a natureza dêitica da imagem cinematográfica, sua inevitável indexicalidade.” (DOANE, 2003, p. 93). A característica dêitica parece ainda mais explícita diante desta imagem e, principalmente, da associação estabelecida pela narração. Nesta temos uma montagem que aproxima ainda mais a mão aberta, um plano detalhe da cirurgia que aos poucos se afasta (*zoom out*). Uma primeira análise do cenário, seguida da citação de clichês humanistas e, logo depois, fabulações. Concatenações de ideias, associações livres de pensamentos e possíveis recordações, inclusive fragmentos incertos de um poema de Baudelaire (Carrasco de si mesmo). Agnès Varda parece dialogar com a perspectiva de Berger; “A certeza pode ser instantânea; a dúvida requer uma duração; o significado nasce das duas. Um instante fotografado só pode adquirir significado na medida em que o espectador possa ler uma duração que se estende além dele.” (2017, p. 91). O *close-up* das mãos duram na tela, as interpretações permanecem abertas. Poderia, por exemplo, convocar outras relações ou associações, como por exemplo; com a cena da mão cheia de formigas do filme, Um Cão Andaluz, de Salvador Dalí, ou até mesmo aos inúmeros *close-ups* de mãos do filme *Pickpocket*, de Robert Bresson, aqui sendo punida pelos furtos realizados. Novamente, Varda apresenta uma duração temporal que não se coaduna com a lógica publicitária, apesar de utilizar o próprio espaço publicitário como terreno de sua reflexão e convocação para um despertar crítico diante da perspectiva capitalista.

O close-up inspirou fascínio, amor, horror, empatia, dor, desconforto. Ele tem sido visto como o veículo da estrela, o receptáculo privilegiado do afeto, da paixão, a garantia do status do cinema como uma linguagem universal, uma das, senão a mais reconhecível das unidades do discurso cinematográfico, mas simultaneamente extraordinariamente difícil de definir. (...) Para Walter Benjamin, o close-up foi um dos pontos de entrada significativos para o inconsciente óptico, tornando visível o que na vida cotidiana não era visto. (DOANE, 2003, p. 90)

Desta maneira, Agnès Varda utiliza um dos enquadramentos mais utilizados, também na publicidade, como uma estratégia para recuperar a proposta apresentada por Benjamin. O *close-up* reflexivo apresentado no break comercial promove distanciamento da lógica capitalista, um gesto de montagem que prioriza a paragem e o olhar atento ao invés de múltiplos cortes em consonância com os hiperestímulos da metrópole.

Seguimos com *close-up* de mãos, mas agora um peixe no lugar da mão ou uma mão em formato de peixe. O autorretrato do artista espanhol Juan Fontcuberta é apresentado como uma brincadeira, como um encontro inusitado entre dois colegas. Assim como a percepção de Benjamin acerca do *close-up* e sua associação ao inconsciente ótico, Varda declara sua afeição por esta imagem que evoca concomitantemente fantasia e terror e a faz lembrar do Surrealismo como uma possibilidade temporal intrínseca do sonho, do inconsciente. Uma interessante possibilidade de descolamento da realidade com sua precisão extraordinária. Ou seja, uma trajetória viável para escapar, novamente, das categorias impostas à força pela metrópole. A publicidade que busca estimular desejos é aqui contrariada pela convocação da imaginação criativa, do universo onírico inerente à existência.

Jean Epstein descreve o *close-up* como a alma do cinema, no caso desta fotografia o enquadramento parece revelar traços, indícios da alma do artista, sua relação com a publicidade e, sobretudo, com a política. Na fotografia datada de 1972 a crítica ao governo ditatorial de Franco parece evidente. O homem vestido completamente de negro parece estar na defensiva. Apesar de tentativa de aproximação a mão parece estar pronta para atacar. O peixe de boca aberta demonstra estar pronto para abocanhar qualquer adversário. Não há liberdade de expressão. Como diria John Berger; “O que a fotografia mostra se encaixa com qualquer história que queiramos inventar”. (2017, p. 89). Agnès Varda parece compreender e aproveitar esta abertura de sentido apresentada por Berger, ressalta a imprecisão das imagens surrealistas que podem ser associadas ao sonho. Em sua argumentação não fecha sentido ou explica o contexto de criação da imagem, pelo contrário, explora as fissuras e lacunas da imagem como uma potência criativa e permite que o espectador elabore o desconforto de ser cumprimentado por um peixe boquiaberto.

Outro aspecto interessante de pensar na fotografia de Juan Fontcuberta é o extracampo, nenhum dos rostos dos personagens estão enquadrados. Não há, assim, uma identidade definida. Há uma ambiguidade e uma espécie de jogo de aproximação e afastamento que, em certa medida, pode ser comparada com a estratégia desenvolvida pela cineasta belga em relação aos espectadores. Diferentemente da publicidade que visa sempre promover o processo de identificação, Varda almeja produzir estranhamento. Seu objetivo é muito mais o de produzir questionamento do que respostas prontas através de imagens clichês.

Será que a ambiguidade inerente à fotografia poderia sugerir outra forma de contar uma mesma história? Objetos espalhados pelo chão, um pedaço de espelho quebrado reflete um olho. Novamente mãos estão em cena, desta vez recolhendo fragmentos. Agnès Varda retoma um fotograma de um de seus filmes (*Cléo de 5 a 7*) e, a partir do congelamento do tempo, narra um sentido renovado para uma imagem que havia utilizado. “Eu vejo um espelho quebrado, como um ego partido. Não é o eu físico mas a memória, memórias quebradas, fragmentos que não se encaixam, como um erro na edição de um filme.” É interessante pensar em objetos espalhados como uma alegoria para o processo da memória, da recordação dos fatos. Retomando o que foi apresentado no início do texto, indícios espalhados, rastros do instante que se pretende recolher para guardar em uma pequena bolsa e aplacar a angústia da desorganização da memória.

“Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem que se comportar como um homem que escava” (BENJAMIN, 2017, p.101). Agnès Varda retorna ao fotograma de seu filme para desenvolver uma leitura renovada. Escava um fotograma para potencializar o reflexo de um olhar em um fragmento de espelho quebrado. Sua retomada da imagem é um exemplo interessante de como é possível apresentar novas leituras acerca de imagens previamente conhecidas e utilizadas dentro de contexto diferente. Desta forma, contrariando princípios publicitários da necessidade de produção de novas imagens cada vez com tecnologias mais sofisticadas. A proposta de olhar o espelho partido não como um símbolo de morte, mas como uma metáfora do ego em pedaços auxilia a observar a composição do enquadramento sem que o olhar vagueie pelos outros objetos espalhados, sugere uma visualização circular semelhante a espiral de Fibonacci.

Por fim, a quinta fotografia selecionada, uma fotografia de família. Quatorze filhos perfilados e sentados no centro o casal. Aqui não se trata inicialmente de um *close-up*, entretanto, para dramatizar a fabulação o reenquadramento é fundamental. Além disso, a narração é conjugada entre mãe e filha. A ficcionalização de uma

recordação, uma lembrança. “(...) o trabalho da verdadeira recordação deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações” (BENJAMIN, 2017, p.101). Inicialmente a mãe apresenta uma genealogia, introduz cada um dos personagens presentes na fotografia e se identifica. Relembra de alguns aspectos do passado que seguem inscritos na fotografia. Recorda a maneira amorosa com a qual os pais tratavam um ao outro, descreve características do comportamento de cada um deles, discorre sobre aspectos que não podem ser, em princípio, questionados. Entretanto, na sequência uma espécie de catarse, a revelação de ressentimentos, a carência afetiva sublinhada na ausência da troca de olhares, na falta de cumplicidade. O fora de quadro que permanece como enigma. A ausência do contracampo que permite esclarecer as dúvidas e preencher as lacunas com a exatidão da metrópole. Agnès Varda, desta forma, abre espaço para dúvidas, interroga a própria fotografia e com apenas algumas frases desconstrói o status de documento histórico. Expõe fragilidades inerentes da imagem e deixa aberto o campo de interpretações e análises que uma fotografia pode ser submetida. “(...) a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67).

Portanto, parece ser possível pensar a proposta desenvolvida por Agnès Varda como um manifesto de resistência diante de uma lógica publicitária capitalista, diante do tempo alienante dos comerciais de televisão que visam estimular o consumo e aniquilar a possibilidade de reflexão diante das imagens. A cineasta belga através da construção de um fluxo temporal de imagens incompatível com o estabelecido na mídia hegemônica propõe novas e múltiplas possibilidades de apropriação do espaço dos breaks comerciais televisivos. Através de um exercício de observação cuidadosa, construção de um ritmo divergente do fluxo publicitário e em diálogo com uma lógica de olhar arqueólogo Varda desenvolve leituras atualizadas de fotografias retiradas de seu contexto de produção para, assim, compartilhar reflexões críticas e uma proposta de apropriação do espaço e do tempo publicitário que vai muito além da lógica do lucro e do capital. Cabe, por fim, ressaltar que o trabalho e, em especial, a metodologia empregada pela cineasta belga pode ser pensada e deve ser estimulada para tensionar e problematizar novos contextos marcados pelas novas tecnologias disruptivas e pelas imagens digitais que proliferam no ambiente virtual.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CHARNEY, L. **Empty Moments – Cinema, Modernity and Drift**. Durham, N.C.: Duke University Press, 1998.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DOANE, M. A. **The cinematic Time - Modernity, Contingency, the Archive**. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2002.
- _____. **The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**. Brown University, 2003.
- MATZ, J. **Lasting Impressions – The legacies of impressionism in Contemporary Culture**. New York: Columbia University Press, 2016.
- SHAPIRO, M. **Impressionismo – reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1973.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia da Letras, 1977.
- WOLF, Virgínia. *Ao Farol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

A forma fílmica como elemento de mediação comunicacional: análise antropocsmomórfica das imagens em *Hiroshima, Meu Amor*¹

Thiago da Silva Rabelo**

Lorrayne Caroline dos Santos***

Resumo

O artigo busca investigar o filme *Hiroshima, meu amor* (1959) a partir do conceito de antropocsmomorfismo proposto por Morin (2014). Com isso, empreende-se uma abordagem interessada pelos processos comunicacionais estabelecidos pela obra e que parte do que dizem Sodré (2006) e Marcondes Filho (2013) para tratar sobre a importância dos afetos neste contexto. Ancorando-se no que Bordwell, Thompson e Smith (2017) afirmam sobre a análise fílmica, o texto busca pensar a comunicação através do prisma cinematográfico, aliando-o, nesse sentido, a abordagens desinteressadas por concepções pragmáticas de estudo. Aposta-se, por fim, na ideia de que atritos e tensões são elementos fundamentais da dinâmica interacional proposta pelo filme.

Palavras-chave: Antropocsmomorfismo; Comunicação; Afetos; *Hiroshima, meu amor*.

Introdução

Não é tarefa fácil categorizar um filme como *Hiroshima, Meu Amor* (1959). Mesclando imagens de arquivo, ficção e poesia, o longa-metragem dirigido por Alain Resnais acompanha dois amantes anônimos – ela, atriz de cinema; ele, arquiteto – numa relação que, a princípio, julgam efêmera. Aos poucos, no entanto, ambos nutrem sentimentos que os colocam em dúvida a respeito do futuro, ao passo que memórias da guerra tratam de deixá-los incertos, também, quanto ao presente. Situado numa Hiroshima que tenta se recuperar do ataque norte-americano, o filme ainda ganha contornos de reflexão ao discutir sobre paz num mundo em que explosões atômicas atuam como argumentos.

Protagonizado por Emmanuelle Riva e Elji Okada, o filme marca um período no qual entende-se que a modernidade cinematográfica conhecia seu próprio apogeu.

¹Artigo apresentado no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

**Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás - PPGCOM. E-mail: thirabeloo@gmail.com.

***Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás - PPGCOM. E-mail: lorra-c@hotmail.com.

Segundo Cousins (2013: 268), “nenhuma outra década na história do cinema tentou tão completamente relegar à lata do lixo [...] o universo paralelo utópico do cinema tradicional”, ao passo que a inquietação artística de seus principais nomes – dentre eles o próprio Resnais – serviu de combustível para renovações não apenas estéticas, mas também políticas e filosóficas.

No mesmo período, o campo da pesquisa em comunicação dá à luz teorias a partir das quais “o foco afasta-se da mídia e dos destinatários para se concentrar na questão de um novo imaginário cultural resultante da comunicação de massa” (TEMER; NERY, 2009: 100). Dentre os estudiosos que se propuseram a tal investigação, comumente associados ao que se conhece como paradigma culturológico, Morin (2014), de maneira marcante, viu no cinema uma possibilidade de caminho a ser trilhado.

Como a poesia, [o cinema] se desenvolve no campo do imaginário. Mas, mais que a poesia, mais que a pintura e a escultura, ele opera por e através de um mundo de objetos dotados de determinação prática, e expõe narrativamente um encadeamento de acontecimentos... Falta-lhe o conceito, mas ele o produz, e assim [...] ferve com todas as virtualidades do espírito humano. (MORIN, 2014: 236)

Mas *Hiroshima, Meu Amor* e as reflexões de Edgar Morin sobre o cinema, no entanto, parecem ir muito além dos contextos históricos dos quais faziam parte quando surgiram. Segundo Jones (2015), há indícios de que a permanência do filme como obra de difícil definição corrobora para os percalços enfrentados pelos seus realizadores na época das filmagens. Segundo ele, Resnais e Marguerite Duras, roteirista, iniciaram a produção sem saber o que tinham em mãos—e até se conseguiriam concluir o projeto –, ao passo que a incerteza do processo fazia jus às atribulações de um mundo vitimado por explosões atômicas.

Da mesma forma, ao falar sobre a relevância do sociólogo e filósofo na atualidade dos estudos sobre o imaginário, Maffesoli (2001: 81) afirma que “Edgar Morin [...] mostrou que existe uma reversibilidade, um vaivém. Não apenas a imposição de algo que vem de cima, um impacto, mas uma relação”. Há na abordagem culturológica proposta pelo filósofo e sociólogo parisiense algo de questionamento acerca de como, até ali, estudiosos abordavam o pensamento científico, simplificando-o, numa atitude de inquietação semelhante às recusas de Resnais e Duras por modelos pré-estabelecidos de narrativa e concepção estética.

Meu propósito [...] não é enumerar os 'mandamentos' do pensamento complexo que tentei apresentar. É sensibilizar para as enormes carências de nosso pensamento, e compreender que um pensamento mutilador conduz necessariamente a ações mutilantes. É tomar consciência da patologia contemporânea do pensamento. (MORIN, 2015: 15)

Dada a relevância tanto do filme quanto da obra do pensador, nos interessa, portanto, investigar como as ideias de Morin (2014) contribuem para uma abordagem contemporânea de *Hiroshima, Meu Amor*, levando em conta, sobretudo, vertentes de pesquisa interessadas pela influência dos afetos no processo comunicacional. Dessa forma, os estudos de Bordwell, Thompson e Smith (2017) sobre a forma fílmica servem de auxílio, tendo em vista que o recorte proposto se atém à maneira a partir da qual os personagens do filme *se comunicam*. Como elementos que ancoram a pesquisa, dada a natureza de seu objeto, buscamos em Sodré (2006) e Marcondes Filho (2013) argumentos que evidenciem a importância das paixões e das emoções nesta dinâmica.

Vale dizer que o artigo foi dividido em três momentos. No primeiro deles, aborda-se o conceito de antropocosmomorfismo, central para os estudos de Morin (2014) sobre cinema. Em seguida, ganha destaque a importância dos afetos na pesquisa em comunicação. Por fim, unem-se definições dos dois primeiros momentos à análise propriamente dita, interessada, a partir de um processo de decomposição e segmentação, pelas cenas e sequências do filme nas quais ocorrem diálogos entre os protagonistas.

Sobre o antropocosmomorfismo: diálogos e possibilidades para a análise fílmica

A abordagem de Morin (2014) em seus estudos sobre cinema parte de elementos caros ao pensamento complexo, teoria que o autor viria a popularizar ao longo de sua obra. Para ele, “a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico” (MORIN, 2015: 13). De certa forma, a base de seu raciocínio nasce de inquietações a respeito dos obstáculos impostos pelo doutrinarismo e pelo dogmatismo próprios da ciência clássica. Segundo Maffesoli (2014: 43), trata-se de uma atitude de reconhecimento voltada a um mundo complexo que “não se reduz à razão soberana, mas que devolve seu lugar aos sentimentos, ao sensível, aos fantasmas e outras fantasias de que é modelada a experiência humana”.

Seria equívoco, contudo, dizer que a noção de complexidade nasce com o autor. Dessa forma, Marcondes Filho (2009) aponta que através da história há, na verdade, três paradigmas interessados na ideia de complexidade, sendo eles: o da simplicidade (que perdurou de 1600 a 1850, com Galileu, Descartes, Lavoisier, entre outros); o da complexidade desorganizada (inspirado na termodinâmica e na cinética química); o da complexidade organizada (referente ao final dos anos 40, com as Conferências de Macy, e responsável pelas teorias da auto-organização e autopoiese); por fim, existe o paradigma da complexidade organizante, referente aos estudos de Edgar Morin e que

visa entender o ser humano segundo relações que mantemos com o universo. É nesse ponto que o cinema surge em diálogo inicial com a teoria da complexidade.

Segundo Morin (2014: 89), “o cinema é perito ao mesmo tempo em embeber as coisas de sentimento difuso e em lhes suscitar uma vida particular”. Para o autor, não é apenas sobre os corpos retratados na imagem que o cinema exerce sua influência enquanto elemento capaz de evidenciar o sensível do mundo. Exemplo disso é o próprio *close-up* (tratado aqui como plano-detulhe), recurso de linguagem que permite a filmes “interrogar os objetos, questioná-los” (MORIN, 2014: 89). Dessa forma, o autor sugere que há um sentido mágico a partir do qual aquilo que é contemplado pelo espectador recebe uma ‘alma’, e disso decorre um outro sentido, o subjetivo, segundo o qual essa mesma alma é sentida por nós enquanto emoção interior. Trata-se, portanto, de uma *presença humana* atribuída a objetos e espaços vistos num filme, à natureza representada nele. Morin (2014) dá a esse fenômeno próprio da experiência cinematográfica o nome de *antropomorfismo*.

No cinema, [...] o cenário não tem de forma alguma a aparência de um cenário; mesmo (e principalmente) quando foi reconstituído em estúdio, ele é coisa, objeto, natureza. Essas coisas [...] ganham não apenas um corpo [...], mas também uma ‘alma’, uma ‘vida’, ou seja, a presença subjetiva. (MORIN, 2014: 87)

Cabe ressaltar, contudo, que “o mundo está no interior de nossa mente, que está no interior do mundo” (MORIN, 2015: 43). Dessa forma, na teoria moriniana também há, no que diz respeito ao cinema, o elemento de reciprocidade típico do pensamento complexo. Assim como objetos e espaços, nele, ganham traços humanos, os próprios traços humanos ganham características de natureza quando vistos durante uma projeção. Ou de cosmos, como prefere o autor. A isso, Morin (2014) dá o nome de *cosmomorfismo*.

O cosmomorfismo, através do qual a humanidade se sente natureza, responde ao antropomorfismo, através do qual a natureza é sentida sob traços humanos. O mundo está no interior do homem; e o homem está espalhado em toda parte do mundo. [...] O homem cosmomorfizado é um universo em miniatura, espelho e resumo do mundo: o mundo antropomorfizado ferve de humanidade. (MORIN, 2014: 97)

É a partir da junção de ambos os conceitos que o autor chega à ideia de *antropocosmomorfismo*, central para seu pensamento sobre cinema. Tem-se, portanto, a tendência de “atribuir às coisas uma presença humana” e de “atribuir ao homem uma carga cósmica” (MORIN, 2014: 92).

De certa forma, a teoria moriniana sobre o cinema é, em si, uma reação à interpretação racionalista de mundo tão cara à ciência ocidental clássica, a partir da qual

“a razão autossuficiente se inverte em racionalismo mórbido” (MAFFESOLI, 2014: 275). Ao imaginar toda uma relação de reciprocidade entre indivíduos e cosmos, entre objetos e natureza, Morin (2014) permite que uma espécie de irrupção de afetos se torne elemento fundante da troca comunicacional existente entre público e filme.

O que nos faz pensar que a forma fílmica tem papel fundamental na dinâmica proposta pelo antropocosmomorfismo. De acordo com Bordwell, Thompson e Smith (2017: 3, tradução nossa), a forma fílmica é “o padrão geral de um filme, os modos através dos quais suas partes trabalham juntas para criar efeitos específicos”. Levando isso em consideração, para que o antropocosmomorfismo tenha o efeito descrito por Morin (2014), é necessário que uma obra seja concebida segundo elementos formais capazes de, como visto, dar alma a objetos e aspectos cósmicos a seres humanos.

Forma não é fórmula. Cientistas descobrem poderosas leis que governam o mundo físico, mas nas artes não há leis formais que todos os artistas devam seguir. Artistas criam dentro de uma cultura, portanto, muitos princípios da forma artística são apenas convenções. [...] Ainda assim, existem alguns princípios mais amplos nos quais artistas, cineastas inclusive, se baseiam. (BORDWELL; THOMPSON; SMITH, 2017: 62, tradução nossa)

Dentre os princípios mais utilizados em estudos do tipo, a repetição e a variação possuem lugar de destaque. Para Thompson (1988), é comum que realizadores adotem duas estratégias formais na concepção de seus filmes: a primeira diz respeito a uma abordagem mais compreensível, de percepção simplificada e que prima por atrair o público para uma espécie de zona de conforto, ao passo que a segunda aposta em elementos que impedem ambas as possibilidades, de modo a surpreendê-lo. Com isso, é criada uma constante dinâmica de repetição e variação responsável por edificar a experiência cinematográfica, através da qual procura-se alcançar aquilo que se conhece como *desfamiliarização*. Ou seja, transformar um material específico (no nosso caso, um filme) a ponto de desvencilhá-lo de percepções habituais sobre o real e até mesmo sobre ideologias e outras obras (THOMPSON, 1988). É assim que, no cinema e também em outras formas de arte, compreende-se ser possível alcançar algo de originalidade.

Ora, se *Hiroshima, Meu Amor* parte de uma narrativa que flerta, durante boa parte da projeção, com os gêneros de romance e drama, ambos profundamente marcados por convenções estabelecidas a partir do cinema clássico, é de se imaginar que, sendo o símbolo modernista que é, o filme carregue consigo variações complexas que, inclusive, intensifiquem processos de *desfamiliarização* responsáveis por justificar sua importância histórica.

Desfamiliarização que ocorre, sobretudo, a partir de elementos próprios do processo comunicacional adotado pelos seus protagonistas.

Os afetos e a comunicação em *Hiroshima, meu amor*

Para Maffesoli (2014: 4), “é unicamente se se souber ouvir o inaudível, ver o invisível ou sentir o evanescente, que se ultrapassarão [...] pensamentos curtos que diagnosticam a depressão social”, ao passo que, para Merleau-Ponty (1999: 142), “ser uma consciência, ou, antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles”. Assim, é possível dizer que o filme de Resnais faz das conversas mantidas entre os personagens de Okada e Riva seu elemento mais recorrente, como se a interação entre ambos se tornasse, pouco a pouco, uma sessão de terapia *objetiva* que encara o público como testemunhas. O motivo disso é a própria dinâmica dessas conversas: enquanto Ela revela detalhes de seu passado a Ele, Resnais permite que suas memórias (e seus sentimentos) se transformem em imagens, que passam a fazer parte da composição antes preenchida apenas pelos protagonistas. É como se o diretor apostasse em constantes interferências, em atritos, que atravessam, num vaivém incansável, os encontros dos dois. Tratam-se de conceitos que remetem mais uma vez à noção de complexidade.

Complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados*. Ela diz respeito a sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que os concernem. A complexidade está, pois, ligada a certa mistura de ordem e desordem, mistura íntima, ao contrário da ordem/desordem estatística, onde a ordem (pobre e estática) reina no nível das grandes populações e a desordem (pobre, porque pura indeterminação) reina no nível das unidades elementares. (MORIN, 2015: 35)

Ao evidenciar elementos de desordem, de caos na maneira com que ambos os personagens se comunicam – elementos estes baseados, sobretudo, em memórias carregadas de afeto –, o filme de Resnais nos permite uma associação àquilo que concordamos serem elementos essenciais de qualquer relação comunicacional. Segundo Sodré (2006: 10), existem, nelas, “além da informação veiculada pelo enunciado, portanto, além do que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores”.

Entramos no campo dos afetos e das emoções, portanto. Marcondes Filho (2013) afirma que a comunicação pode ser encarada, também, como uma afecção capaz de criar memórias. Trata-se, nesse sentido, não de um processo de transferência de informações, como se passássemos objetos uns para os outros e entendêssemos que isso é comunicar, mas de uma dinâmica que depende tanto de minha abertura para o Outro quanto de um *choque* a partir do qual consigo romper minha ‘redoma’ e me disponibilizar para outras possibilidades de encarar a vida e o mundo.

O afeto, território próprio da estesia, revela-se um mecanismo de compreensão irredutível às verificações racionalistas da verdade. Por meio dele, divisa-se uma teoria compreensiva da comunicação, presumidamente capaz de trazer mais luz ou hipóteses mais fecundas sobre as transformações das identidades pessoais e coletivas, as modulações da política e as ambivalências do pluralismo cultural no âmbito da globalização contemporânea. (SODRÉ, 2006: 70)

Para Sodré (2006: 91), a mediação “implica o trânsito ou a ‘comunicação’ da propriedade de um elemento para outro, por meio de um terceiro termo”. Entende-se, dessa forma, que, em *Hiroshima, meu amor*, as subjetividades inerentes aos personagens principais, e que fazem parte do processo comunicacional engendrado por eles, entram em uma espécie de conflito que culmina na *transformação* de ambos. Mas essa transformação ocorre tendo como elemento de mediação a já citada memória afetiva.

Obt m-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (MERLEAU-PONTY, 1999: 251)

Tem-se, portanto, a união entre afetos, atritos, comunicação e antropocosmomorfismo como base para a análise proposta, a ser realizada a partir de agora.

Resultados da análise

Antes de nos debruçarmos sobre a dinâmica comunicacional estabelecida entre os personagens centrais de *Hiroshima, meu amor*, é importante destacar algumas das repetições e variações que, no conjunto da obra, corroboram para o impacto de seus diálogos. Segundo Bordwell, Thompson e Smith (2017),   recomendável, numa análise fílmica, decompor os elementos constituintes do objeto escolhido e, depois, segment -los de acordo com os objetivos da pesquisa. A segmentação, dessa forma, não apenas otimiza a busca pelas já citadas repetições e variações, como também permite ao( ) analista ter uma visão muito mais ampla do processo responsável pela concepção do filme.

Figura 1: Mãos que acariciam tornam-se elemento de repetição.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 10'02" e 07'.

Ao decompormos e segmentarmos *Hiroshima, meu amor*, notamos que dimensões cósmicas são dadas às mãos dos amantes (figura 1), e isso a partir de planos-detalhe que evidenciam o carinho que sentem um pelo outro. Trata-se de uma repetição que permeia os minutos iniciais da obra. Mas não demora muito para que essa lógica visual seja confrontada por uma variação (ela própria constituída a partir de repetições) repleta, justamente, de sentimentos opostos àqueles experimentados pelo casal.

Figura 2: Mãos agredidas pela guerra: paixão dá lugar a sofrimento.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 10'37", 36'49" e 19'39".

Na figura 2, o oposto acontece. Se antes tinha-se a paixão como elemento primordial da imagem, é a dor causada pela guerra que toma conta dos elementos cosmomórficos dispostos acima. Mãos retorcidas pelos efeitos da radiação ou inertes por pertencerem a corpos abatidos atravessam o caminho dos personagens (e do público), como se tentando burlar, através do choque e do atrito, os elementos pré-estabelecidos de um romance tradicional.

Mas há ainda os elementos antropomórficos, encontrados em diversos momentos de *Hiroshima, meu amor*. A estratégia visual é parecida, segundo a qual Resnais dá traços humanos a objetos tendo como princípio o choque entre paz e guerra.

Figura 3: Antropomorfismo ganha definições literais a partir de panorâmicas.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 07'16", 07'17" e 07'18".

Na figura 3, a imagem de um manequim visto num museu de Hiroshima, dedicado à memória do ataque atômico, dá lugar, através de uma rápida panorâmica, aos gritos de um personagem atingido pela explosão. Antropomórfica, a sequência prima por unir a ideia de atrito visual e sonoro a recursos formais, numa abordagem que remonta ao que Eisenstein (1959) fala sobre montagem intelectual, a partir da qual o cinema se utilizaria da justaposição de efeitos conflitantes para produzir ideias. Ou seja, trata-se de uma lógica de encadeamento de planos que prioriza o *choquetransformador* tão caro a Marcondes Filho (2013) em seus estudos sobre comunicação.

Mas se tais abordagens podem soar elaboradas demais para olhos menos interessados, Resnais trata de criar sua própria interpretação do antropomorfismo em momentos como os da figura 4, nos quais composições com objetos evidenciam tanto as vítimas da bomba lançada em território japonês, comparando-as a metais retorcidos, quanto a própria relação do casal principal, influenciada do início ao fim pelo tempo.

Figura 4: “Metal feito tão vulnerável quanto a carne” (quadro 1) e almas que se cruzam pelo tempo (quadro 2): objetos ganham características humanas em *Hiroshima, meu amor*.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 07'16", 07'17" e 07'08".

Mediante os exemplos apresentados, é possível dizer que *Hiroshima, meu amor* condiz com os preceitos cosmomórfico e antropomórfico estabelecidos por Morin (2014). Ou seja, o filme faz de características antropocosmomórficas recursos fundamentais de sua existência, tendo em vista afetarem pontos centrais da narrativa. Mas Resnais, a partir da forma fílmica, trata de transformar em imagem, também, a junção de ambos os conceitos.

Figura 5: Objetos antropomórficos se fundem a rostos e mãos cosmomórficos.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 14'33 e 41'42".

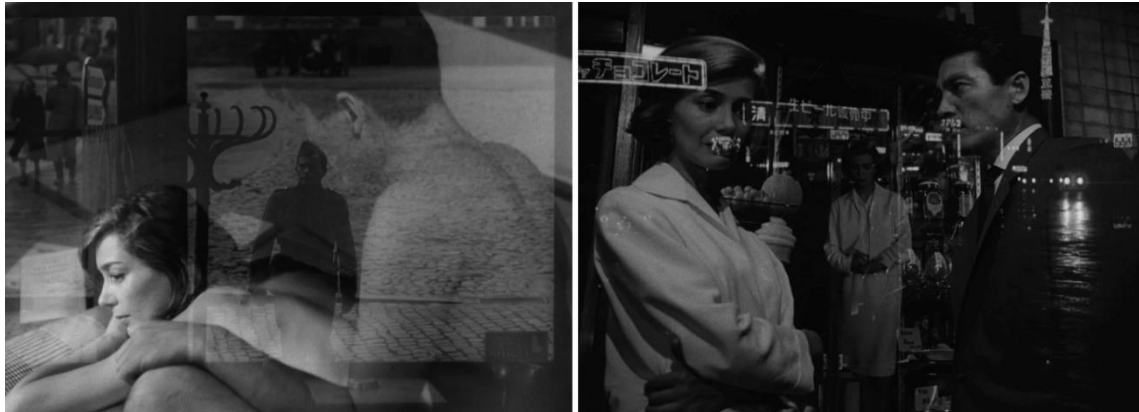
Na figura 5, mãos que antes acariciavam corpos passam a acariciar, também, espaços de Hiroshima (quadro 1), ao passo que rostos são 'enclausurados' por varandas transformadas em memória dolorosa. Resnais, a partir do recurso de montagem conhecido como fusão, sobrepõe imagens com o intuito de criar novos significados – de comunicar – a partir da forma fílmica. Nesse sentido, a alegoria poética da primeira composição, a partir da qual a cidade-título recebe os carinhos antes disponíveis apenas para os personagens principais, rivaliza com a tristeza da segunda, na qual Ela se vê aprisionada pela varanda utilizada pelo atirador que matou, num passado distante, sua grande paixão.

Encaramos o recurso, portanto, como uma espécie de transposição cinematográfica do conceito de antropocosmomorfismo proposto por Morin (2014). Trata-se de uma escolha estética que comprime passado e presente, temas caros à obra de Resnais e Duras. Dessa forma, é também a partir da fusão que o filme estabelece os principais atritos que marcam o processo comunicacional estabelecido pelos personagens

Na figura 6, por exemplo, fusões estabelecem o choque de subjetividades proposto por Marcondes Filho (2013) ao inserirem informações visuais que se colocam

entre os personagens, isolando-os um do outro. No quadro 1, a memória do soldado alemão que Ela amou surge em meio a eles, no presente, assim como, no quadro 2, durante uma conversa definitiva, é Ela quem se coloca entre ambos, determinando assim novos rumos para sua vida.

Figura 6: Corpos que se colocam *entre*: fusões estabelecem atritos comunicacionais recorrentes no filme.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 39'56" e 79'53".

Mas essa lógica visual (doravante tratada como uma dinâmica de interferência) não acontece apenas a partir de fusões. Numa determinada sequência do filme (figura 7), por exemplo, Ela e Ele são vistos durante uma manifestação realizada pelos habitantes de Hiroshima em prol das vítimas do ataque norte-americano. Ali, Resnais, com o auxílio dos figurantes, procura gerar interferências visuais e sonoras no momento em que os protagonistas discutem sobre a relação que mantêm um com o outro. Trata-se de uma variação das escolhas formais feitas pelo filme até ali, baseada não em sobreposições de imagens, como aconteceu no exemplos citados anteriormente, mas numa profusão de corpos, ruídos, cartazes e outros elementos da cultura local que invadem o quadro dos personagens.

Figura 7: Corpos, cartazes e livros invadem o quadro, mesclando memórias da guerra e paixões.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 33'44", 36'10" e 39'05".

Até mesmo em esquemas de campo e contracampo, Resnais procura inserir fragmentos de memória que chegam a *ocupar* o lugar dos personagens. Nesse sentido, nota-se na figura 8 como, durante uma conversa, Ele passa a 'interagir' com a janela que Ela, no passado, avistava ao ser trancafiada no porão de sua casa. Eis mais um elemento antropomórfico que evidencia a dinâmica comunicacional dos protagonistas.

Figura 8: Dinâmica de interferência também funciona a partir do campo e do contracampo.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 53'16", 53'21" e 53'27"

Como visto, a compressão de passado e presente proposta por Resnais aposta num exemplar rigor formal. Mas talvez o exemplo mais evidente disso seja o momento no qual Ela, após alguns goles de saquê, relembra o dia em que testemunhou a morte do soldado que amou (figura 9). Nota-se que o diretor não apenas procura criar uma dinâmica de campo e contracampo entre a personagem de Riva e suas memórias, como se ela, ao contar sobre sua vida, 'assistisse' àqueles momentos em tempo real, mas também faz com que os ângulos das imagens correspondam exatamente à linha de seu olhar. Assim, se o soldado abatido é visto num *plongée* que o deixa diminuto no chão, é porque ela, em *contra-plongée*, o 'observa' de cima para baixo (quadros 1, 2 e 3), numa decupagem que se mantém constante através das linhas temporais mescladas pelo longa-metragem (quadros 4, 5 e 6).

Figura 9 –Campo e contracampo também fundem linhas temporais a partir de um exigente rigor estético.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito: 47'25", 47'27", 47'28", 58'50", 58'52" e 58'55"

Encaramos recursos do tipo como algumas das estratégias que permitem à forma fílmica atuar como elemento de mediação comunicacional em *Hiroshima, meu amor*. Outros, no entanto, surgem ao longo do filme e colocam em ainda mais evidência a compressão espaço-temporal objetivada por Resnais, assim como as complexas camadas que compõem a relação dos personagens.

Figura 10 – Cortes e *mise en scène* também atuam revelando camadas de subjetividade.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 56'05" 56'07"

A partir da complexidade de sua *mise en scène*, Resnais já havia elaborado composições em fusão repletas de elementos evocativos. Mas o diretor se utiliza do corte para revelar, inclusive, outras dimensões de subjetividade – e, por isso, novas nuances da comunicação estabelecida pelos protagonistas. Assim, na figura 10, uma idêntica disposição de corpos em ambos os planos (sequenciais) demonstra que Ela

procura n'Ele não (apenas?) uma relação amorosa, mas a proteção, a segurança que perdeu no momento em que se distanciou de sua família. Revelação importante, é ela que amplia a influência de suas memórias afetivas no que diz respeito aos atritos enfrentados pelo casal com o passar do tempo.

Figura 11 – O rosto da humanidade: escalas graduais de plano também produzem cosmomorfismo.



Fonte: *Blu-ray*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 55'15" 55'25" e 55'38".

Por fim, na figura 11, tem-se o gradual crescimento de um rosto na imagem a partir de uma suave aproximação da câmera (*zoom in*). Trata-se de um elemento cosmomórfico evidente, já que um “close de rosto imóvel” não deixa nenhuma dúvida: “há uma tempestade naquela cabeça” (MORIN, 2014: 212). Tempestade essa compartilhada por todos aqueles que, no dia 6 de agosto de 1945, viram cair do céu o motivo pelo qual foram separados de suas famílias e de suas paixões.

Considerações finais

A dinâmica de conflitos e transformações a partir da qual se baseou nossa análise pode, de certa forma, ser estendida a todo o debate proposto pelo trabalho. Afinal, temos ao longo dele diversas justaposições temáticas capazes de inspirar caminhos de pesquisa. Exemplo disso é próprio pensamento complexo, que atua como contestação de soluções simplificadoras. Há, também, a modernidade, que visa confrontar uma arte conformada pela solidez da mesmice. Já os afetos surgem como contestação de um processo comunicacional enrijecido por modelos pragmáticos e radicais. Por fim, tem-se a forma cinematográfica como inquietação perante estudos que, historicamente, deixam de lado o filme em si.

A habilidade que o cinema possui de mostrar o invisível e ouvir o inaudível surge como elemento capaz de contribuir para uma reflexão que aposte numa dinâmica mais humana, mais adequada às nossas subjetividades. Não à toa, a lógica de conflitos (passado/presente; paz/guerra; paixões/sofrimento) como aspectos que auxiliam neste

processo se estende à obra de Resnais como um todo, tendo em vista que as imagens documentais apresentando vítimas do ataque também interferem de maneira recorrente na parte ficcional de sua obra. Com base nisso, compreende-se que comunicar não é apenas um processo mecânico de envio e recebimento de informações, mas uma dinâmica complexa, pendular e que encontra no choque entre afetos, emoções e visões de mundo seu oxigênio. É essa percepção que nos interessa em posteriores estudos e é a ela que direcionaremos nossos interesses ao pensarmos comunicação a partir (e através) do cinema.

Referências

- HIROSHIMA, MEU AMOR.** Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman e Giovanni Fusco. França; Japão. Argos Films, 1959. Blu-ray.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art: an introduction.** Wisconsin, Estados Unidos. Editora: University of Wisconsin, 2017.
- COUSINS, Mark. **História do cinema:** dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. **Teoria y técnica cinematográfica.** Madrid: Ediciones Rialp, 1959.
- JONES, Kent. **Hiroshima mon amour:** time indefinite. The Criterion Collection. Nova Iorque, jul. 2015. Seção: essays. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/291-hiroshima-mon-amour-time-indefinite>>. Acesso em: 05 de ago. 2018.
- MAFFESOLI, Michel. Entrevista. **O imaginário é uma realidade.** In: Revista FAMECOS, nº 15, ago., Porto Alegre, 2001, p. 74-82.
- _____. **Homo eroticus– comunhões emocionais.** Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2014.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da comunicação.** São Paulo: Paulus, 2009.
- _____. **O rosto e a máquina:** O fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico – nova teoria da comunicação. São Paulo: Editora Paulus, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** São Paulo: É Realizações, 2014.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias do sensível.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.
- TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa; NERY, Vanda Cunha Albieri. **Para entender as teorias da comunicação.** Uberlândia: EDUFU, 2009.
- THOMPSON, Kristin. **Análisis fílmico neoformalista como método de ruptura de la armadura de cristal.** Princeton: Princeton University Press, 1988.

Os desafios na recriação dos personagens biográficos para o roteiro audiovisual.*

Francisco Malta**

Resumo

A proposta é uma atualização de pesquisa onde parte desta investigação é discutir os cuidados que o roteirista precisa ter na recriação de personagens para cinebiografia na construção de um roteiro cinematográfico. Como corpus, vamos trabalhar com o escritor Machado de Assis, que nos guiará como um personagem em uma proposta de escrita de sua cinebiografia. Quais os principais desafios do roteirista: escolher um único recorte do biografado ou manter-se fiel aos fatos? Usar a licença poética? São alguns dos questionamentos que pretendemos abordar.

Palavras-chave: Roteiro, Pesquisa, Cinema, Cinebiografia, Personagem.

Introdução

Contar uma história é um dos princípios da condição humana. Recontar uma história é outra parte deste princípio. O reconstruir permite enxergar no espelho do outro e assim trazer para si a reflexão. A escolha de reconstruir para as telas a história de um personagem da vida real implica em muitas decisões por parte do roteirista. Suas escolhas recaem sobre o recorte estabelecido e o direcionamento da história. Embora a criação para o audiovisual seja um trabalho de equipe em seu resultado final, o guia de toda produção se estabelece na elaboração do roteiro, onde cabe ao roteirista a pesquisa cuidadosa e a responsabilidade da recriação da história ao que tange o cinebiografado.

A proposta da construção narrativa no roteiro cinematográfico surge de uma ideia que posteriormente será transformada em argumento e este por sua vez receberá o tratamento com seus diálogos, personagens e implicações desta gramática audiovisual. Este viés de edificação atende a uma necessidade da história e aos elementos que precisamos para compor o universo imagético. Dentro desta proposta encontra-se o trabalho da pesquisa, um dos pilares fundamentais para essa realização. Este artigo pretende discutir o suporte da pesquisa em torno de um personagem real como

* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

**Roteirista de cinema e TV. Pesquisador do Programa de Pesquisa de Produtividade da Unesa, o qual encontra-se inserida essa pesquisa. Doutorando na Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro. Professor nos cursos de Cinema, Direito e Jogos Digitais na Universidade Estácio de Sá. Professor nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Direito do Ibmecc/RJ, e-mail: chicomalta@gmail.com.

sustentação para construção do roteiro. Até onde podemos ser fiel ao personagem e até que ponto podemos usar a liberdade criativa para contar tal história? O corpus vai partir de uma experiência pessoal como roteirista e os desafios no processo de criação desta escrita. O trabalho se destina a escrever um roteiro de longa-metragem sobre a vida do escritor Machado de Assis.

Para o desenvolvimento deste projeto o primeiro passo é a pesquisa, principalmente por se tratar de um homem que traz uma representatividade bem forte para os brasileiros. O nome Machado de Assis refere-se a um dos mais expressivos autores da Língua portuguesa. Fundador da Academia Brasileira de Letras, tornou-se também um personagem que desperta a curiosidade sobre sua vida e obra. Decifrar o homem Machado exige uma pesquisa minuciosa do contexto de uma época e seus desdobramentos. A maestria de sua escrita abre caminhos para um debate em torno da lenda em que se tornou o próprio autor: um personagem complexo e cheio de camadas.

O processo do ato de criação pressupõe uma linha tênue entre criador e criatura, o que às vezes se confunde e torna-se lugar comum buscar um entendimento da vida do autor pelo viés dos personagens escritos. Machado de Assis é a referência máxima da literatura brasileira, onde construiu tramas que estão ligadas a todos os arquétipos universais. O autor teve o merecido reconhecimento em vida e já ganhou inúmeras análises de suas obras, assim como diferentes biografias. As construções literárias em Machado de Assis apostam em temas, e não de uma forma simplista. Mais do que isso, a linha narrativa alcança um outro patamar, diferenciando-o de seus contemporâneos.

Ao trabalhar em uma cinebiografia, o roteirista se vê diante de uma situação sensível: ser fiel ao personagem ou escolher um recorte? São muitos os exemplos de cinebiografia bem-sucedidas e outras fracassadas na história do cinema. Tal escolha refletirá diretamente no processo da produção podendo ou não alcançar sucesso de público e crítica. Críticas como a não fidelidade aos fatos são as mais comuns, porém, a defesa neste caso é bastante clara, pois o roteirista está fazendo um roteiro de ficção e não um documentário e só por este fato já o difere de ater-se a quaisquer esclarecimentos. Pensar o recorte é o maior dos desafios, não somente pelo que o roteirista pretende aplicar no desenrolar das tramas, mas acima de tudo não deixar se levar pelo caminho mais fácil no processo de escrita e criação.

O personagem

O cinema e a televisão há anos deram vozes a cinebiografia de escritores conhecidos do grande público, alguns tornaram-se sucesso de público e crítica e outros passaram longe de qualquer apelo emocional. A título de registro no âmbito internacional podemos citar *Piaf: um hino de amor* (2007), com roteiro e direção de Olivier Dahan, e *A teoria de tudo* (2017), que traz para as telas a vida do físico Stephen Hawking, com roteiro de Anthony McCarten e direção de James Marsh. Em 2018 *Bohemian Rhapsody* (Freddie Mercury) de Bryan Singer. No Brasil, temos cinebiografias memoráveis escritas para cinema e Televisão. No cinema, temos *Mauá: o imperador do Rei*, de Sergio Resende (1999), o filme conta a infância, o enriquecimento e falência do Barão de Mauá, considerado o primeiro grande empresário brasileiro. Em 2004, tivemos *Cazuza o tempo não para*, de Sandra Werneck, sobre o cantor e compositor Cazuza. Na TV já tivemos de JK, de Maria Adelaide Amaral (2006) a Maysa, de Manoel Carlos, em 2008.

Quando o escritor tem uma ideia para o desenvolvimento de uma história, seja para o cinema, televisão, teatro ou literatura, o mesmo rascunha personagens e temas para assim construir o seu roteiro. Para o desenvolvimento do argumento inicial, o contexto da história ou do personagem, vai necessitar de uma pesquisa. Naturalmente que nem todos trabalham dentro desse procedimento, assim como nem todos os roteiros necessitam de uma pesquisa prévia, pois a pesquisa atende a uma necessidade de suporte para a história.

O caso específico de um personagem biografado e conhecido do grande público vai exigir do roteirista não somente um cuidado maior com a pesquisa, mas também com o recorte. Afinal, se todos conhecem o personagem, as expectativas serão grandes, isso para o bem ou para o mal.

O conceito de *Mise en scène*, trabalhado por Tarkovski, nos auxilia neste quesito na elaboração das cenas, por exemplo. Para Tarkovski, “seu objetivo não deve reduzir-se a uma elaboração do significado de um diálogo ou de uma sequência de cenas.” (TARKOVSKI: 1990: 23). Em acordo com o autor, o roteirista também não deve escrever uma cena apenas para atender uma sequência. É preciso perceber a necessidade da cena ou do diálogo, afinal, a escrita cinematográfica preza pelas imagens e pelo arco narrativo. O mesmo acrescenta que “o que torna a cena tão irresistível quanto

a própria vida é a recusa em sobrecarregar a cena com ideias óbvias.” (TARKOVSKI: 1990: 25). Essa percepção podemos ter pela escaleta. Em um roteiro cinematográfico, uma das ferramentas que auxilia o roteirista é a escaleta, onde o mesmo pode visualizar as cenas antes do processo de escrita do roteiro propriamente dito. Por escaleta, entende-se que “é a descrição resumida das cenas de um roteiro, na sua sequência.” (CAMPOS: 2007: 305). O lugar onde você coloca as cenas já sugere as ações e o arco narrativo dos personagens, assim como é possível definir claramente os pontos de virada na trama. Ou seja, antes do processo de desenvolvimento do roteiro em si já podemos visualizar os pontos de viradas e arcos narrativos, tanto em relação ao desenrolar do personagem, como em relação a história.

A pesquisa como suporte para elaboração do roteiro

Machado de Assis, um dos mais célebres escritores da literatura brasileira, nunca esteve como personagem nas telas do nosso cinema. Como autor, muitas de suas histórias já ganharam vida nas telas do cinema e da TV, mas o homem Machado de Assis, o sujeito por trás de obras consagradas e personagens dúbios, ainda não foi retratado. Portanto, o momento é propício a levar para as telas a história deste homem que foi um exemplo de superação.

Uma vez escolhido um personagem a ser cinebiografado, começa a tarefa cuidadosa dos levantamentos de dados o qual podemos nos apoiar nas biografias já publicadas. No caso de Machado de Assis, são mais de dez biografias escolhidas e algumas com fontes não muito confiáveis. Um lado positivo dessa diversificação de leituras são os coloridos que podemos pegar de uma cada uma destas biografias e aplicar na construção das tramas.

Machado é um escritor multifacetado e dono absoluto do seu ofício. Um homem com profundo conhecimento de sua sociedade e país. Em sua escrita perpassa os questionamentos da natureza humana. A narrativa machadiana em nada preza o regionalismo e não há nenhum demérito nisso. É possível amarrar as pontas de um escritor do século XIX com um escritor do século XXI?

Metodologia

Para este trabalho, foi essencial a leitura das diferentes obras lançadas a respeito de Machado de Assis. Fez-se necessário elencar as principais biografias, assim como um fichamento de suas obras, documentários que já foram realizados a respeito do autor e respectivas obras, e ainda artigos sobre o autor publicados no exterior. Outros pontos que considero relevantes são as visitas na Academia Brasileira de Letras, assim como locais que eram frequentados pelo escritor, tais como o Real Gabinete Português e a Confeitaria Colombo. Também penso entrevistar professores especialistas em Machado de Assis e alguns escritores como: Silviano Santiago e João César de Castro. Para além do roteiro, penso em entrevistar Maria Adelaide Amaral, roteirista responsável pela biografia de JK na TV Globo, e Maria Camargo, roteirista responsável pela série Dois Irmãos na TV Globo, adaptação do romance de Milton Hatoum.

Primeira etapa da pesquisa: investigando a origem do personagem

De origem humilde, o homem Machado de Assis nasceu no Morro da Providência, antigo Morro do Livramento, em 21 de junho de 1839, vindo a falecer em 29 de setembro de 1908, ou seja, à época em que viveu enfrentou um período de transição do próprio país. Tal período é elemento importante de ser observado, visto que essa contextualização política e econômica perpassa em sua obra, mas não de uma maneira didática, uma vez que sua escrita era muito sofisticada para a ocasião, assim como para seus colegas letrados. Durante seus 69 anos, muito do que viveu provocou repulsa em seus inimigos, nem sempre declarados.

Machado não teve uma formação como outros escritores. Seus estudos se deram de forma irregular. Não obstante, sua história de superação é digna de um personagem de folhetim, com todas as camadas e pontos de virada. Nasceu filho de uma lavadeira açoriana e um pintor mulato, órfão muito cedo foi criado pela madrastra, a qual abandonou tão logo tornou-se adolescente, em uma tentativa de romper com o passado, como esclareceu Lucia Miguel Pereira (1988), ainda fundou uma Academia de Letras e enfrentou questões como a escravidão e divisão de terras. São muitos os pontos que tornam Machado um personagem difícil em sua construção. Se o folhetim exige mais do que uma jornada para um herói seguir, o que dizer do homem que foi acusado de esquecer os negros, sendo ele um descendente, e que vivenciou um romance com uma mulher portuguesa de meia idade, tabu para os preceitos da época. Romance ou

folhetim? Nem um e nem outro, os caminhos da arte também podem imitar os caminhos da vida neste personagem enigmático.

Para alguns estudiosos, como Lucia Miguel Pereira, a história de Machado se dá em uma linha vertical, no qual o mesmo possui um objetivo e quer se ascender socialmente. Em acordo com essa leitura de Lucia Miguel Pereira, e tendo o mesmo como um personagem de trajetória, a proposta da longa metragem é tratar dessas vertentes de modo a revelar ao público esse outro lado do autor. Para Vogler (2006: 72), “toda boa história é um reflexo da história humana total, da condição humana universal de nascer neste mundo, crescer, aprender, lutar para se tornar um indivíduo, e morrer”. Ainda segundo Vogler, as histórias podem ser lidas como metáforas da condição humana geral, com personagens que incorporam qualidades universais arquetípicas, compreensíveis para o grupo, assim como para o indivíduo.

Essa origem humilde traz para o menino Machado a garra de vencer. Segundo Alfredo Bosi, “aprendidas as primeiras letras numa escola pública, recebeu aulas de francês e de latim de um padre amigo, Silveira Sarmiento, mas foi como autodidata que construiu sua vasta cultura literária, que incluía autores como Sterne e Leopardi.”(BOSI: 2006: 174). A pesquisa de Lucia Miguel Pereira acresce essa informação: “Através do forneiro há de ter penetrado na família de M. Gallot, pois, já velho contava que praticara francês na casa de uma família que frequentara assiduamente.” (PEREIRA: 1988: 43). Já ciente e consciente da sua condição, Machado se emprega na editora de Paula Brito como tipógrafo, onde, por intermédio do mesmo, conheceu muita gente influente e publicou seu primeiro poema. Essa ligação, como observa Jean Michel Massa, se deu também pela origem e pela cor. “Francisco de Paula Brito, mulato saído de um meio bastante humilde de artesãos, era homem que se fizera por si mesmo. Aprendera o ofício de tipógrafo na Imprensa Nacional” (MASSA: 2008: 84). De certo nessas ocasiões, e pelo senso de observação que o acompanhava, ali já podia perceber nitidamente os papéis que cada indivíduo desempenhava na sociedade. O poder, o dinheiro, a influência política, são alguns dos elementos que podemos elencar nesta construção e, como já diz a própria escrita machadiana “hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.” (ASSIS: 2015:148). O Machado maduro já estava presente naquele adolescente visionário e sem nenhum recurso.

Machado foi um observador do modo de formação da sociedade brasileira. Em 1864, assume um cargo no Ministério da Agricultura, onde se incumbiu de fiscalizar a

aplicação da lei do ventre livre e a política de terras. Não há como negar que esta experiência influencia na maneira de representar as classes sociais em suas narrativas. Em *Dom Casmurro* temos a presença de José Dias, agregado da casa de Bentinho. Homem livre, mas sem posses, integra-se ao clã e acaba por perder sua identidade, mas o mantém próximo ao status social que o mesmo deseja participar.

Artisticamente captou como a sociedade criava mecanismos para manter ao longo do tempo as estratégias de exclusão e privilégios. Este pensamento também já aparecia em Esaú e Jacó: “o regime, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele” (ASSIS: 2015: 85). Para João Almino, Machado “não acreditava cegamente no progresso. Não era socialista, republicano nem abolicionista. No entanto, todas essas correntes filosóficas, políticas e estéticas estão tratadas, à distância, em sua obra.” (ALMINO, apud ROCHA: 2016: 272). Além da maestria com contos e romances, Machado foi um exímio tradutor. Ele trouxe a público obras de autores como: Shakespeare, Dickens e Edgar Allan Poe. Maria Aparecida Salgueiro destaca que (2016: 299)

Ele estava absolutamente consciente da tensão existente na tradução, ou em outras palavras, tinha clareza que, ao mesmo tempo em que a tradução pode atuar como veículo de modernização, ela pode também agir como um obstáculo ao desenvolvimento de talentos nacionais. (SALGUEIRO, apud ROCHA: 2016: 299)

Uma questão que persegue a identidade do escritor é em relação a sua cor e origem. Segundo Salgueiro, “alguns críticos apontam que a barba e o cabelo rigorosamente escovados em sua fotografia poderiam ser uma tentativa de esconder seus traços africanos. Outros mencionam sua preferência por personagens da aristocracia” (SALGUEIRO, apud ROCHA: 2016: 300). Esse pensamento indica um possível complexo de inferioridade racial ou social. Machado acabou por criar um personagem de si mesmo, o que se depreende das fotos e depoimentos da época. Talvez pela postura e reserva pessoal, o mesmo acabou por se distanciar dessa sociedade aviltante que traz o preconceito velado. No entender de Alfredo Bosi(2006: 176)

Veio-lhe sempre do espírito atilado um não ao convencional, um não que o tempo foi sombreando de reservas, de mas, de talvez, embora permanecesse até o fim como espinha dorsal de sua relação com a existência. A gênese dessa posição, que vela as negações radicais com a linguagem da ambiguidade, interessa tanto ao sociólogo ao pesquisar os problemas da classe do mulato pobre que venceu a duras penas, como ao psicólogo para quem a gagueira, a epilepsia e a consequente timidez do escritor são fatores que marcaram primeiro o rebelde, depois o funcionário e o acadêmico de notória compostura. (BOSI: 2006: 176)

Outro fato de igual relevância são as leituras realizadas por Machado. Autor atento à boa leitura, era um conhecedor da obra de Shakespeare, o que podemos

perceber em seus próprios textos, como em *Dom Casmurro*, na passagem que Bentinho e Capitu vão à ópera no Teatro Municipal e a encenação é *Othelo*. Se Shakespeare apropriou-se do que já existia para criar suas tramas e nasce também em um período sócio-político conturbado, a sua retórica vem da *GrammarSchool*, ao contrário de Machado que precisou se superar não somente para leis de sobrevivência, mas também como profissional das letras. Em acordo com Daniel Piza, não podemos “esquecer que a obra de Machado transcendeu sua época e não pode ser explicada mecanicamente por sua vida.” (PIZA, apud, ROCHA, 2016: 202). Vale ressaltar que essa tentativa de explicar a vida pela obra não é sempre coerente com o autor, o que desprezaria o processo de criação em si.

Autor e a sua obra

Quando se fala em Machado de Assis é comum dividir sua obra em duas fases. Na primeira fase os personagens não fazem objeções à sociedade Brasileira, nem possuem grandes ascensões, são mais conformistas. Após a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é como se a partir dessa nova obra surgisse um novo escritor, um gênio, ousado e moderno, um homem à frente do seu tempo e de seus contemporâneos. Na visão de Bosi, “compreende-se melhor se atribuída a uma reestruturação original da existência operada pelo homem que, se havia muito perdera as ilusões, ainda não encontrara a forma ficcional de desnudar as próprias criaturas”. (BOSI: 2006: 176) Isto é, ainda não aprendera o manejo do distanciamento. Porém, alguns temas são recorrentes desde sua primeira fase, tais como: ciúmes, ambição, dinheiro, ascensão social, parasitismo social, criação artística e etc.

Para o pesquisador Álvaro Marins “embora Machado tenha trabalhado poucos temas em toda a sua obra, trabalhou-os de forma bastante articulada, e sua genialidade está muito mais calcada no aprofundamento dos mesmos do que em supostas e discutíveis rupturas estéticas”. (MARINS:2008: 12). Em acordo com Marins, se analisarmos bem, não há uma ruptura. A primeira fase, por ser considerada romântica, seria uma obra menor? A escrita machadiana vai amadurecendo ao longo das publicações e assim os temas da chamada segunda fase, na verdade, apresentam-se mais amadurecidos, com outros ângulos e perspectivas. Machado volta ao mesmo tema, mas com ponto de vista diferente. Nesta segunda fase vem também o avanço da epilepsia, ele torna-se o grande Machado e neste quesito passa a pena ao senhor de engenho, aos personagens da alta sociedade. É deste ponto de vista que conhecemos, por exemplo, a

história de Dom Casmurro e Memórias póstumas de Brás Cubas. Neste ponto que debruço também com outras lendas que giram em torno da influência de Carolina, sua esposa então, em sua escrita. Até o presente momento da pesquisa eu não encontrei nenhum fato concreto para tal informação. De fato, e isso é possível, que Carolina fora sua primeira leitora e de certo pela formação e vivência da Europa assim o apontasse pontos cruciais nesse processo de criação.

Vale destacar alguns desses temas elencados. Em *A mão e a luva*, o personagem Estevão é romântico ao estilo de *Werther*, de Goethe, o que o escritor assume logo com sua fina ironia para apresentação do perfil da personagem. “O rapaz acertara de abrir uma página de *Werther*, leu meia dúzia de linhas, e o acesso voltou mais forte do nunca” (ASSIS: 2015: 17). Como não observarmos que Felix de Ressureição já é um embrião do protótipo de Bentinho, em *Dom Casmurro*? Assim, como a inteligência de Guimar, de *A mão e a luva*, se assemelha ao caráter de Capitu, também em *Dom Casmurro*. O tema do ciúme, por exemplo, na percepção de Helen Caldwell “nunca deixou de fascinar Machado de Assis. Em suas obras, seja em artigos ou na ficção, ele frequentemente faz pausas para manipular um lento bisturi sobre uma nova manifestação de ciúme.” (CALDWELL: 2002:18). Ainda é importante frisarmos os narradores dessa segunda fase. A construção dos narradores permite que o escritor volte em alguns temas por outras perspectivas. Em *Dom Casmurro*, o protagonista Bento Santiago participa da história e só conhecemos toda trama e intriga do seu ponto de vista, ao contrário do narrador de Ressureição que não participa da história. Experimentar narradores para tratar de temas é recorrente na obra machadiana.

A cidade do Rio de Janeiro é um personagem recorrente nas obras do escritor. Como ler Machado sem ler o Rio de Janeiro? Seria como Proust sem Paris. Suas narrativas trazem um roteiro cartográfico das ruas. Machado vive entre o apogeu e a decadência da monarquia. O Rio em sua obra é a capital federal, sendo a única cidade cosmopolita do país até aquele momento. Personagens como Quincas Borba, Conselheiro Aires, Bentinho e Capitu atestam o labirinto não revelado pelas ruas. A musicalidade também se faz presente nos contos, como o tema da perfeição, do inatingível, que gera dúvida e sua eterna insatisfação. Seria uma versão do próprio Machado pelo avesso? Aquele que não foi, o que não deu certo. O que dizer de Mestre Romão, em *Cantiga de sponsais*, e seu desejo de criar e a falta de linguagem para executar sua realização? Em *Um homem célebre*, se observa o desejo de compor uma obra clássica. Essa musicalidade também é invocada em vários momentos de *Memorial*

de Aires. Em Esaú e Jacó, a personagem Flora toca ao piano e funde-se em pensamentos com os dois irmãos. Nas palavras de Machado de Assis (2015: 178).

Tudo se mistura à meia claridade; tal seria a causa da fusão dos vultos, que de dous que eram, ficaram sendo um só. Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado (ASSIS: 2015:178).

Ou seriam esses personagens uma mistura das aspirações do próprio escritor, que almejava subir na vida e atingir sua ascensão social, como atestou Lucia Miguel Pereira (1988)?

Resultados obtidos

Machado de Assis, de fato, não teve filhos, mas deixou para as novas gerações o legado de sua obra. Não por acaso é considerado o pai da prosa brasileira moderna. Reconstruir os passos desse homem não é a mais simples das tarefas e a cada leitura realizada o quebra cabeça só aumenta, assim como as dúvidas e os conflitos do personagem e do roteirista.

Torna-se importante ressaltar que este é um trabalho em construção e os resultados apresentados estão inseridos até este momento da pesquisa. Dentro do meu cronograma de trabalho, os autores escolhidos para a pesquisa foram: Daniel Piza (2008), Lucia Miguel Pereira (1988) e Alfredo Pujol (2007). Os três autores já lidos e com fichamento de cada livro. Para Pujol (2007), uma das principais características do escritor era a ambição e a obsessão com a arte. O crítico estabelece um diálogo também com Lucia Miguel Pereira (1988), onde diz que timidez, ambição e oralidade caminhavam juntos com Machado. Mas, ao contrário de Lucia Miguel Pereira, ele não aborda a questão da cor de Machado de Assis, e quando assim o faz, aponta de forma simples, com uso de adjetivos, para dizer sobre o universo que habitou. São frases como esta: “Numa pobre habitação” (PUJOL: 2007: 53). Pujol utiliza-se da expressão “um homem simples” em diversos momentos. O que mais destacou nesta biografia foram as leituras que Machado realizava de outros autores e isso Pujol resgata magistralmente. Segundo Pujol, Machado era leitor voraz de obras de Stendhal e Shakespeare, “que devia ser mais tarde um dos modelos do seu espírito.” (PUJOL: 2007: 6). Já a biografia de Danizel Piza (2008) trabalha com Machado de Assis consagrado e, principalmente por ser mais recente, toda sua pesquisa se debruça em cima de outros autores que

publicaram biografias de Machado; trata-se, portanto, de uma releitura, mas uma releitura com valor, pelo fato de Piza apresentar um Machado mais solar, o avesso do que o enxergamos. Em Piza, o caráter gregário é risonho. O homem Machado era risonho e integrado ao tempo. Machado está intocável do ponto de vista humano, mas como um homem do seu tempo. Se Lucia Miguel Pereira (1988) analisa a oralidade, Piza analisa as cartas. O aspecto da infância é pouco mapeado pelo autor e o mesmo faz um exercício de metalinguagem onde inicia a biografia pela morte do escritor fazendo uma alusão à obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; o foco é o autor-criador e não o personagem Machado. A própria proposta de Piza já traz um distanciamento do personagem quando o mesmo oferta “Machado de Assis: um gênio brasileiro”. Se é gênio já pressupõe quase um intocável e talvez por isso o autor não quis se envolver em polêmicas, ao não trabalhar com o abandono da madrastra por Machado, um dos personagens mais marcantes de sua infância.

Outro ponto que considero bastante relevante nesta leitura de Piza é a contextualização, pois o mesmo trabalha o crescimento do autor Machado de Assis com o crescimento do país. Para Piza, as críticas que ocorrem em relação ao apadrinhamento de Machado se devem ao seu talento, mas todo vencedor precisa de um apadrinhamento, alguém precisa descobrir e acreditar e assim fizeram com Machado.

Em relação ao grande escritor que se tornou Machado de Assis, é Alfredo Pujol quem traz uma assertiva a qual concordo inteiramente e encontra-se na fala de Machado: “a natureza não me interessa, o que me interessa é o homem.” (PUJOL: 2007: 61). Se assim analisarmos, toda obra de Machado é de contexto universal, são personagens com complexidades e camadas inerentes em qualquer cultura.

Resultados esperados

Ao final da pesquisa, espera-se um material rico de informações e, principalmente, que o argumento escrito com base nesta pesquisa possa resultar, em uma etapa posterior, em um roteiro completo. Machado de Assis, que nos brindou com tantas histórias, merece ter sua própria história retratada na grande tela e por que não o apresentar ao mundo como um brasileiro vencedor. As críticas virão e faz parte do jogo, mas é muito prazeroso poder conviver com tantos personagens machadianos e a minha visão como roteirista se amplia muito neste universo, sem dizer a experiência enriquecedora de construção de personagens que somente um autor como Machado de Assis poderia nos ofertar, e quanto a isso me sinto novamente fazendo um curso a parte.

Este projeto até o momento tem sido realizado de forma individual e talvez assim o seja mesmo por ser tão autoral.

Considerações finais

Acredito que o trabalho da pesquisa irá me levar por outros caminhos ainda não percorridos e como criador me deixo guiar sem nenhuma preocupação. O processo em si exige essa liberdade de criação e cada história tem o seu tempo de maturação. Estou com três meses de pesquisa e pretendo ficar mais três meses até começar o processo de escrita do argumento em si. Desde o momento em que rascunhei algumas linhas para o personagem, o olhar com as novas informações que vão surgindo modifica o rumo da história. No processo inicial procurei direcionar apenas na segunda fase de Machado, por uma questão de custo e recorte. No entanto, as leituras das biografias me proporcionaram uma visão mais ampla desta história. Um exemplo é o crescimento do homem Machado de Assis com o crescimento do país. O aspecto da contextualização é determinante para saber quem foi esse homem, de onde ele veio e o que queria alcançar. Escrevendo desta forma parece um desenho de personagem meticuloso e assumo que o é, pois no decorrer da construção, eu, enquanto roteirista, preciso esquecer o célebre autoral para acreditar no meu personagem. Digo meu personagem pois se trata da minha criação, o meu olhar, a minha visão de mundo sobre esse homem e o recorte que escolhi para fazer sua cinebiografia. Cada roteirista trabalha com sua própria visão de mundo e neste aspecto as referências são diferentes, em alguns momentos se encaixam e em outros não, mas o mais importante de tudo é a história a ser contada, como nos ensinou o mestre Machado de Assis.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado. Obras completas. 4 volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- CALDWELL, Helen. O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, Flávio de. Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007;
- MARINS, Álvaro (Org.). Páginas esquecidas: uma antologia diferente de contos machadianos. 01. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico). Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / EDUSP, 1988.

PIZA, Daniel. Machado de Assis. Um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

PUJOL, Alfredo. Machado de Assis. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

ROCHA, João Cesar de Castro. Machado de Assis: por uma poética da emulação. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Machado. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VOGLER, Christopher. A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores. 2. Ed. Rev. E ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Abjeto e Morte no Cinema de Carlos Reichenbach*

Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes**

Resumo

Esse trabalho pretende realizar um estudo da obra do cineasta Carlos Reichenbach a partir da representação do abjeto por meio do viés da morte. A partir da análise de filmes produzidos entre 1979 e 1984, serão elencados conceitos relacionados com as vertentes da pesquisa, e estas, por sua vez, serão contextualizados com dados históricos, bem como conceitos ligados ao cinema. Ao explorar a linguagem fílmica de Reichenbach, realço os códigos estéticos do realismo grotesco enfatizando como estes fatores propõem uma estética autoral, em sua obra, de maneira que a representação do abjeto em seu cinema não tem um valor puramente estético, mas funciona como discurso político.

Palavras-chave: abjeto; morte; sangue; prostituição; erotismo.

Introdução

O presente trabalho pretende investigar o abjeto como categoria existencial e estética nos filmes de Carlos Reichenbach. O abjeto será analisado em três recortes temáticos. O primeiro será a morte e suas diversas manifestações. Os filmes escolhidos para análise foram quatro produções realizadas entre os anos de 1979 e 1984, determinando o que convenciono chamar de período erótico do diretor. *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979); *O Império do Desejo* (1981); *Amor, Palavra Prostituta* (1982); *Extremos do Prazer* (1984).

A intenção dessa pesquisa é investigar como o diretor utiliza o recurso estético do abjeto para transmitir um discurso político, ressignificando a estética do grotesco, de maneira que esses três elementos citados acima permeiam as quatro narrativas.

Três autores serão fundamentais na exposição: Georges Bataille, por sua ampla obra relacionada com o Erotismo com os elementos que serão analisados nessa obra como a morte, o sangue e a prostituição, e seus estudos a respeito dos interditos e da transgressão que são conceitos fundamentais para o entendimento do abjeto no cinema de Carlos Reichenbach. O filósofo dinamarquês, Søren Kierkegaard também será de fundamental importância, pois, dos quatro filmes que serão analisados, dois são

*Trabalho apresentado no GT 2 - Estudos da Imagem e do Som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

**Doutorando/ Mestrando Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (2014). E-mail: rodrigoafm5@gmail.com

inspirados em sua obra, relacionada com o existencialismo, e é fundamental para entender os conceitos de angústia e também sua relação com a morte. Por fim, Júlia Kristeva também será essencial para a análise, pois a autora possui um amplo estudo, com viés psicanalítico a respeito do abjeto.

O Abjeto

Na filmografia de Carlos Reichenbach, notamos a presença do abjeto, conceito que possui uma íntima ligação com a morte, pois é através da representação de um determinado “submundo”, estético ou narrativo, que Carlos Reichenbach compõe os elementos de sua obra, na qual os personagens estão sempre de passagem, sempre em movimento, sempre se despedindo.

Esse fato é fundamental para entender um cinema que é repleto de referências e que poderia ser analisado de maneiras absolutamente distintas por diferentes pesquisadores, pois se nos ativermos apenas à categoria do abjeto, uma gama variada de possibilidades se iluminam para uma análise aprofundada desse elemento. É possível analisar o abjeto no discurso narrativo (enredo, roteiro), na estética e uso de elementos cinematográficos (*mise en scène*, cenografia, figurino), ou ainda nas referências que o diretor utiliza em sua obra (intertextualidade). Logo, a escolha que fazemos aqui, de posicionar nosso estudo na morte, é uma tentativa de encontrar elementos a partir dessas três vertentes que nos leve a entender por que o autor Carlos Reichenbach faz uso deles para produzir um discurso que supera esses campos.

O mais importante aspecto do abjeto é que ele não se situa no eu, nem no objeto, mas sim algo que está na fronteira, que escapa aos afetos, mas guarda uma semelhança com o objeto no sentido de opor-se ao eu, como Julia Kristeva elucida:

O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto - o de se opor ao eu. Se o objeto, no entanto, através da sua oposição, me instala dentro da textura frágil de um desejo de significado, o que, de fato, me faz incessantemente e infinitamente homólogo, o que é abjeta, pelo contrário, o objeto descartado, é radicalmente excluído e me atrai para o lugar onde o significado se colapsa. Um certo "ego" que se fundiu com seu mestre, um superego, o expulsou. Está fora, além do conjunto, e não parece concordar com as regras do jogo deste último, (KRISTEVA, 1982, p. 2) ¹

¹ The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses. A certain "ego" that merged with its master, a superego, has flatly driven it away. It lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter's rules of the game.

Ou seja, nosso objeto aqui é exatamente o abjeto, que semelhante ao pensamento de Georges Bataille acerca dos interditos, não cessa de nos causar repulsa (interditar), mas que requisita uma aproximação (transgressão): “Posso me dizer que a repugnância, que o horror, é o princípio do meu desejo; e que seu objeto, por abrir em mim um vazio tão profundo quanto a morte, move esse desejo que nasceu justamente do seu contrário que é o horror.” (2013, p. 84).

Os interditos afastam nossa consciência dos objetos (BATAILLE, 2013, p. 61), ao passo que o abjeto é exatamente aquilo que afasta, mas que também nos aproxima, exerce um fascínio juntamente com o aspecto repugnante que detém.

Para Bataille, o abjeto tem o mesmo sentido que o tem para Kristeva, quando a autora afirma que “a abjeção se inscreve em um terreno no qual oferecemos nosso próprio corpo como não objetos”, ou mesmo “dores e delícias do masoquismo.” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

A diferença fundamental entre os dois pensadores reside no fato de Kristeva analisar o abjeto, fundamentalmente, a partir do aspecto psicanalítico, ao considerar que ao eu corresponde um objeto, enquanto que para o super-eu corresponde um abjeto (KRISTEVA, 1982, p. 2). Ao que Bataille vai refletir, prioritariamente, a partir do aspecto social do termo através das interdições que a cultura impôs por meio do interdito que reside no aspecto laboral¹, pois o trabalho seria aquilo que afasta o homem da natureza e “preserva” sua existência, contrariamente às pulsões de morte e da transgressão. (BATAILLE, 2013, p. 54).

Mesmo com essa diferenciação, a partir de caminhos distintos os dois pensadores chegam a conclusões semelhantes quando a autora afirma que as civilizações arcaicas se afastam do abjeto através da cultura por conta da repressão originária (KRISTEVA, 1982, p. 21). Essa repressão seria anterior ao surgimento do eu, que após se estabelecer, passa-se ao que a autora nomeia como repressão secundária. (KRISTEVA, 1982, p. 12). Ou seja, a cultura é que está na base dessa abjeção.

Já Søren Kierkegaard, apesar de não trabalhar diretamente com o conceito de abjeto, o considera também como um termo ligado ao aspecto da transgressão: “Homem abjeto, escória da sociedade!” (KIERKEGAARD, 1979, p.212). Dessa forma, se aproxima dos outros dois pensadores já citados, ao situar o conceito como algo que está à margem, porém se utiliza do termo na forma adjetificada, diferentemente dos outros dois.

O filósofo dinamarquês inicia suas proposições sobre o desespero humano considerando o indivíduo como uma síntese, aproximando-se do pensamento de Bataille (2013, p. 121) que sugere que “o indivíduo é uma união de a + a’ que resulta em a’”, distinto e sintético em si mesmo”, logo o desespero, para Kierkegaard, não trata do outro, mas de si mesmo, em uma relação tríade, também se acercando do pensamento de Kristeva, ao considerar o abjeto como uma oposição ao super-eu:

O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo cada um, uma existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu, (KIERKEGAARD, 1979, p. 318).

Para Bataille, a angústia do ser humano consistiria em uma busca dessa continuidade perdida, entretanto apenas na morte isso poderia se realizar já que com o retorno à matéria inorgânica, estaríamos novamente integrados ao ciclo de criação e destruição da natureza, portanto na continuidade. Ele argumenta que a própria angústia é que funda os interditos criados pelos homens para afastá-los da natureza e, portanto, preservá-los da violência.

A atitude angustiada que fundou os interditos opunha a recusa – recuo – dos primeiros homens ao movimento cego da vida. Os primeiros homens, a consciência despertada pelo trabalho, se sentiram desconfortáveis diante do movimento vertiginoso: renovação incessante, exigência da morte incessante. Considerada em seu conjunto, a vida é o imenso movimento que a reprodução e a morte compõem. A vida não cessando de engendrar, mas para aniquilar o que engendra, (BATAILLE, 2013, p. 109).

O que torna algo abjeto não será, portanto, seu aspecto, seu odor, sua textura, mas sim aquilo que perturba a ordem, o sistema, que transgride (KRISTEVA, 1982, p. 3), em última instância, o que segue apenas a força da natureza, “o homem soberano de Sade”. (BATAILLE, 2013, p. 191). Ou ainda a própria lei colocada de lado, a margem, (KRISTEVA, 1982, p. 18).

Embora atentando ao fato que, mesmo socialmente estabelecido, o abjeto ainda sim se insere em exemplos concretos como o cadáver e o sangue, quando transformado em objeto passa a ter uma íntima ligação com o entendimento que fazemos desse conceito. O que deve ser mencionado é que a representação do abjeto é diferente em cada cultura, embora na morte, no sangue e na prostituição se assemelhe em sua maioria. Mesmo as culturas que praticavam o canibalismo, ainda assim, tinham uma relação diferenciada com a morte e com a violência resultante desta.

A Imagem Abjeto

Após essa exposição do abjeto como conceito teórico, convém avançar no entendimento do abjeto na imagem, ou que seria uma imagem com significação de abjeto ou mesmo uma imagem intolerável, mas “o que torna uma imagem intolerável?” (RANCIÈRE, 2012, p.83). Ao analisar as imagens cinematográficas, a primeira coisa que vem a mente é exatamente a imagem forte (explícita), carregada no sentido estético, ou ainda no sentido político.

Observando as imagens colhidas na Guerra do Vietnã, Rancière afirma que “para que a imagem produza efeito político, o espectador deve já estar convencido de que aquilo que ela mostra é imperialismo americano, e não a loucura dos homens em geral.” (2012, p. 85). Dessa maneira a imagem como conceito de abjeto só produz um efeito político se o espectador já possui de antemão a consciência de seu significado, atuando dessa maneira como uma reafirmação de algo já sabido.

Quando transposto para o cinema essa análise traz outras questões de ordem ética, pois até que ponto a imagem extremamente violenta atua no sentido de produzir uma angústia no espectador?

Dessa maneira, o abjeto na obra de Carlos Reichenbach reside justamente no aspecto transgressor de sua dramaturgia, pois muito além do enredo que pode parecer trivial em muitos dos seus filmes, ele aproxima a narrativa de uma construção de discurso político sobre questões acerca da nossa sociedade e suas relações afetivas.

A morte, por exemplo, funciona como abjeto no sentido de crítica política, pois seu significado narrativo é menor, quando comparado a sua significância, como a série de mortes em *O Império do Desejo*, que apenas exprimem uma atitude de limpeza do ambiente ao expurgar os seres abjetos; ou ainda a postura existencialista do personagem Luís em *Extremos do Prazer*, no qual a morte se apresenta como mote para uma reflexão acerca da tortura no regime militar.

Já no filme *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, a morte é quase uma redenção, fato paradoxal, mas utilizado amplamente pelo diretor em sua filmografia, pois o personagem Nilo (Fernando Benini), ao morrer ao final do filme, tem uma relação de êxtase por considerar que naquele momento ele estaria novamente no ciclo da vida, e não em meio a “tranquilidade” que desfrutava anteriormente. Em *Extremos*, o personagem Luís também tem uma relação semelhante quando do seu assassinato ao final da trama.

Figura 1 – Material de Publicidade do filme A Ilha dos Prazeres Proibidos



(Jornal da Tarde, 15/01/1979).

O conceito de abjeto no cinema de Carlão passa, portanto, por uma representação dos elementos citados acima acerca da transgressão, mas principalmente por uma fusão de elementos “marginais”.

A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana (...). O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos do Cinema Marginal, (Ramos, 1987, p.119).

A morte, nesse sentido seria o elemento primordial, pois é o único que não faz distinção de classe, gênero ou cultura. Esse fato aproxima a estética do diretor do pensamento de Bataille quando este afirma:

A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido de desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 2013, p. 86).

O abjeto como conceito imagético é trabalhado através de alegorias, e uma das principais utilizadas por Carlão trata do papel que o sangue exerce nessas narrativas. Sua presença, sempre relacionado com a morte, atua no sentido de produzir no

espectador um aspecto que algumas vezes se relaciona com a repulsa e em outras como a efetivação dessa morte.

O primeiro exemplo pode ser apontado como o sangue menstrual no filme *Amor, Palavra Prostituta*, no qual após o aborto de uma personagem o sangue é ressaltado no seu aspecto mórbido e angustiante. Um segundo exemplo, ressaltado pela morte do personagem Luís ao final do filme *Extremos do Prazer*, no qual o sangue apenas efetiva a agressão que o personagem sofre no espaço fora de campo, e no sangue que pinga na cartela ao final da narrativa.

Há ainda uma terceira forma de uso do sangue como elemento signifiicante nos filmes de Reichenbach, como na cena do filme *O Império do Desejo*, no *travelling* que introduz a sequência em que ocorre o encontro entre a chinesa maoísta e o canibal anarquista. Inferindo ali, além do aspecto angustiante desse encontro, uma referência direta ao cinema de Jean Vigo, mais especificamente do filme *Zero de Conduta* (1933) (*Zéro de conduite: Jeunesdiable sal collèg*) em que há uma cena bastante semelhante.

A partir dessa comparação podemos afirmar que o cinema feito por Reichenbach busca, fundamentalmente, o aspecto da transgressão e do abjeto, mas a partir do paradoxo, estabelecendo diversos pontos de vista possíveis ao espectador.

Um exemplo é o homem suicidado no início do filme *Amor, Palavra Prostituta*. Pois antes de ter qualquer significância narrativa ou de influência sobre os personagens que encontram aquele corpo, ele atua no sentido discursivo que Carlão busca, nesse caso de explicitar o existencialismo e a existência miserável desses personagens, corroborada também pelos peixes mortos da represa Billings.

Cabe então nesse ponto explicitar o uso da morte como conceito que vamos utilizar nesse estudo, de forma a evidenciar como Kierkegaard e Bataille entendem o termo.

A Morte em Kierkegaard, Bataille e Carlos Reichenbach

No filme *O Império do Desejo*, a morte percorre toda a narrativa, e quase todos os personagens acabam por falecer ao final da trama. Essa obra que é considerada pelo próprio diretor e por diversos pesquisadores como uma pornochanchada, também é tida pelo próprio Reichenbach como seu filme mais político, e aquele no qual mais se divertiu ao fazê-lo, (REICHENBACH apud. LYRA, 2007, p.157).

Figura 2 – Material de Divulgação do filme O Império do Desejo



(O Globo, 09/03/1981).

Nesse longa-metragem a morte é apresentada como consequência dos atos de diversos personagens, e o caráter abjeto dessa morte é representado de maneira sutil esimbólica através do sangue e de uma relação antropofágica. Logo, nosso interesse pelo tema vai passar aqui pelos autores já citados anteriormente, para chegar ao ponto em que possamos concluir que a morte simbólica representa um aspecto político discursivo.

No filme em questão, citado acima, a morte funciona de duas maneiras, a primeira seria a relação antropofágica que o cineasta constrói a partir dessas mortes, através do personagem Di Branco, criando uma alegoria. Esta se refere à relação que o diretor constrói a partir da morte de cada personagem, pois se o personagem canibal coloca a maoísta dentro do seu caldeirão, enquanto ela declama seus pensamentos políticos, logo ele cria a alegoria para a relação antropofágica que se estabelece com

todas as referências que permeiam a narrativa; assim como o pensamento de Bataille, ele cria a vida através da morte, ou cria o discurso através da deglutição de outros discursos e referências.

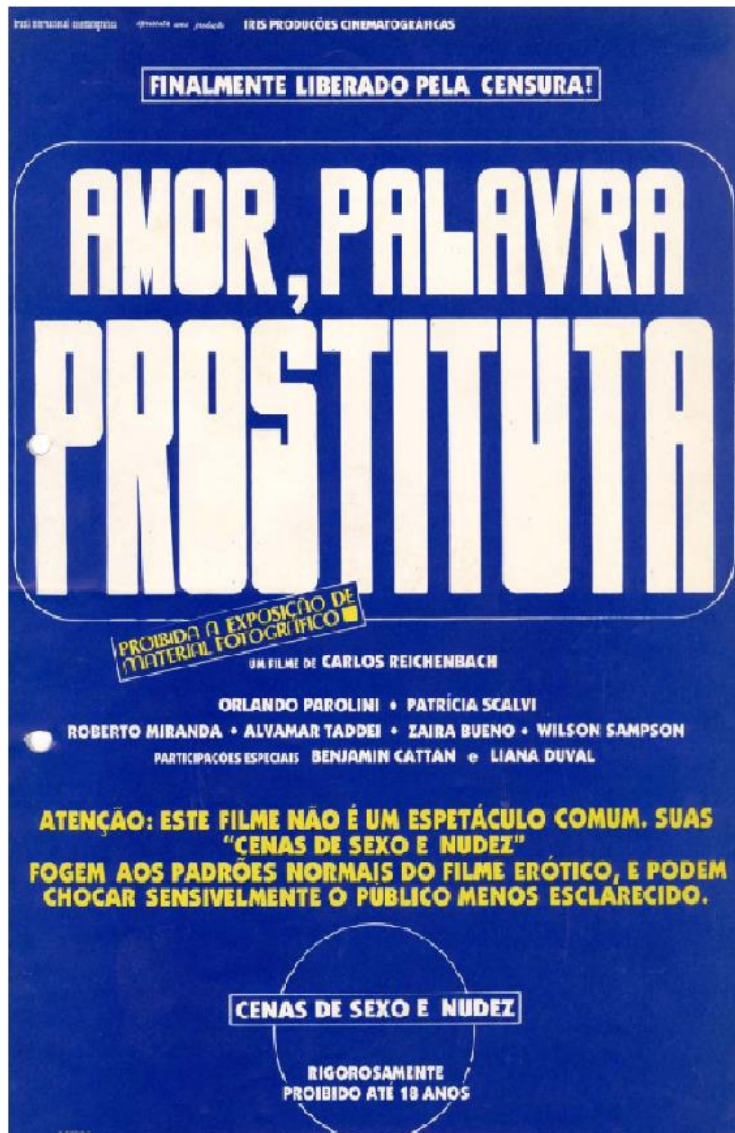
A segunda maneira seria o aspecto simbólico da morte, como o suicida do início de *Extremos do Prazer*, que apresenta um símbolo, o cadáver, para suscitar o caráter abjeto e existencialista da trama. O sangue menstrual, ao final da trama também funciona nesse sentido, ao trazer o símbolo da morte do feto, através do sangue que escorre pelo ralo, fazendo confluir o aspecto divino com o mundo terreno, nesse caso fílmico.

Para Bataille, o próprio nascimento, ou o surgimento de qualquer forma de existência biológica, se estabelece a partir da morte, ou seja, da aniquilação dos seres ou células anteriores ao surgimento de um novo ser. Os gametas masculino e feminino unem-se, o que se tem logo em seguida, é a morte desses dois gametas primários para que possa surgir um terceiro, diferente, descontínuo, exterior aos corpos que lhe deram origem. Ao considerar que através do erotismo, ou da transgressão do interdito sexual, os indivíduos estabelecem um momento de suspensão do trabalho, mesmo que essa transgressão momentânea não signifique ainda que os seres humanos suspendem a interdição, pois a após a criação desta, a transgressão sempre lhe será complementar, como afirma Bataille, “Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não é, após o interdito, o retorno à liberdade primeira. A transgressão é própria à humanidade organizada pela atividade laboriosa.” (2013: 132).

Kierkegaard (1979: 325), ao afirmar que “quem desespera não pode morrer”, atua em sentido semelhante, pois defende que essa angústia inerente ao ser humano é exatamente o que nos diferencia dos animais, enquanto Bataille sublinha que é a consciência da morte que estabelece essa diferenciação. Retomando à citação anterior do pensador dinamarquês, podemos inferir que a morte e o pavor que sentimos ao nos deparar com ela é que funda a existência humana, existência essa desesperada, angustiante.

A respeito da relação com Kierkegaard, o diretor, nos dois filmes que fazem referência direta ao pensador: *Amor, Palavra Prostituta*; *Extremos do Prazer*, a ligação entre o aspecto transcendente do pensamento do filósofo dinamarquês se dá através da relação angustiada dos personagens desses enredos, como Fernando em *Amor...e* Luís em *Extremos*, pois para os dois a morte simplesmente parece a superação de seus desesperos e de suas angústias.

Figura 3– Press Release do filme



Entretanto, nos dois filmes citados, a morte é vista sob o ponto de vista da vida, pois em *Amor...*, Fernando redescobre algum sentido em sua existência a partir dos cuidados que a personagem Lilita necessita, logo encontra novamente um sentido em sua existência a partir da iminência da morte.

O desespero está, portanto em nós; mas se não fôssemos uma síntese, não poderíamos desesperar, e tampouco o poderíamos se esta síntese não tivesse recebido de Deus, ao nascer, a sua firmeza. De onde vem então o desespero? Da relação que a síntese estabelece consigo própria, pois Deus, fazendo que o homem fosse esta relação, como que o deixa escapar da sua mão, de modo que a relação depende de si própria. Esta relação é o espírito, o eu, e nela jaz a responsabilidade da qual depende todo o desespero, desde que existe; (KIERKEGAARD, 1979, p. 322).

Ao dizer que “a angústia, ao que parece, constitui a humanidade: não a angústia unicamente, mas angústia superada, a superação da angústia.” (BATAILLE, p. 110), o

filósofo francês se acerca de Kierkegaard introduzindo o que vamos debater em seguida: o fascínio e o terror em relação à morte e ao cadáver, e o caráter abjeto destes, ao que Kristeva vai considerar a partir da relação da morte com a religião ou a ciência.

O cadáver visto sem Deus e fora da ciência é como a abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. É algo rejeitado de alguém que não se separa, de alguém que não se protege da mesma maneira que de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, nos chama e termina por submergirmos. (KRISTEVA, 1982, p. 4).²

A citação acima acentua o pensamento de Kristeva acerca do caráter fascinante que a morte exerce sobre nós, pois coloca em questão, exatamente, o fascínio pelo qual nós tendemos a nos aproximar dessa morte, não do cadáver em si, mas desse abjeto que nos convida a uma interação, uma inevitabilidade.

É possível concluir que o signo da abjeção em relação à morte ou ao cadáver nos apavora porque representa a violência a que estamos submetidos pela natureza – “no movimento dos interditos, o homem se separava do animal. Ele tentava escapar ao jogo excessivo da morte (da violência) e da reprodução, em poder do qual o animal está sem reserva.” (BATAILLE, p. 107) – e que por lutar para preservar a vida nos afastamos dela, mas a desejamos, pois o sentido primeiro da existência seria mesmo o de retorno ao ciclo *selvagem* (grifo meu) da natureza. Ao passo que, em Kierkegaard, a angústia, o sentimento que faz com que o homem se aproxime do movimento “apaixonante” da natureza, “não deverá ser mantida por muito tempo nesta plenitude, onde apenas a angústia e a inquietação a podem manter de pé, impedi-la de se desmoronar.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 166) – a consciência desse ciclo seria exatamente o fato que desespera o homem, e que, por conseguinte o impede de morrer.

Que é afinal o nosso amor pela natureza? Não existirá nele um misterioso fundo de angústia e horror, por que por trás da sua bela harmonia se encontram a anarquia e uma desenfreada desordem, por trás da sua segurança, a perfídia? Mas é precisamente essa angústia que mais encanta, e o mesmo sucede ao amor, quando se pretende que este seja interessante, (KIERKEGAARD, 1979, p. 165).

Em *Amor...*, logo no início do filme os personagens se deparam com um suicida, mas o aborto que permeia toda a narrativa é o tema central dessa obra. Ao passo que em *Extremos...*, diversas citações diretas a Kierkegaard são utilizadas como cartelas, e a morte e seu aspecto medonho também permeiam toda a trama através do personagem

² The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.

Luís, que conversa com sua ex-mulher falecida e tem o profundo desejo de se juntar a ela.

Logo, para compreender o aspecto da morte relacionado com esses filmes é necessário aprofundar o debate acerca desses dois autores, pois eles possuem pontos de confluência muito definidos. A conclusão dos dois é a mesma em relação ao sentido fim da angústia, que seria o de nos aproximar da morte, para enfim superá-la. Kierkegaard adota um percurso guiado pela imortalidade da alma, ao passo que Bataille coloca em questão o devir humano:

O jogo da angústia é sempre o mesmo: a maior angústia, a angústia até na morte, é o que os homens desejam, para encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível apenas sob uma condição: que a angústia esteja à altura da sensibilidade que a evoca, (BATAILLE, 2013, p. 111).

Nesse ponto observamos claramente mais uma aproximação entre os dois pensadores, pois se para Bataille o movimento do amor seria um movimento de morte – que o autor exemplifica ao citar Sade (BATAILLE, 2013, p. 65) – para Kierkegaard também, pois o movimento do amor, guiado pela ferocidade do desejo, é que parece guiar os movimentos eróticos, dessa maneira o momento posterior ao êxtase sexual, semelhante à morte, seria semelhante para os dois autores.

Experimenta então deliciosa voluptuosidade com deixá-lo vibrar em cada um dos seus nervos; no entanto a sua alma vive a mesma solenidade que a daquele que esvaziou a taça de veneno e sentiu o líquido infiltrar-se, gota a gota, no sangue... porque esse instante é vida e morte. Quando assim absorveu totalmente o amor e nele mergulhou, tem ainda a coragem de tudo ousar e arriscar. Com um simples volver de olhos abarca toda a vida, reúne os seus velozes pensamentos que, como pombos de regresso ao ninho, acorrem ao menor sinal; agita a varinha mágica e então todos se dispersam ao sabor dos ventos, (KIERKEGAARD, 1979, p. 226).

No entanto, apesar de se aproximarem no sentido de uma continuação *post mortem*, Bataille, no sentido da natureza, da matéria que retorna ao seu ciclo, e Kierkegaard no sentido da alma que transcende – “a morte exprime miséria espiritual, se bem que o remédio seja precisamente morrer, morrer para o mundo.” (KIERKEGAARD, 1979, p. 313) – os dois diferenciam-se em um ponto fundamental, que é o da forma dessa morte, pois se para o pensador dinamarquês a morte e o retorno ao mundo divino, se dariam no sentido de poder enfim realizar uma reflexão e superação do desespero ou da angústia, para Bataille, a morte seria o próprio aspecto da violência, sua manifestação suprema de ciclo da matéria.

Por essa razão, o que a morte apresenta de aspecto abjeto – de abjeto em si, não apenas como adjetivação ou qualificação dessa morte – se apresenta fundamentalmente diferente para os dois autores. O abjeto do cadáver, representando a violência em

Bataille adquire aspecto sublime; em Kierkegaard, seria transcendental, pois nesse momento ainda restaria ao indivíduo, a alma, e por conseguinte, o fim do desespero.

Conclusão

O objetivo desse capítulo foi apresentar como o abjeto se constitui como elemento chave na filmografia de Carlos Reichenbach, e após a discussão do conceito a partir do viés da morte, estabelecer como esse elemento se constitui em sua obra.

O diretor trabalha amplamente com o uso de alegorias, e isso se dá a partir da estética, com referências a outros cineastas e outras obras, sejam cinematográficas ou não, e através da intertextualidade, logo o uso que o diretor faz das alegorias tem um sentido político.

Reichenbach também trabalha seu discurso através do uso de símbolos, estes referindo-se aos aspectos divinos da morte e do sangue, para também produzir um debate político sobre vida e morte.

Todos os filmes que serão mais detalhados nessa dissertação tem em seu cerne a preocupação com o discurso político, e o uso de elementos do sexplotation atuam no sentido de enfatizar esse discurso, seja subvertendo os elementos da pornochanchada, seja elencando um autor existencialista como Kierkegaard para debater o aborto e o tempos de ditadura e tortura no Brasil.

Referências

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max, **Dialética do Esclarecimento**.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **L'Abjection Et Les Formes Miserables**, in Essais de sociologie, (Euvres completes, Paris: Gallimard, 1970).

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex**. Florence, USA: Routledge, 1993.

CAETANO, Daniel. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da**

vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. Rio de

Janeiro: PUC, 2012. 271p. Tese. (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. **Entrevista com Carlos Reichenbach**. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <[http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-](http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html)

[com-carlos-reichenbach.html](http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html)>. 2012. Acesso em 10 de agosto de 2012.

CALLEGARO, João. “**Nasce o cinema cafajeste**”. **Material de imprensa de As Libertinas (1968)**, disponível no MAM-RJ.

_____. **Manifesto do Cinema Cafajeste**. São Paulo. 1968. 1p. Disponível em: <<http://obarcobebado.blogspot.com/2010/10/manifesto-do-cinema-cafajeste.html>>. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

CAPUZZO, Heitor. **Filmar o corpo para falar do espírito**. Santo André: Diário do Grande ABC, 04/02/1984, s.p

CARNEIRO, Paulo. **Público espera inteligência**, diz Reichenbach. Santo André: Diário do Grande ABC. 08/03/1989.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. In: Matraga nº 10. Lisboa, 1998. 6p

COSTA, Cláudio. **Cinema Brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro. 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue. 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GALANTE, Antonio Polo. **Entrevista concedida a João Silvério TREVISAN**.

Filme Cultura Nº 40, agosto/outubro de 1982.

KAISER, Wolfgang. **O Grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2009.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Diário de um Sedutor**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

_____. **O Conceito de Angústia**. Trad. Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes. 2017.

_____. **O Desespero Humano – Doença até à morte**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

_____. **Temor e Tremor**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Col. Os Pensadores).

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror – an essay on abjection**. Tradução de LEON S. ROUDIEZ. New York, 1982.

LYRA, Marcelo, **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MARCUSE, Hebert. **Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PEREIRA, Carlos Eduardo. **Carnavalização e Antropofagia no Metacinema de Carlos Reichenbach**, Rio de Janeiro, UFF, 2013. 334p. Tese.(Doutorado em Comunicação) - Departamento de Comunicação: Universidade Federal Fluminense.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973) – a representação em seu limite**.

São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

REICH, Wilhelm. **A Função do Orgasmo**. Trad. Maria da Glória Novak. São Paulo: Brasiliense, 1975.

REICHENBACH, Carlos. **Carlos Oscar Reichenbach Filho. IN: Filme Cultura n° 28**. Rio de Janeiro: EMBRAFIME. Fevereiro de 1978. p. 73 – 83.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve História do Corpo e de Seus Monstros**. Lisboa: Ed. Veja, 1999/2004.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, 2006. ed. Paz e Terra.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento; cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1993. 281p.

The Carters: A Construção de uma Performance Midiática¹

Leonam Casagrande Dalla Vecchia²

Resumo

Buscamos cartografar neste artigo a narrativa audiovisual que se desdobra à partir da performance midiática do casamento entre os artistas Beyoncé e Jay-Z à luz do conceito de Drama Social proposto por Victor Turner (2008). É intenção deste trabalho observar de que maneira esta performance é construída especificamente nos videocliques lançados por ambos os intérpretes, procurando identificar os pontos liminares e as rupturas performáticas (TAYLOR, 2013) desta narrativa nas esferas digitais da contemporaneidade. A materialidade audiovisual do videoclipe nos dá um instrumental significativo (LATOURET, 2012) para identificarmos quais os rastros performáticos dos artistas que nos permitem estruturar uma certa narrativa em três atos, a saber, os videocliques de *Sorry* (2016), *Family Feud* (2017) e *Apeshit* (2018).

Palavras-chave: Performance; Drama Social; Cultura Pop; Videoclipe

1. Introdução

Beyoncé e Jay-Z são artistas extremamente influentes na indústria fonográfica contemporânea. Cada um dos artistas - separadamente - foi capaz de conquistar um espaço próprio e altamente legitimado pelas instâncias de consagração presentes na indústria do entretenimento³, perpetuando uma carreira profícua na indústria musical e alcançando um *status quo* elevado no interior da cultura pop global. A imagem construída por ambos é algo continuamente e conscientemente lapidado pelos intérpretes, possibilitando que, tanto Beyoncé quanto Jay-Z, desfrutem dos louros do sucesso em todos os espaços pelos quais transitam: na televisão, nas revistas especializadas em música, nas rádios, nas plataformas midiáticas da internet e, mais recentemente, na investida de ambos em empreendimentos audiovisuais de grande

¹Trabalho apresentado ao GT2 Estudos de Imagem e Som do XV Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação PUC-Rio.

²Mestrando em Comunicação pela UFF-RJ e pesquisador do Grupo de Pesquisa LabCult.

³ <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/review-the-carters-everything-is-love-splendidly-celebrates-their-family-dynasty-666111/>> Acesso em 09/08/2018

porte⁴ e em um serviço de *streaming* próprio⁵, como forma de enfrentar gigantes poderosos do setor fonográfico online, tais como o Spotify e o iTunes.

Beyoncé Knowles é uma cantora pop norte-americana nascida no Texas, estado situado no sul dos EUA, em 1981. Já em 1997 a artista iniciava a sua ascensão para o estrelato da indústria musical, sendo uma das três integrantes do famoso grupo norte-americano de R&B, *Destiny Child*⁶. A *girl group*⁷ fez um sucesso estrondoso do final dos anos 90 até o início dos anos 2000, tendo vendido, até os dias atuais, mais de 50 milhões de discos mundialmente⁸. As três garotas se tornaram um dos maiores trios musicais de todos os tempos segundo a revista especializada em música pop, a *Billboard*⁹. Após uma trajetória de grande sucesso como integrante das *Destiny Child*, Beyoncé lançou o seu primeiro álbum solo no ano de 2003, chamado *Dangerously in Love*, marcando, assim, o início de uma carreira solo longa e próspera na indústria musical.

Shawn Corey Carter, mais conhecido pelo nome artístico Jay-Z, é um *rapper*, compositor e produtor norte-americano, nascido em Nova Iorque no ano de 1969. O *rapper* se tornou uma das personalidades mais financeiramente bem sucedidas na carreira artística e no setor empresarial norte-americano¹⁰, tendo ganhado um total de 21 Grammy Awards, uma das mais importantes premiações da indústria fonográfica, e sendo um dos artistas mais comercializados na história da música mundial. Em 2017, a revista Forbes estimou o seu patrimônio líquido em 810 milhões de dólares, tornando-o, portanto, um dos artistas mais poderosos da indústria do entretenimento. Foi em 1996 que Jay-Z lançou o seu álbum de estreia, intitulado *Reasonable Doubt*, marcando o início de uma das mais bem sucedidas carreiras na indústria do entretenimento.

⁴ A Parkwood Entertainment é uma empresa norte-americana de administração e entretenimento fundada pela cantora Beyoncé em 2010, focada no desenvolvimento de produtos audiovisuais e serviços de produção musical relacionados à artista. A Roc Nation é uma empresa norte-americana de entretenimento fundada por Jay-Z em 2008, que engloba uma agência de talentos, uma gravadora fonográfica, uma empresa de produção de shows e uma empresa de produção musical, cinematográfica e televisiva.

⁵ Tidal é uma plataforma de *streaming* musical administrada por Jay-Z. Beyoncé Knowles retém uma parcela das ações da empresa.

⁶ **Destiny's Child** foi um trio de R&B norte-americano cuja formação final e mais conhecida incluía Beyoncé Knowles, Kelly Rowland e Michelle Williams.

⁷ Expressão em inglês que é usualmente utilizada para designar um grupo musical composto por garotas.

⁸ <<http://entertainment.time.com/2013/01/11/beyonce-and-destinys-child-to-release-original-track-for-first-time-in-eight-years/>> - Acesso em 09/08/2018

⁹ <<https://www.billboard.com/articles/news/hot-100-turns-60/8468129/hot-100-turns-60-the-top-duos-groups-of-all-time>> - Acesso em 09/08/2018

¹⁰ <<https://www.forbes.com/pictures/590b9cb231358e46e37021da/2-jay-z-810-million/#14bca206eaf9>> Acesso em 09/08/2018

Como podemos observar na rápida biografia acima, ambos os intérpretes já são figuras importantes para a indústria fonográfica de modo geral. Mas, conjuntamente, os artistas foram capazes de multiplicar o seu poder e alastrar a sua influência por toda a música pop, tornando-se um influente ponto de referência midiático global. Beyoncé e Jay-Z uniram-se em uma cerimônia simples de casamento no ano de 2008, expandindo a sua presença para além dos nichos em que cada artista se encontrava e permitindo construir, à partir da performance deste matrimônio na mídia, uma espécie de instituição sólida e aparentemente inquebrável, capaz de erguer e manter um império audiovisual, sonoro e empresarial no interior da indústria do entretenimento contemporânea.

À partir das noções de Drama Social (TURNER, 2008) e de Roteiro Performático (TAYLOR, 2013), o presente artigo busca compreender a maneira como se dá a construção da performance deste casamento nas esferas midiáticas, procurando cartografar as estratégias audiovisuais empregadas pelo casal na manutenção desta narrativa midiática, bem como os rastros e as controvérsias geradas pelas rupturas não intencionadas no roteiro desta mesma performance. Tendo como norte referencial a Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2012) e realizando um recorte de análise, é intenção deste trabalho observar criticamente as performances audiovisuais dos artistas através de um mediador importantíssimo para a circulação do artista pop pelo interior da indústria fonográfica: o videoclipe. Os vídeos musicais lançados pelos artistas nos dão um instrumental significativo para refletirmos sobre a maneira com que a performance deste casamento na mídia ocorre e como ambos os artistas, de forma consciente e deliberada, se utilizam de sua vida privada para a criação de uma narrativa audiovisual em três atos. Suscetível às rupturas de qualquer Roteiro Performático (2013), articulamos as performances de Beyoncé e de Jay-Z em cada ato dramático desta narrativa à ideia de que ambos os artistas estão, constantemente, imersos em um jogo de esconder-se e revelar-se ao público que acompanha, em tempo real, os seus movimentos na mídia.

2. O casamento dos Carter como uma performance midiática

Pensar sobre o conceito de Performance como entendida por Diane Taylor (2013), nos convoca a uma reflexão ampla sobre o que significa encarnar uma *persona* na mídia, principalmente quando falamos sobre os agentes e atores inseridos na rede que se forma nos entornos da indústria do fonográfica contemporânea. Os artistas, aqui, estão constantemente sob a ação de uma performance conscientemente construída, mas que está a todo instante suscetível às rupturas e negociações que ocorrem na arena da

música popular massiva. Este permanente tensionamento entre uma performance construída pelo artista e a equipe que o circunda, pelos fãs e pelo público que o interpreta e pela mídia que faz circular a "embalagem visual" do intérprete pelos meandros da cultura pop global, faz com que os rastros e vestígios destas múltiplas leituras sobre um mesmo corpo se espalhem pelas plataformas da internet de maneira vertiginosa.

Desdobrando uma certa narrativa que gera múltiplos afetos, controvérsias e pontos de vista sobre um mesmo acontecimento, a performance aqui incorporada pelo artista pop está, continuamente, inserida em um jogo de revelar e esconder. Quando determinada performance é interessante para a promoção e circulação de determinado artista no circuito da cultura pop ela é trazida à frente, conscientemente, permitindo que o público tenha um relance sobre a "vida real" do artista. Quando esta performance não é interessante para a imagem formatada e desejada pelo artista e sua equipe, ela é relegada aos bastidores, tornando-se invisível para o público que o acompanha. Este jogo de visibilidade e de invisibilidade torna-se ainda mais poderoso quando - de maneira deliberada - o artista se apropria desta performance e a registra audiovisualmente, deixando um rastro fundamental para as múltiplas leituras possíveis desta performance corporificada pelo artista e reinterpretada constante pelo seu público de fãs através do tempo.

Como registro audiovisual desta performance estamos pensando em um mediador importantíssimo para a construção, manutenção e circulação da *persona* corporificada pelo artista pop nos meandros da cultura pop. O *videoclipe* seria como uma vitrine de estilos de vida (BOURDIEU, 1976), habituse tendências diversas, que acabam por construir e formatar uma "embalagem" audiovisual para os artistas que adentram a indústria fonográfica. A performance no videoclipe carrega rastros e traços de uma personalidade pulsante, viva, que assume a forma de uma *persona* e se presentifica em um corpo.

Estas performances materializadas audiovisualmente registram o instantâneo do momento: a captura efêmera de um instante na carreira de um artista traz em si, inevitavelmente, o vestígios de outras performances, de outras imagens, de outros tempos e de outras *personas*. A carreira do intérprete, nesse sentido, está inexoravelmente imersa num constante jogo de visibilidade e invisibilidade, em uma dinâmica fluida que sustenta todo um Roteiro Performático pretendido e idealizado midiaticamente. Como Roteiro Performático, entendemos, em diálogo com as

conceituações trazidas por Diane Taylor (2013), uma ideia de dramaticidade, teatralidade, de performance num sentido que evoca o *happening* e o instantâneo, mas que traz inscrito em si um certo "texto" que direciona as ações dos atores que estão em cena: um roteiro que aponta como as ações ocorrem, mas que não se encerra aí, permitindo que a fugacidade do momento guie os movimentos e gestualidades da performance encenada e registrada.

É nesse sentido que desejamos refletir sobre o casamento de Beyoncé e Jay-Z: como uma performance constantemente construída e mantida segura sob os holofotes; uma performance que traz inscrita em si um certo roteiro de como as ações de ambos os artistas devem (ou podem) ocorrer, mas que está a todo momento suscetível às rupturas impostas pela fragilidade do mundo digital contemporâneo (SÁ, 2016) em que o casal está inevitavelmente inserido. Quando é interessante trazer o casamento "sólido e inquebrável" à frente, como força propulsora de uma imagem pretendida e midiaticizada, Beyoncé e Jay-Z conseguem entregar esta narrativa de maneira quase cinematográfica.

Podemos citar a bem-sucedida campanha de *marketing*¹¹ adotada para a primeira turnê conjunta do casal como uma das inúmeras maneiras pelas quais ambos os artistas se utilizam de seu casamento para entregarem uma imagem midiática poderosa e narrativamente coesa. Para promover o empreendimento, um falso *trailer* de um filme de ação estreou em Maio 2014 na plataforma de vídeos online YouTube, intitulado "Run" (estilizado como "RUN"). O vídeo, que é estrelado por oito celebridades internacionalmente famosas, mostra o casal em cenas de ação e situações perigosas, no melhor estilo cinematográfico *hollywoodiano*. A subsequente turnê girou em torno deste mesmo tema, com interlúdios de vídeos semelhantes ao *trailer* incorporados na produção e na narrativa do show¹².

Da mesma maneira, quando é do interesse de ambos os artistas manterem a sua vida privada longe dos holofotes, o casal, da mesma maneira que trouxe à frente a performance do seu relacionamento em uma versão romantizada e cinematográfica para o público, realiza o exato oposto, tentando "apagar" os vestígios visíveis e rastreáveis desta mesma relação. Um exemplo bastante marcante pode ser visto no episódio divulgado com exclusividade pelo canal de televisão TMZ¹³, em que Solange Knowles,

¹¹<<https://vimeo.com/95707270>> - Acesso em 02/08/2018

¹²<<https://www.complex.com/music/2014/05/jay-z-and-beyonce-run-video>> - Acesso em 02/08/2018

¹³**Thirty-mile Zone** (também conhecida como: **Studio Zone** ou simplesmente **TMZ**) é um site americano de entretenimento surgido de uma parceria entre o AOL e a Telepictures, ambas pertencentes ao grupo **Time Warner**. Seu reconhecimento mundial veio quando o artista Michael Jackson faleceu. O **TMZ** foi a

irmã de Beyoncé, aparece em um elevador agredindo fisicamente Jay-Z¹⁴. As imagens foram captadas por uma câmera instalada no elevador do local no qual ocorreu uma *after-party*¹⁵ após o Baile Met Gala¹⁶ de 2014. Após o incidente, nem Beyoncé e nem Jay-Z se pronunciaram abertamente sobre o assunto, fato este que gerou inúmeras controvérsias em rede¹⁷ (HENN, 2014) e rapidamente se alastrou pela internet afora, colocando em xeque a suposta solidez do casamento dos artistas na mídia.

Qualquer performance que ocorre nas esferas midiáticas, portanto, está a todo momento sujeito a rupturas inesperadas, que acabam por colocar em xeque determinadas construções performáticas pretendidas pelas personalidades que as incorporam. Nesse sentido, podemos pensar no episódio do elevador supracitado como uma ruptura deste roteiro performático, pois foi à partir deste relance na vida privada do casal que a narrativa do casamento de ambos ganhou novos contornos, estabelecendo uma crise na performance de um casamento "perfeito" e dando indícios de que um drama social (TURNER, 2008) estava prestes a ocorrer, alterando de maneira drástica os rumos que os próximos episódios desta narrativa iriam tomar.

3. O drama social como método de análise

Tendo em mente o caráter performático do casamento de Beyoncé e Jay-Z na indústria do entretenimento, temos substrato suficiente para analisarmos as performances audiovisuais de ambos os artistas na mídia como parte de uma narrativa em três atos. Os videocliques lançados posteriormente ao incidente no elevador possuem um arco dramático entre si e que, unidos sob a narrativa do casamento rompido pelas rupturas de um conflito imprevisível, ganham novos contornos midiáticos e artísticos,

primeira mídia a divulgar sua morte superando grandes redes de notícias mundiais. Horas mais tarde, a informação foi confirmada e o *TMZ* se tornou oficialmente uma referência de notícias sobre celebridades. Disponível em: <<http://www.tmz.com/>> Acesso em 08/08/2018.

¹⁴<<https://www.youtube.com/watch?v=wUKEbMDIR08>> - Acesso em 02/08/2018

¹⁵Expressão em inglês utilizada comumente para se referir a uma festa que ocorre posteriormente a um evento maior ou mais importante.

¹⁶ O *Met Gala* é um evento anual que reúne celebridades, modelos, estilistas e outros grandes nomes da indústria da moda norte-americana. O evento, que oficialmente se chama “**Metropolitan Museum of Art's Costume Institute Benefit**” (ou, em português, “Evento Beneficente do Instituto de Vestuário do Museu de Arte Metropolitano”) tem como objetivo levantar fundos para o Departamento de Moda do museu. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/met-gala-history-60-seconds-hamish-bowles>> Acesso em: 08/08/2018.

¹⁷TNT Brasil. Beyoncé x Jay-Z x Solange Knowles: transformando tretas em Lemonade | Tretas TNT. 2018. (08m33s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xaJdxRRTSAU>> Acesso em 31/07/2018.

tornando possível uma leitura sobre os desdobramentos possíveis deste relacionamento sob a lente do conceito trazido pelo antropólogo Victor Turner (2008). O modelo dramatúrgico proposto por Turner busca identificar quatro unidades processuais que ocorrem, via de regra, em todos os "dramas sociais" que surgem por meio de uma situação de conflito:

"Dramas sociais e empreendimentos sociais - bem como outros tipos de unidades processuais - representam sequências de eventos sociais, que, vistas respectivamente por um observador, podem ser mostradas como tendo uma estrutura. (...) Dramas sociais são, portanto, unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito." (TURNER, 2008: 29-30).

Os dramas sociais são marcados por regiões liminares entre uma unidade e outra do processo social. Entre uma fase e outra de cada unidade processual existem situações de ruptura, em que as relações entre os atores que vivem o drama social se modificam e/ou são renegociadas, permitindo um fluxo constante e diacrônico do mundo. As etapas deste processo estrutural proposto por Turner, segundo o autor, é um modelo com validade universal, sendo possível aplicá-lo a toda e qualquer situação de conflito ancorado em performances dramático-sociais que ocorrem após uma ruptura deliberada ou não intencional.

Nos é possível, portanto, encarar as rupturas na performance do casamento entre Beyoncé e Jay-Z como as unidades processuais de um drama social específico. Se tivermos em mente a transformação dos eventos que cercam este casamento em uma narrativa audiovisual e midiática composta por quatro fases bem definidas, a saber: 1) a ruptura ou fissura social; 2) a crise crescente; 3) a ação corretiva e 4) a reintegração das partes (TURNER, 2008); podemos ler a teatralidade da performance incorporada por ambos os artistas em seus respectivos videoclipes como os rastros de um roteiro performático (TAYLOR, 2013) conscientemente construída, mas que encontra na arena da música pop o principal palco para o desdobramento das controvérsias ligadas a esta narrativa. O casamento de Beyoncé e Jay-Z é, então, representado dramaticamente através de registros audiovisuais, perpetuando uma narrativa que encontra-se no limiar entre o "real" da vida cotidiana e a fantasmagoria da performance encenada. Os espectadores acompanham os desdobramentos da crise como se acompanhassem a um filme, gerando controvérsias em rede e disputando afetos na grande rede sociotécnica que se forma ao redor desta narrativa no âmbito do cenário *online* global (SÁ, 2016).

4.1 A Ruptura

A primeira unidade processual proposta por Victor Turner (2008) se caracteriza pela ruptura de relações sociais formais, no qual "tal ruptura é sinalizada pelo rompimento público e evidente" (TURNER, 2008, p. 33). Apesar de não ter havido um divórcio propriamente dito, podemos pensar no episódio do elevador após o Baile do Met Gala em 2014 - no qual Solange Knowles agride fisicamente o cunhado - como um importante ponto de inflexão na narrativa performatizada midiaticamente pelo casal Carter. Tal episódio tornou-se um ciberacontecimento (HENN, 2014) que tomou proporções gigantescas, afetando o público que acompanhava o casal pelas redes sociais e gerando um rastro de controvérsias e afetações que explodiram de um dia para outro¹⁸, desestabilizando a narrativa que ambos os artistas tentavam construir em torno de seu casamento "bem-sucedido". O vídeo do incidente postado no canal oficial do TMZ no Youtube possui, até o momento, mais de 450 mil visualizações e mais de 1 milhão de curtidas, deixando bastante nítido um rastro inevitável desta ruptura dramático-social.

4.2 A Crise¹⁹

A segunda unidade processual do modelo dramatúrgico de Turner se caracteriza pela *crise* crescente após uma situação de ruptura e/ou conflito. Nesta segunda etapa, "há uma tendência de que a ruptura se alargue, ampliando-se até se tornar tão coextensiva quanto uma clivagem dominante no quadro mais amplo de relações sociais relevantes ao qual as partes conflitantes pertencem" (TURNER, 2008, p. 33). Neste cenário, podemos nos referir a esta etapa como uma "escalada da crise", no qual há um nítido e bastante público ponto liminar entre a fase anterior de ruptura e a fase posterior do processo dramático-social, no qual a contenção da crise social imposta não é mais possível.

O primeiro ato da narrativa audiovisual que envolve o casamento dos Carter, portanto, pode ser representado pelo lançamento mundial de *Lemonade* (2016), sexto álbum de estúdio de Beyoncé Knowles e o segundo álbum-visual da artista, lançado dois anos após o fatídico incidente no elevador. Em *Lemonade*, somos apresentados à uma faceta de Beyoncé ao mesmo tempo vulnerável, irritadiça, independente, livre e

¹⁸ <<https://knowyourmeme.com/memes/events/jay-z-and-solange-knowles-elevator-fight>> Acesso em 09/08/2018

¹⁹ <<https://www.youtube.com/watch?v=QxsmWxxouIM&feature=youtu.be>> Acesso em 09/08/2018.

desconfiada com a possibilidade de seu relacionamento estar fadado à um desfecho irreversível.

O lançamento de *Lemonade* no mercado mundial trouxe à tona novamente o episódio em que Solange Knowles agrediu o cunhado no elevador, fazendo com que as controvérsias (SÁ, 2016) em rede geradas após o incidente voltassem à superfície e se alastrassem novamente por toda a internet. Muitos fãs automaticamente conectaram a obra aos eventos que ocorrem dois anos antes, transformando o álbum em um "alargamento da crise" preexistente e tornando a ruptura anterior tão extensiva quanto pudesse se tornar na arena midiática *online* da internet. Ao refletir sobre *Lemonade*, podemos perceber que Beyoncé - conscientemente - se apropriou da narrativa construída pela mídia ao redor de seu casamento e a incorporou em sua obra artística, tornando a performance deste casamento, mais uma vez, pública e midiaticamente exposta.

Sorry, dirigido por Kahlil Joseph, foi lançado na plataforma de vídeos do YouTube no dia 22 de Junho de 2016, iniciando-se de modo bastante poético. O vídeo começa mostrando um plano do teto de um ônibus no qual pequenas luzes dançam em espiral sobre a superfície. No centro do quadro aparece o título do capítulo "Apatia", ao som de uma caixinha de música que toca o tema de Lago dos Cisnes, de Tchaikovsky. O ônibus que corre pelas ruas de uma cidade irreconhecível (devido à alta exposição de luz) faz referência a uma possível transição espiritual pós-morte²⁰, representando, aqui, a dolorosa transformação experienciada pela cantora ao descobrir-se apática diante da situação vivida.

O vídeo é apresentado em preto e branco, monocromático, evidenciando plasticamente as sensações vivenciadas pela cantora neste ato narrativo. Planos gerais, planos detalhes e planos médios se entrecruzam para mostrar o espaço interior do ônibus em que Beyoncé está. Mulheres negras com pinturas tribais²¹ no corpo, sentadas, movem-se delicadamente em uma dança singular em que os movimentos se limitam ao tronco, à cabeça e às mãos. É interessante observar que, tanto nesta cena, como em

²⁰<<http://venturesafrica.com/features/the-african-influences-in-beyonces-lemonade-album-explained/>> Acesso em 09/08/2018.

²¹As pinturas corporais das dançarinas presentes em *Sorry* foram inspiradas na religião Iorubá, e possuem significados espirituais e ritualísticos. A pintura corporal é chamada "A Arte Sagrada de Ori", criada pelo artista nigeriano Laolu Senbajo. As pinturas servem como uma conexão entre Beyoncé e o seu marido; entre a África e a América; entre a música pop e a música clássica; entre o corpo e o espírito. Disponível em: <<http://www.okayafrica.com/culture-2/beyonce-lemonade-laolu-senbanjo-sacred-art-of-the-ori/>> - Acesso em 02/08/2018.

muitas outras cenas no decorrer do videoclipe, há a presença constante de mulheres negras junto à Beyoncé. Nesse sentido podemos observar um senso de sororidade feminina, principalmente em uma situação que dialoga fortemente com o fato de dar "adeus" a um homem e/ou a um relacionamento abusivo.

Já na segunda metade do videoclipe, vemos um veículo semelhante no qual a cantora e as dançarinas estavam, só que desta vez o ônibus está estacionado em um terreno baldio, enquanto Beyoncé e outras dançarinas dançam ao som das batidas da canção. Podemos ver uma inscrição na parte dianteira superior do veículo, no qual está inscrito a frase "Boy Bye" - uma clara alusão a um dos trechos da composição²². O videoclipe segue em uma montagem rápida e alternada, mostrando três cenas em paralelo: ora a cantora aparece em uma mansão com arquitetura típica do sul dos EUA - sentada em um trono; ora Beyoncé aparece no ônibus em movimento através da cidade com as dançarinas em pinturas tribais; ora a artista aparece no ônibus estacionado, sendo usado como "palco" para a sua performance. É na montagem paralela presente neste momento do vídeo que podemos perceber a performance de definitiva libertação da artista, evocando ininterruptamente, através das imagens, uma ideia de união feminina contra um sistema opressor e hegemonicamente masculino. Ao "dar adeus ao garoto", a cantora está dando também adeus a uma construção do "relacionamento ideal" romântico, fortemente enraizado em premissas e fundamentos machistas.

Um das estrofes mais diretas, que pode estar associada ao seu relacionamento na vida "real" com o seu marido, aparece minutos antes do fim: no momento em que o videoclipe muda visualmente junto com o ritmo e a harmonia da canção, trazendo batidas mais velozes e sincopadas em uma estrutura totalmente diferente da anterior. Essa quebra na canção introduz o ouvinte para uma das estrofes mais cruas e diretas entoadas pela cantora. Na nova sequência, uma Beyoncé revestida por uma camada de tinta prateada é mostrada sentada ao chão, com os braços escondidos nas costas, lembrando em muitos aspectos o famoso busto²³ da rainha egípcia Nefertiti^{24 25}. É

²²*Middle fingers up, put them hands high; wave it in his face, tell him, boy, bye* (Dedos do meio para cima, ponha-os para o alto; esfregue-os cara dele, diga "adeus garoto") em tradução livre.

²³O busto de Nefertiti é um busto feito de calcário com cerca de 3.400 anos de idade e 50 cm de altura. Devido à obra, Nefertiti tornou-se uma das mulheres mais célebres da Antiguidade, bem como um ícone da beleza feminina. Acredita-se que tenha sido feito em 1345 a.C., pelo escultor Tutmés. Atualmente está em exposição no Neues Museum, em Berlim.

²⁴Nefertiti foi uma rainha da XVIII dinastia do Antigo Egito, casada com o faraó Amenófis IV. Ambos são conhecidos por terem realizado a revolução religiosa no Egito - no qual passaram a adorar apenas um deus, Áton (ou o disco solar) - além de terem governado em um dos períodos mais prósperos do Antigo Egito. Nefertiti teve muitos títulos, dentre eles: Princesa Hereditária; Senhora das Graças; Doce do Amor;

interessante o paralelo que podemos traçar aqui, uma vez que a rainha é conhecida como a "grande esposa do rei" (numa possível alusão ao casamento da artista com Jay-Z) e a "senhora de todas as mulheres" (estabelecendo clara alusão à bandeira política feminista que a cantora carrega em suas obras).

4.3 A Ação Corretiva²⁶

A terceira unidade processual do modelo proposto por Victor Turner (2008) é denominado de *ação corretiva*. "No intuito de limitar a difusão da crise, certos "mecanismos" de ajuste e regeneração (...) são rapidamente operacionalizados por membros (...) do sistema social perturbado" (TURNER, 2008, p. 34) com o intuito de minimizar os impactos da crise subsequente à ruptura e de tentar rearranjar o sistema social perturbado.

Tendo como norte a terceira fase do modelo dramático-social acima proposto, podemos pensar no videoclipe de *Family Feud* como um ponto liminar importantíssimo para a narrativa audiovisual do casal Carter nas esferas midiáticas. O álbum *4:44*, lançado por Jay-Z no dia 30 de Junho de 2017, foi automaticamente conectado por muitos fãs ao álbum de Beyoncé lançado no ano anterior²⁷, como se *4:44* continuasse a narrativa iniciada por *Lemonade*, só que dessa vez pela perspectiva artística de Jay-Z. A obra, de uma maneira geral, aciona de forma explícita e bastante recorrente os eventos e incidentes que cercam a performance deste casamento na mídia. Em um momento da canção supracitada, Jay-Z canta sobre como "ninguém ganha quando a família briga", fazendo uma clara alusão aos episódios que envolveram a sua família e o seu casamento nos anos anteriores. Em outro momento da canção, o artista faz referência à Becky - personagem trazida à tona por Beyoncé em um dos versos de *Sorry* - sendo possível conectar as duas obras como pertencentes a uma mesma narrativa.

O vídeo musical, publicado no dia 4 de Janeiro de 2018 no canal oficial de Jay-Z na plataforma YouTube e dirigido por Ava DuVernay, traz inscrita em si uma narrativa

Senhora das Duas Terras; Grande Esposa do Rei, sua amada; Senhora de Todas as Mulheres e Senhora do Alto e do Baixo Egito.

²⁵DODSON, Aidan. *Amarna Sunset: Nefertiti, Tutankhamun, Ay, Horemheb and the Egyptian Counter-Reformation*. The American University in Cairo Press. 2009.

²⁶<https://www.youtube.com/watch?v=z2kEKZ6jyQQ&feature=youtu.be>

²⁷HOLLYSCOOP. Jay-Z finally explains elevator brawl incident with Beyonce's sister Solange. 2017 (02m45s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T0lQGhrOQP8>>. Acesso em: 31/08/2018.

que gira em torno de uma instituição familiar sólida e próspera. A narrativa inicia-se no futuro, mais especificamente no ano de 2444, no qual vemos uma briga familiar acabar em dois homicídios, dando-nos uma ideia geral sobre as consequências impostas àquelas famílias que brigam no interior do seu próprio núcleo familiar.

Em uma série de *flashbacks* vamos voltando no tempo até o ano de 2018. Em *voice over* ouvimos a voz da mulher dizer "*It's like I remember my father saying when I was a little girl: nobody wins when the family feuds*"²⁸. O pai da personagem na narrativa do videoclipe é interpretado pelo próprio Jay-Z, e, na cena rememorada, vemos pai e filha (que no clipe é interpretada pela filha do artista, Blue Ivy) entrando no interior de uma suntuosa Igreja.

Ao som dos primeiros acordes de *Family Feud*, Jay-Z vai até o confessionário e começa a entoar os versos da canção como se estivesse se confessando. A pessoa que está do outro lado do confessionário é Beyoncé, que faz uma participação especial na música e no videoclipe. É interessante perceber que, na narrativa visual, a artista encarna o papel do clérigo que ouve a confissão do pecador - ou seja, a pessoa que possui o poder de absolver os pecados de Jay-Z e "apagar" os vestígios de qualquer má conduta perpetrada pelo marido. Até mesmo o vestuário e os acessórios utilizados pelos artistas lembram as vestimentas comumente utilizadas por religiosos que frequentam as igrejas nos domingos: de modo especial, podemos destacar o ornamento utilizado na cabeça por Beyoncé, que lembra em muitos aspectos a mitra, uma espécie de cobertura usada na cabeça pelos clérigos em importantes cerimônias religiosas.

É possível pensar na figura de Beyoncé, aqui, como uma presença quase santificada, que possui o poder de perdoar os pecados cometidos por Jay-Z e abençoar novamente a união do casal. Durante toda a duração do videoclipe, a artista aparece ora no lado externo da cabine confessional, ora na nave central da Igreja, atrás do púlpito principal, espaço geralmente designado para a homilia do sacerdote nas celebrações eucarísticas e/ou para a leitura dos textos bíblicos durante os ritos eucarísticos. Jay-Z, por outro lado, durante toda a duração do videoclipe, aparece ora no interior da cabine confessional, confessando-se enquanto entoa os versos da canção, ora entoando os versos da música no interior da Igreja, porém na parte exterior à nave central - deixando claro uma distância física e espacial da esposa - que, aqui, parece se colocar em uma hierarquia superior ao marido que parece encarnar o ser humano falho e pecador.

²⁸É como se eu lembrasse de meu pai dizendo para mim, quando eu era uma criança: ninguém ganha quando a família briga. (Em tradução livre).

4.4 A Reintegração²⁹

A quarta e última unidade processual do modelo proposto por Victor Turner caracteriza-se pela "reintegração do grupo social perturbado" (TURNER, 2008, p. 36), ou seja, é a fase liminar do drama social no qual os integrantes de determinada instituição social buscam a reintegração das partes fissuradas, numa tentativa pública de reaver os laços sociais fragmentados e integrar-se novamente à estrutura estável ao qual pertenciam no momento anterior à ruptura.

Representando a última fase do drama social proposto por este artigo, podemos destacar o álbum em conjunto lançado pelo casal em 16 Junho de 2018 após um dos shows da On The Run II (segunda turnê conjunta dos Carter), que se iniciou em 6 de Junho de 2018 nos EUA. O primeiro (e até o momento único) *single* retirado do álbum *Everything is Love* é a canção *Apeshit*, que ganhou um videoclipe³⁰ e foi lançada na plataforma de vídeos do YouTube no mesmo dia de lançamento do álbum fonográfico no mercado mundial.

Dirigido por Ricky Saiz, o vídeo musical é inteiramente ambientado no interior do Museu do Louvre, em Paris, fato este que traz inscrito em si um simbolismo bastante forte à visualidade da canção. O casal, aqui, faz uma crítica contundente ao sistema hegemônico social ao trazer o corpo negro para dentro do Museu do Louvre, um espaço símbolo do eurocentrismo branco fortemente enraizado no mundo capitalista contemporâneo. Nesse sentido, o videoclipe captura de forma latente - através de inúmeros planos detalhes das obras artísticas que se encontram no museu - a branquitude da história da arte mundial, explicitando o racismo incrustado na lógica social através dos séculos e a maneira com que este racismo é sustentado e normatizado através da história artística do mundo. O videoclipe nos faz questionar o lugar do corpo negro na arte, e quais são os lugares possíveis para a resistência deste corpo marginalizado no interior da sociedade moderno-contemporânea. Nesse sentido, *Apeshit* é intensamente político, trazendo à tona questões raciais importantíssimas de serem questionadas e refletidas na atualidade, principalmente no que tange a

²⁹<<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>> Acesso em 31/08/2018.

³⁰O videoclipe recebeu 8 indicações para o MTV Video Music Awards 2018, nas categorias Vídeo do Ano, Melhor Colaboração, Melhor Vídeo de Hip-Hop, Melhor Fotografia, Melhor Direção, Melhor Direção de Arte, Melhor Coreografia e Melhor Edição.

representatividade negra nas esferas musicais e audiovisuais da indústria do entretenimento.

Além das questões políticas carregadas de simbolismo, conseguimos encontrar também, na plasticidade da imagem, a ostentação do poder encarnado pelo casal Carter ao transitar livremente pelo Louvre fechado ao público geral. Em meio à obras de arte mundialmente famosas, tais como a *Monalisa*, de Leonardo da Vinci; a escultura de *Nice de Samotrácia*³¹ e a pintura *A Coroação de Napoleão*, do artista Jacques-Louis David, o casal circula pelos espaços livres do Louvre como se também pertencessem - como obras de arte - àquele local.

É interessante observar que o espaço utilizado para a gravação do videoclipe, bem como os figurinos utilizados pelos artistas em *Apeshit*, remetem-nos a uma estética da ostentação. Tendo como influência o *rap* americano que, desde os anos 90, tem como tema principal em suas composições o dinheiro, o poder, a extravagância e, principalmente, o luxo, o vídeo musical traz inscrito em sua tessitura visual esta estética fortemente influenciada pela ostentação, pela pompa e pela aparente abundância financeira. Jay-Z e Beyoncé cantam aqui sobre a sua fortuna, sobre o seu *status quo* elevado na indústria do entretenimento e sobre a maneira ostensiva com que se vestem, performando midiaticamente a narrativa de um casal poderoso e bem-sucedido financeiramente, que encontra na mediação do videoclipe o veículo ideal para circular esta imagem no *mainstream* da cultura pop.

A performance midiática do casal neste último ato narrativo é bastante sublime, estabelecendo uma reintegração pública entre ambos após a crise de seu casamento na mídia e as subsequentes controvérsias em rede geradas pelas rupturas públicas dos Carter. Em *Apeshit*, ambos os artistas parecem querer deixar claro que a crise imposta a eles está resolvida, e que ambos, como instituição social pública, estão mais fortes do que nunca. Em quase todos os planos do videoclipe o casal permanece unido, de mãos dadas, em recortes íntimos e particulares, demonstrando o afeto de um pelo outro de maneiras bastante explícitas. Beyoncé e Jay-Z, aqui, procuram estabelecer o fim de um período conturbado e marcado por rupturas performáticas intensas, buscando a reintegração das partes e decretando o fim das controvérsias e rumores que cercam a performance midiática do casal, selando este compromisso de forma bastante simbólica em frente à famosa escultura de *Vênus de Milo*.

³¹A escultura feita entre 220 e 190 a.C., que sobreviveu durante os séculos, é relacionada ao poder e à vitória.

5. Conclusão

Nos apropriando do modelo dramatúrgico proposto por Victor Turner (2008), e tendo como norte as conceituações sobre performance trazidas por Diane Taylor (2013), pudemos abarcar uma análise acerca da performance midiática dos Carter à partir das performances inscritas nas *personas* de Beyoncé e Jay-Z. Utilizando-nos dos videoclipes lançados pelos artistas como *corpus* empírico de observação deste trabalho, nos foi possível refletir sobre como essas performances audiovisuais registradas se tornam um instrumental importantíssimo para a construção e manutenção da "embalagem audiovisual" do artista pop na indústria do entretenimento. Ademais, conseguimos refletir sobre como esse mediador (LATOURET, 2012) audiovisual afeta as percepções públicas sobre um mesmo acontecimento e/ou evento dramático-social, permitindo-nos construir uma narrativa específica da união entre os artistas no interior das esferas midiáticas globais. Através dos três atos narrativos que se seguiram à primeira ruptura pública do casal, pudemos ler e interpretar os vestígios e traços das performances incorporadas por Beyoncé e por Jay-Z em cada videoclipe, permitindo-nos unir essas três performances sob a lente do conceito de Drama Social (2008) e estabelecer uma estrutura narrativa audiovisual e sonora acerca dos eventos que se desdobraram à partir do Roteiro Performático (2013) proposto por ambos os artistas. Roteiro este, importante lembrar, que está a todo momento sujeito às rupturas, tensionamentos e negociações que ocorrem entre o artista, o seu público de fãs e a mídia que circula a sua imagem pelos meandros da cultura pop.

Referências Bibliográficas

- BELO, Rafaela. O Novo Lugar do Videoclipe: Indústria Fonográfica e Consumo Musical no Ciberespaço. INTERCOM. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vila Velha/ES – 22 a 24 de Maio de 2014.
- BORDIEU, Pierre. Gostos de Classe e Estilos de Vida. (excerto do artigo "Anatomie du goftt".) Actes de Ia Recherche en Sciences Sociales, nº 5, out. 1976, p. 18-43. Traduzido por Paula Montero.
- CONTER, Marcelo Bergamin; TELLES, Marcio; ARAUJO, André. O Revirtual: a memória da memória da cultura pop. Cultura pop. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. P. 93 – 108.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. 1 ed. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 1995. 223 p.

FERREIRA, Lorena de Risse; FISCHER, Gustavo Daudt. A audiovisualização de Beyoncé – um olhar sobre os dispositivos de passagem e as zonas de contato entre as imagens. *Revista ECO PÓS UFRJ* – v. 19, n. 3, 2016. Pp. 124 – 138.

FILHO, João Freire. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. *ECO-PÓS* – v. 6, n. 1, janeiro – julho de 2003. Pp 72 – 97.

HENN, Ronaldo Cesar. *El Ciberacontecimiento: Producción y Semiosis*. Catalúnia: Editorial UOC, S.L., 2014.

HOLZBACH, Ariane D. *Smells Like Teen Spirit: A Consolidação do Videoclipe como Gênero Audiovisual*. 323 p. Tese de Doutorado - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

JANOTTI JUNIOR, Jader Silveira. *Cultura pop: entre o popular e a distinção*. Cultura pop. Salvador: EDUFBA; Brasília : Compós, 2015. P. 45 – 56.

_____; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia* – n. 15, junho de 2008. Pp. 91 – 108.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: Uma Introdução à Teoria Ator-Rede*. Salvador - Bauru: Ed. EDUFBA - EDUSC, 2012.

MORGADO, Vasco Madeira. *Música Pop: Audiovisualidades e Desdobramentos Contemporâneos*. 144 p. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação e Novos Media). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Culturas nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

SOARES, Thiago; POLIVANOV, Bia; AMARAL, Adriana. Disputas sobre Performance nos Estudos de Comunicação: Desafios Teóricos, Derivas Metodológicas. *Intercom - RBCC*: São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-79, jan./abr. 2018.

_____. *A Estética do Videoclipe*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.

TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação Simbólica na Sociedade Humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

THE NEW YORK TIMES. Jay-Z and Dean Baquet, in Conversation. 2017. (35m09s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XbuQAbG2AZ0&t=1s>>. Acesso em: 31 de de Julho de 2018.

SÁ, Simone Pereira. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. *Revista Eco-Pós*: Rio de Janeiro, v. 19, n. 03, 2016.

_____; POLIVANOV, Bia. Auto-Reflexividade, Coerência Expressiva e Performance como categorias para análise dos Sites de Redes Sociais. *Revista Contemporanea - Comunicação e Cultura*: Salvador, v. 10, n. 03, set-dez, p. 574-596, 2012.

Funk, sertanejo e axé:*

“fim da música” ou uma “Tropicália ainda inexplorada”?¹²

Rafael Zincone ³

Resumo

Esse artigo é parte do projeto de pesquisa que pretende observar em gêneros de nossa música popular massiva - funk, sertanejo e axé - agenciamentos políticos caros a questões de comportamento e de estética musical. Partindo de um artigo de Vladimir Safatle e de recente entrevista de Caetano Veloso, faremos uma reflexão em torno da relação produção musical e política nos dias de hoje *vis-à-vis* o atual estágio de desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação. Se de um lado o filósofo classifica os três gêneros como “fim da música” e, de outro, o cantor popular os exalta como uma “Tropicália” ainda inexplorada, justificamos esta reflexão pela ambivalência do objeto em estudo.

Palavras-chave: música popular massiva; funk; sertanejo universitário; axé; Tropicália.

Introdução

Em artigo de 2015 para o jornal Folha de São Paulo, Vladimir Safatle atestou “o fim da música”. Quando o filósofo se reporta às décadas de 1970 e 1980, diz que naqueles anos nossos músicos populares se transformaram em “expoentes maiores da consciência crítica” em decorrência de um desenvolvimento econômico que, em suas palavras, teria levado nosso país a “uma explosão cultural”. No entanto, ao se reportar sobre os últimos anos, de 1990 para cá, observa o predomínio de um movimento que “vai do *É o Tchan*, da era FHC, ao funk e sertanejo universitário do lulismo” que ele, Safatle, associa à ideia de *regressão*:

A despeito de experiências musicais inovadoras nestas últimas décadas, é certo que elas conseguiram ser deslocadas para as margens, deixando o centro da circulação completamente tomado por uma produção que louva a simplicidade formal, a estereotipia dos afetos, a segurança do já visto, isso quando não é a pura louvação da inserção social conformada e conformista. A música brasileira foi paulatinamente perdendo sua relevância, para se transformar apenas na trilha de fundo da literalização de nossos horizontes (SAFATLE, 2015, p.1).

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

²Esse texto é resultado da disciplina “Capacidade movente da música” ministrada pelos professores Micael Herschman e Felipe Trotta no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ.

³Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

Na contramão desse raciocínio, encontramos na voz de Caetano Veloso diferente afirmação. Em resposta à BBC de Londres sobre a possibilidade de uma “nova Tropicália” na música brasileira, o cantor baiano vislumbra hoje uma “Tropicália ainda inexplorada” no sertanejo universitário, no funk carioca e no que denomina de “restos da axé music” (afirmação a princípio suspeita se proferida por um ícone do próprio Tropicalismo). Se o tropicalismo, assim como outros segmentos da MPB de então, encaixa-se naquilo que Safatle compreende por “expoentes maiores da consciência crítica”, podemos dizer que no lugar de regressão, Veloso identifica nesses gêneros potência.

Se observamos hoje a música como prática comunicacional relevante em uma sociedade marcada por fluxos cada vez maiores de informação, temos aqui o objetivo de pensar as possíveis agências políticas na música popular massiva para além de maniqueísmos tendenciosos, de visões apocalípticas a um populismo celebratório despreocupado com vícios e redundâncias que também são próprios do universo pop. Nesse trabalho, nos preocupamos com a zona cinzenta que permeia esses dois extremos. Ora, se um mesmo objeto é traduzido como “fim da música” na visão de um estudioso e lido como uma “nova Tropicália” por um cantar popular (também engajado em refletir sobre música), é sinal de que temos diante de nós um objeto ambivalente: algo que suscita discussões para além de respostas simplistas.

Ainda falamos em “linha evolutiva” na música popular?

Ao atentarmos para o período que inicia o texto de Safatle: “em todos os momentos em que teve desenvolvimento econômico, o Brasil soube acompanhá-lo de explosão criativa em sua produção cultural, **menos agora**” (grifos meus), temos um problema colocado. Basta viajarmos algumas décadas para trás para lembrarmos de uma célebre mesa redonda de 1966: “Que caminhos seguir na música brasileira?”. Entre personalidades daqueles tempos como Flávio Macedo Soares, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahl, Nara Leão e Ferreira Gullar, Caetano Veloso trazia sua concepção de “linha evolutiva da música popular brasileira” numa versão prévia do que viria a desaguar em tropicalismo:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou da sua nossa necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino,

trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, para mim João Gilberto é exatamente o momento em eu isto aconteceu: **a informação da modernidade musical utilizada na recriação**, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem essa retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral (grifos meus).¹

Naquele momento, a ideia de Música Popular Brasileira (então em maiúsculo) conectava-se a um amplo debate nacional em torno da ideia modernização. A questão do “moderno” teria provocado discussões em vários campos de conhecimento como: economia (industrialização/modernização), arquitetura (modernismo), literatura (poesia concreta), cinema (cinema novo) e também a música (“música moderna”, bossa-nova, MPB, a própria Tropicália). Nas convenções da época, uma música “autenticamente brasileira” devia representar a partir de sua estética uma suposta “identidade nacional” conforme os postulados de uma então intelectualidade de esquerda².

Num momento em que camadas menos privilegiadas da população brasileira eram tuteladas por uma vanguarda artística intelectual de classe média e de esquerda, perguntava-se – sem o “povo” – sobre os caminhos de nossa música “popular”. Analogamente, em texto de 2015, Safatle pede à música nova que desempenhe “um papel de altarelevância”; que mostre “o caminho da ideologia cultural nacional”; que mantenha “alinha de frente do debate cultural”; que siga os “exemplos paradigmáticos” de Villa-Lobos e Mário de Andrade; que efetue “a junção entre Estado, nação e povo”; que se alce em “linguagem de construção do espaço social e de reconciliação das populações como unidade”; que nos deixe “mais próximos da origem e da autenticidade”; que nos orgulhe enquanto “expressão maior da espontaneidade bruta de nossos sentimentos e modos de pensar”; que sirva de “modelo de convivência possível entre camadas sociais distintas e distantes”; que se alie ao ferro e ao fogo para construir “este país” (PALOMBINI, FACINA, GOMES, 2015).

Em texto resposta “A ferro e fogo: tiro, porrada e bomba” (2015), Adriana Facina, Carlos Palombini e Mariana Gomes colocam a seguinte questão em direção aos pedidos de Safatle à nova música popular. Dizem que em lugar de o filósofo se colocar ao nível da consciência musical contemporânea e agir criticamente para afetá-la, prefere recusá-la.

Diante da crise da análise, o teórico declara o fim da música. E promove seu loteamento: o pagode é do PSDB; o sertanejo e o funk são do PT. Depois disso, não se sabe o que esteja por vir ainda, mas Safatle tem um partido e uma teoria, que não se entende com a realidade. Ele lembra assim aquele tio que, à mesa, encerra a discussão ao anunciar, com modéstia triunfante: “Eu tenho uma teoria”! (FACINA, GOMES, PALOMBINI, 2015, p.2).

Sobre tal “teoria”, dizem que não há ciência de ponta, mas “variações hiperbólicas floridas sobre uma espécie de senso comum acadêmico” (idem).

Ela se esquece de levar em conta que o mundo mudou nos anos 1990. Que ao ruir do muro de Berlim e da Guerra Fria **ergueram-se outros muros e encetaram-se outras guerras**. Aqueles mesmos que ele gostaria de ver construírem este país a ferro e fogo têm seus filhos mortos pelo ferro das Forças Armadas e seus domicílios incinerados pelo fogo do Estado — mórbida ironia! Para Safatle, eles não têm cultura (idem).

Disso, perguntamos, no mundo de agora, por que não considerar novas trincheiras e instrumentos de batalha que não necessariamente correspondam aos dos tempos de Guerra Fria, ditadura e os CPCs³ da UNE?

A Comunicação como campo de batalha e a música pop como relevante instrumento de guerra.

Ainda que pudéssemos atestar de modo bastante apocalíptico o esvaziamento da música nos dias de hoje e seu descasamento com as últimas ondas de desenvolvimento econômico no país, não descartamos em nossa reflexão possibilidades de inovação estética e agenciamento político por dentro de estruturas da *indústria cultural* (mesmo que sua regra geral seja a redundância). Pensamos que a espetacularização e a alta visibilidade que são próprias dos estilos que destacamos, podem ser agenciadas politicamente por artistas em prol de alguma causa ou demanda e, por que não: o próprio direito de representar e de significar o seu estar no mundo.

Augusto de Campos (1986, p. 142), no artigo *O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil*, 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.

Conforme Campos (1986), a letra de *Alegria, Alegria* trouxe o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária. Esse evento, por sua vez, teria sido captado isomorficamente, por meio de uma linguagem nova, também fragmentária, na qual predominam substantivos do que Campos denominaria “implosão informativa moderna”: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidente, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot. O mundo das “bancas de revista”, de

“tanta notícia” é, para o autor, 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, encharca-se de presente e envolve-se, diretamente, no cotidiano da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo.

Nos dias de hoje, as fronteiras entre um lado e outro da “tela” diluem-se de tal maneira que somos todos “invadidos pela dramática realidade de nossas ficções midiáticas, ficando, assim, praticamente impossível demarcar com clareza os limites entre telerealidade e vida cotidiana” (HERSCHMANN & PEREIRA apud HERSCHMANN, 2005, p.4). Quando Liv Sovik (1994) lê o tropicalismo como sintoma de uma sociedade pós-moderna no Brasil, associa esse fenômeno às novas tecnologias de comunicação ao insurgente advento da música pop.

São vários os pontos que a Tropicália ajuda a definir na discussão do pós-moderno ou, pelo menos, a debater a partir de novas evidências. Em primeiro lugar, as pré-condições do pós-moderno não se encontram, necessariamente, na **penetração da informática ou na inundação do espaço social pelas imagens dos meios de comunicação**. As condições do surgimento da nova tendência cultural foram, no Brasil, (1) **a implantação dos valores da sociedade de consumo**, sobretudo onde ela é parcial e, portanto, percebida mais nitidamente devido à resistência do arcaico; (2) **a restrição das possibilidades de ação política e a interrupção do fluxo público das energias utópicas**. O esvaziamento da fé no avanço histórico e na possibilidade de novas realizações na estética não se deu, no Brasil, com a banalização do progresso tecnológico, por seu excesso, e sim com as restrições políticas e de expressão impostas pelo regime militar. Finalmente – o que não é novidade para o pensamento pós-moderno, mas que aqui se coloca de forma mais clara do que em outros lugares – tão logo a vitória política do capitalismo com seus mecanismos autoritários se naturalizam, criam uma pré-condição para o pós-moderno. No Brasil, esta pré-condição foi tão patente quanto qualquer decepção com as ideologias de esquerda (SOVIK, 1994, p.124, grifos meus).

Observando a tecnologia televisão como a nova vitrine da música popular brasileira⁴, trabalhamos em nossa dissertação de mestrado⁵ com o argumento de que os tropicalistas foram pioneiros - por meio da nova tecnologia de comunicação - em agenciar politicamente a vida cotidiana em âmbito comportamental. No texto “Caetano enquanto superastro” (1978), Silviano Santiago atenta para a preocupação de Veloso, desde os tempos do tropicalismo, em levar “para a praça do palco e para o palco da praça o próprio corpo” (p. 151). O figurino arrojado e irreverente não seria mais exclusividade da apresentação de palco, assim o “superastro” sairia do espaço dos jornais reservado às colunas consideradas artísticas e entraria no espaço realista das colunas sociais, que comentariam sem discriminação nenhuma tanto o espetáculo da vida diária quanto a do palco. Por meio desse artifício, o artista buscava um novo tipo de personalidade que precisava criar para enfrentar a televisão⁶. cremos, portanto, que os tropicalistas – por

meio de uma tecnologia centrada na imagem e na performance – propuseram uma nova forma de vida cotidiana em um regime autoritário⁷, tendo a televisão e os jornais como principal forma de mediação.

Portanto, se naquele momento o “mundo da comunicação” adquire uma relação de maior proximidade com o dia a dia das pessoas, o que dizer dos dias de hoje, de tempos de instantaneidade em que uma sociedade é marcada por um fluxo infocomunicacional ainda maior – sobretudo depois da internet? Seguindo HERSCHMANN (2005, p.4):

A comunicação, portanto, hoje, não se resume mais aos meios de comunicação tradicionais (apesar de possuírem ainda um enorme poder simbólico): cada vez mais ela vem se constituindo num grande *ambiente*, no qual todos nós estamos inseridos queiramos ou não. O campo da comunicação tem, hoje, um papel chave, constituindo-se numa grande rede, capaz de acolher a multiplicidade de contextos, identidades, universos simbólicos, interesses ou discursos que, na sua existência plural, simultânea e imaterial, tanto caracterizam o que, na falta de expressão melhor, temos denominado de mundo contemporâneo. A partir de um certo ponto da trajetória de nossas sociedades, foi possível perceber que a mídia, nas suas várias versões e formatos, constituía-se, num importante polo irradiador de sentidos e representações, rivalizando em importância e força com a “vida cotidiana” de atores e personagens que, fora das tela, interagiam presencialmente.

Diante dessa nova realidade, trabalhamos com a hipótese de que nesses três segmentos de nossa música popular massiva – funk, sertanejo e axé – há inúmeras narrativas de confronto e negociação com o hegemônico, sobretudo em questão de *habitus de classe* (Bourdieu) e comportamento. Em uma sociedade de comunicação marcada por maior mediação (Martín-Barbero) - mesmo que os meios (como a própria televisão) ainda exerça poder central de influência – temos maiores possibilidades de discurso. O jovem que hoje consome qualquer produto musical como um videoclipe é capaz de dar um feedback de forma instantânea – para *curtir* ou *trollar* basta um clique. Assim, em contraponto com a análise de Safatle sobre o atual estado de nossa música popular e com maior adesão ao palpite/provocação de Caetano Veloso, nos interessa, dentre desses estilos, buscar as agências políticas contra-hegêmônicas nessas narrativas. Não ignoramos, contudo, o papel modulador da grande indústria, porém, nossa tarefa aqui é outra. É, de fato, caçar pelo em ovo.

Música, política e juventude nos dias de hoje.

Quando nos atentamos a três segmentos musicais como o axé, o funk o sertanejo universitário, tendo como parâmetro duas análises que remetem à era dos festivais e ao tropicalismo, temos que atentar para um risco: a possibilidade de cairmos em anacronismo. Se Safatle observa a trajetória da produção musical no Brasil *vis-à-vis* os

processos de desenvolvimento econômico do país entre o último e atual século, devemos marcar algumas diferenças entre o “surto” desenvolvimentista dos anos da Tropicália em relação aos últimos resquícios de desenvolvimento dos anos 2000. Disso, cremos poder falar melhor – quando o assunto é música – sobre quem produz, quem consome e quem participa.

A economista Laura Carvalho (2018) denomina o período do governo Lula entre os anos de 2006 e 2010 de “milagrinho”. Diferentemente do “milagre”, cujo início é coetâneo ao tropicalismo musical, o “milagrinho” se caracterizou por um crescimento que mexia na base da pirâmide social – resultado em boa parte das políticas de transferência de renda e do aumento do salário mínimo. O “milagre econômico” do período 1968-73 da ditadura militar teve taxas mais altas de crescimento do que as do “milagrinho”, mas acompanhadas de um acirramento das desigualdades. Nesse círculo virtuoso, cresceram setores de bens industrializados mais sofisticados (como linha branca, automobilística)⁸. A espiral da desigualdade se originava do padrão de consumo das famílias e se desdobrava para a estrutura produtiva e de emprego na economia.

Segundo Carvalho (2017), o mesmo nexos causal é encontrado no período entre 2006 e 2010. Porém, dessa vez o crescimento maior trouxe consigo uma maior redução das desigualdades.

As transferências de renda via Bolsa Família, a valorização mais acelerada do salário mínimo e a inclusão no mercado de consumo de uma parte significativa da população brasileira levaram à expansão de setores cuja produção demandava uma mão de obra menos qualificada. É o caso de muitos setores de serviços e da construção civil, que cresceram de forma expansiva no período. **Como esses setores empregam muitos trabalhadores menos instruídos, o grau de formalização e os salários da base da pirâmide subiram mais ainda, reforçando o processo** (p.23, grifos meus).

Tais mudanças levaram, portanto, famílias com menor poder aquisitivo a aumentarem gastos em relação à habitação, transporte, saúde, higiene, cuidados pessoais e serviços. Ou seja, conforme o nível de renda foi aumentando, as famílias da base da pirâmide conseguiram incorporar cada vez mais serviços em sua cesta de consumo. O que dizer, então, da juventude que consome e produz música nos dias de hoje em relação àquela dos tempos de ditadura e festivais? Certamente, temos ganhos de participação tanto para quem consome quanto para quem produz. Em outras palavras: diferentes classes sociais estão produzindo, consumindo e significando.

Aliado a um novo surto de tecnologias comunicacionais, como *smartphones*, tivemos incremento do poder de consumo de uma significativa parcela da população brasileira. Se hoje é possível consumir música sem grande dispêndio financeiro (já que

hoje em dia pouco se vende fonogramas) e de também hackear o processo de produção por meio de produções domésticas baratas que vez ou outra viralizam no *Youtube*, podemos dizer que um maior espectro da população participa da produção musical (mesmo que o mercado agencie em seguida).

Dentre esses segmentos nos quais estamos implicados, cremos ter maiores dados e subsídios (amparados em outros estudos) para falarmos do funk enquanto agenciamento político pertinente a questões de comportamento e classe social. Quando Safatle lamenta que a ideologia já não sirva de compensação simbólica para os explorados e oprimidos, que fazem música como bem entendem fazendo pouco de seus “altos princípios”, FACINA et alli. (2015, p.3) respondem:

Se percorresse num sábado qualquer os becos e vielas de alguma favela brasileira ouviria uma complexidade de sons e sentidos, os pobres em suas performances a insistir em reinventar a vida diante do genocídio cotidiano. Às balas que não são de borracha, **o funk responde com sons de tiros tornados percussão eletrônica, a narrar, de um ponto de vista que não aparece nos jornais, a sobrevivência nas periferias de nossas grandes cidades.** Tornar tiro som, fazer da morte música, festejar a vida em meio ao extermínio: a criação estética de sobrevivência é situacional, aposta num entrelugar onde nada é fixo, onde qualquer referencial que se pretenda universal é desconstruído, e as missões civilizatórias ruem meio que ridiculamente, a testemunhar a impotência da crítica.

Para os autores, esse seria apenas um debate de ideias se não fosse o cenário sinistro em que se dão – sobretudo quando o assunto é funk. Assim, questionam Safatle: “o que significa denominar regressão às formas musicais fruídas e produzidas por boa parte dos três mil mortos pela Polícia Militar em 2014, em sua maioria pobres, pretos e periféricos?” (idem). E mais: “se em 2015 a música morreu, morreram com ela, portanto, algumas das possibilidades de problematização de questões de gênero e sexualidade no campo da cultura” (p.4). Citamos alguns exemplos:

O disco do Dream Team do Passinho, lançado em 2015, traz duas canções que discutem a **heteronormatividade** na música. “Batom com batom” e “Kiss me” narram, respectivamente, um caso de **amor entre duas meninas e o relacionamento entre dois meninos**. O que Safatle chama de “regressão” causou nos últimos dois anos **acalorados debates no campo do feminismo**. Valesca Popozuda, entre outras funkeiras, protagonizaram com seu papo-reto-quase-descompromissado e com seus corpos descolonizados um embaralhamento do dualismo colonial/moderno (idem).

Saindo do universo funk e pulando para o território consagrado da axé music – o carnaval de Salvador – temos também alguns elementos para pensar. Podemos citar como exemplo o recente caso de sucesso do grupo Baiano System e que hoje apresenta uma versão de “O Segundo Sol” na abertura de novela homônima das 21h na Rede Globo.

De acordo com a pesquisadora Nadjá Vladi (2017), o Baiana System saiu no carnaval de Salvador pela primeira vez. O som da guitarra baiana, dos timbales e o acento forte do dub e dance hall teria a princípio causado certo estranhamento ao público de carnaval tradicionalmente puxado por estrelas como Ivete Sangalo e Cláudia Leite.

O BaianaSystem aparece na cena cultural⁹ de Salvador, em 2009, tendo como protagonista a guitarra baiana apoiada em um *sound system*. Criada pelo músico Roberto Barreto (ex-guitarrista da Timbalada), ao lado do MC, vocalista e letrista Russo Passapusso (ex-Ministério Público), o projeto inicial tinha como objetivo modernizar a guitarra baiana¹⁰, invenção da dupla Dodô e Osmar nos anos 1940, uma espécie de cavaquinho elétrico que desenvolveu uma linguagem estética que misturava choro, música erudita, frevo, e, posteriormente, rock (p.2).

Conforme Vladi (2017), o grupo passou a ocupar determinados territórios da cidade como as praças do Pelourinho, Centro Histórico da capital baiana, sempre com preços populares. Tal fenômenoteria então criou um circuito em que dialoga com vários artistas na nova geração da música urbana da Bahia – que se apropriam de gêneros baianos com o uso de bases eletrônicas e sons graves. Nesse movimento, ampliaram a produção de discos e shows e, conseqüentemente, amplificando redes de fãs, produtores, músicos e críticos.

Conforme dados da autora, o Baiana teria arrastado, em 2015, 20 mil pessoas no Campo Grande (centro nevrálgico da festa baiana), com a já anunciada crise da axé music e dos blocos com cordas. Em 2016, tornou-se sinônimo de novo som em Salvador: “um soundsystem que funciona em cima de um trio elétrico, sem cordas, com solos de guitarra baiana e uma imersão em sonoridades diversas como pagode, dub, rap, arrocha, cumbia, rumba, frevo, salsa, samba duro, samba-reggae levando uma multidão de 50 mil pessoas” (p.1). Se para além de inovação estética, nosso interesse nesse trabalho é a música como instrumento de agenciamento político, citamos um episódio emblemático envolvendo esse grupo que, entre diversas outras fontes, apropriou-se das bases e dos territórios tradicionais da axé music:

Na sexta-feira de Carnaval¹¹, Praça do Campo Grande, centro nevrálgico da festa em Salvador (Bahia), o projeto BaianaSystem entra na principal passarela da avenida, com cobertura ao vivo de todas as televisões. **Do alto do trio Navio Pirata, o cantor Russo Passapusso solta seu grito: “Golpistas, fascistas, racistas! Não passarão! Fora Temer”**. A multidão de cerca de 50 mil pessoas responde em uníssono: “Fora Temer!” O vídeo, gravado pela Prefeitura de Salvador (DEM), viraliza nas redes sociais, tendo destaque, inclusive, no Jornal Nacional. Antes do grito, Passapusso havia cantado *Lucro (Descomprimindo)*¹², uma cumbia eletrônica com letra com forte acento político sobre a especulação imobiliária na capital baiana (2017b, p.1).

Se direcionamos agora nosso olhar para o sertanejo universitário – dentre os gêneros aqui destacados, aquele mais consagrado na grande indústria¹³ – temos um

problema mais difícil de destrinchar. A música sertaneja, que desde a década de 1960 teria passado por grandes transformações, chegou ao início dos anos 2000 com uma nova aposta musical: o sertanejo universitário. Popularizado também entre o público mais jovem, as músicas trazem os temas de festas, bebidas, “pegação” ou relacionamentos que deram certo distanciando-se da “dor de corno” (temática principal desse gênero por muitos anos). Essa nova estética teria se consagrado como a marca do sertanejo universitário tendo como principais duplas: César Menotti e Fabiano e João Bosco e Vinícius, por exemplo (MACEDO, LACERDA e SOARES, 2017). Para o historiador Gustavo Alonso (2011), grande parte do sucesso se deve à transição no gênero a partir de uma levada mais pop: a sanfona entro no lugar do teclado; o violão com cordas de aço no lugar da “estridente guitarra onipresente da década anterior” (p.101).

Se para muitos o apodo “universitário” é simplesmente um instrumento para atrair as classes mais abastadas num gênero musical protagonizado por homens brancos heterossexuais, podemos pensar um possível agenciamento político nesse segmento quando observamos uma maior presença de mulheres participando e tendo lugar de destaque. Destarte, uma nova vertente do sertanejo universitário ganhou destaque em meados de 2015: o “feminejo”¹⁴.

Nesse contexto, surgem mulheres como Marília Mendonça e a dupla feminina Simone e Simaria. A música “Ele bate nela”, de autoria da dupla, traz um debate acerca da violência contra a mulher. Marília Mendonça, em suas composições, traz narrativas que até então não eram comumente cantadas por mulheres. Nelas há espaço para decepções amorosas, traições, amantes, relacionamentos que deram certo e mulheres que se mostram “cada vez mais bem resolvidas” (MACEDO, LACERDA, SOARES, 2017). No entanto, dizem os pesquisadores, há nessas narrativas uma série de questionamentos relacionados ao discurso de igualdade que o feminejo pretende passar. Certamente, não aprofundaremos essa questão nesse artigo, a partir desse exemplo queremos apresentar o movimento de maior protagonismo de mulheres no sertanejo universitário como algo progressista. Com efeito, fronteiras políticas e ideológicas marcadas nesse estilo movem-se a partir de um segmento social até então pouco evidente.

Considerações finais

Se pensamos o sentido antropológico da ideia de cultura, tendemos nos inclinar mais para a perspectiva antropofágica de Caetano em lugar de uma análise marcada por

maior pessimismo como a de Safatle. Por isso, quando falamos em música popular ou *música popular massiva* devemos sempre perguntar quando deparamos com qualquer análise crítica a respeito de música e cultura: “quem é este sujeito universal produtor desta ‘narrativa do povo’? Que narrativa é esta? Quem é este povo?” (FACINA, PALOMBINI, GOMES, 2015, p. 4). Seguindo Facina, Palombini e Gomes, cremos que esse sujeito único, universal, de costumes e gostos fixos e “naturais” que se sobrepõe a toda e qualquer outra possibilidade de vivência parece estar em xeque nos dias de hoje. Portanto, nas considerações finais desse trabalho, nos direcionamos em favor de “chaves de leitura, vocabulários e epistemologias que desloquem a essência deste sujeito homem, branco, colonizado e heteronormativo” (idem) se quisermos construir análises relevantes sobre cultura nos tempos de agora.

Conforme Simon Frith (1996¹⁵apud VLADI, 2018), parte do prazer, do sentido e do compartilhamento da cultura pop está no julgamento de valores. Entretanto, adverte que para o bom funcionamento da argumentação cultural, é preciso termos conhecimento sobre aquele determinado produto, no caso da música pop, e aprender as formas de escutar determinadas práticas musicais. Para Frith, o julgamento de valor pressuporia uma autoridade para saber o que é bom ou ruim, como a que é dada aos fãs, críticos e músicos que têm conhecimento e experiência e estão habilitados a julgar uma música. Para a música pop, o julgamento de valores seria uma das argumentações mais poderosas para a compreensão de como acontecem as configurações das redes sociais em torno da música. Concluímos esse trabalho, portanto, entendendo que a valoração é parte de um sistema complexo de produção de sentidos que envolve produção e circulação e a compreensão que a audiência tem de cada gênero, de cada canção, de cada artista.

Por essa razão, propusemos nesse primeiro movimento de pesquisa, um esforço de deslocamento. Em lugar de respostas fechadas e definitivas, abrimos perguntas sobre as inúmeras políticas possíveis envolvendo esses gêneros massivos. A tarefa é difícil e envolve riscos (de inclusive ignorar os limites dessas narrativas nas estruturas hegemônicas do *mainstream*). Por hora, buscamos com essa discussão atentar para um risco que julgamos maior - generalizações e essencialismos - se propomos futuramente um olhar mais detalhado em torno dos múltiplos agenciamentos possíveis em torno da música popular de nosso dias: funk, sertanejo universitário e “restos da axé music”, *por que não?*

Referências

- ALONSO, Gustavo. **O sertão vai à faculdade**: o sertanejo universitário e o Brasil dos anos 2000. In: Revista Perspectiva Histórica, nº2, Salvador: 2012.
- CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Informação e Redundância na Música Popular. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim** – a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Massachusetts: Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HERSCHMANN, Micael. **Ciudadania y estética de los jóvenes de las periferias y favelas**. IN: MARTÍN-BARBERO, Jesús. Entre saberes desechables y saberes indispensables. Bogotá: Centro de Competencia em Comunicación, 2009.
- _____. **Espetacularização e alta visibilidade**. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. (orgs.) Comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro, Ed. E-Papers, 2005.
- MACEDO, LACERDA e SOARES. **Representações femininas no feminejo de Marília Mendonça**. In: XIX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Intercom, 4, 2017, Fortaleza, CE. Anais (on-line). São Paulo: Intercom, 2017. Disponível: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1146-1.pdf> Acesso em 16 jul. 2018.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PAIXAO, C. R. **Televisão e Música Popular na década de 60**: as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru. 2013.
- SAFATLE, Vladimir. **O fim da música**. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 9 out. 2015. Folha ilustrada, coluna. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/235828-o-fim-da-musica.shtml?loggedpaywall#_=_. Acesso em 19 jun. 2018.
- SOVIK, Liv. **Vaca profana** – Tropicália e teoria pós-moderna. Tese (Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 1994.
- VASCONCELOS, Mônica. **“Funk carioca e sertanejo universitário são a nova Tropicália”, diz Caetano Veloso**. BBC News Brasil. Londres. 4 maio 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407_caetano_mv. Acesso em 4 jul. 2018.
- VIANNA, Hermano. **Mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VICENTE, E. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. In: **Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, nº 8, v. 3. Aracaju: 2006.

VLADI, Nadja. – diálogo da música pop baiana com rap, dub e cumbia: um passeio pela sonoridade global da banda Baiana System. In: XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Enecult, 12, 2016, Salvador, BA. Anais (on-line). Salvador: Intercom, 2016. Disponível: <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/2894-2/>.

_____. **Virado numa goteira!** – a potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: (org.) FERNANDES&HERSCHMANN. Cidades musicais: comunicação, territorialidades e política. Porto Alegre: Sulina, 2018.

ZINCON, Rafael. **Aqui é o fim do mundo:** Tropicália e desenvolvimento dependente no Brasil. Rio de Janeiro: Editora GZ, 2017

_____. **Parabolicamará:** Tropicália e a politização do cotidiano na TV. Dissertação (Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2017.

* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

¹ O artigo está disponível em: <http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb/>. Acesso em 16 de jul. 2018.

² Segundo Renato Ortiz (1985), a ideia de “nacional” era diretamente associada à ideia de “popular” para grande parte dos intelectuais de esquerda no Brasil. Por esta razão, estilos musicais brasileiros afinados, de uma forma ou de outra, à estética estrangeira, como a jovem guarda e o próprio tropicalismo eram vistos de forma suspeita por esses segmentos.

³ Centros Populares de Cultura.

⁴ Conforme Cláudia Regina Paixão em sua dissertação de mestrado, a música adequou-se aos formatos da televisão ao longo da década de 1960. O banquinho e violão da bossa-nova daria lugar ao canto impostação e variações jazzísticas do gênero (performance que caberia em um programa de auditório). A difusão dos happenings tropicalistas foram possibilitados também pela então nova tecnologia de comunicação. Ver PAIXÃO, C. R. **Televisão e Música Popular na década de 60:** as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru. 2013.

⁵ Ver ZINCON, Rafael. **Parabolicamará:** Tropicália e a politização do cotidiano na TV. Dissertação (Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano. Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2017.

⁶ Conforme Dunn (2009), as letras tropicalistas eram, a princípio, aprovadas com maior facilidade por censores em relação àquelas de cunho militante pelo fato de aderirem a uma estética pop (a princípio inofensiva ao regime autoritário). No entanto, uma vez que estivessem nos palcos dos programas de televisão – na época transmitidos ao vivo – os artistas valiam-se de performances secretas e repentinas como forma de agenciamento político (os chamados *happenings*).

⁷ Argumento central do livro de Christopher Dunn, que trata a Tropicália como uma contracultura à brasileira.

⁸ Toca-discos e fonogramas inclusive. Durante o milagre, a indústria fonográfica apresenta relação simbiótica com o modelo de desenvolvimento da ditadura quando gravadoras nacionais eram incorporadas por *majors* internacionais crescendo, voluptuosamente, em níveis de produção. Ver VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. In: **Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, nº 8, v. 3. Aracaju: 2006 e ZINCON, Rafael. **Aqui é o fim do mundo:** Tropicália e desenvolvimento dependente no Brasil. Rio de Janeiro: Editora GZ, 2017.

⁹ “De acordo com as ideias de Straw, uma cena cultural é uma forma de cartografar consumos culturais em territórios, locais ou globais, que nos ajuda a compreender que certas práticas culturais significativas são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso”. (VLADI, 2018, p. 2).

¹⁰ Instrumento de madeira sólida com captadores magnéticos e afinação em quintas. (<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/02/04/Por-que-o-Baiana-System-é-a-grande-banda-do-Carnaval-2016>)

¹¹ Carnaval de 2017.

¹² Tire as construções da minha praia/Não consigo respirar/As meninas de minissaia/ Não conseguem respirar/Especulação imobiliária/E o petróleo em alto mar/Subiu o prédio eu ouço vaia/Lucro/Máquina de louco/Você pra mim é lucro/Máquina de louco. (Russo Passapusso / Mintcho Garrammone, álbum Duas Cidades, 2016).

¹³ Para darmos um exemplo, Gustavo Alonso (2011) nos conta que duplas como Victor e Leo fazem 200 shows por ano e têm carreira digital de peso. Tiveram, por exemplo, a música para celular mais vendida de 2009, o maior número de downloads do ano e um aplicativo para Iphone que foi o mais baixado no país por duas semanas.

¹⁴ “Quando trata-se da presença feminina na música sertaneja, podem ser citadas Inezita Barroso com uma música mais tradicional, que seria hoje o que conhecemos por sertanejo de raiz, Roberta Miranda com “bolerões dor de corno” no anos 1990 e Paula Fernandes e Maria Cecília nos anos 2000, as quais sempre tiveram em suas letras predominantemente o amor idealizado” (MACEDO, LACERDA, SOARES, 2017, p.1).

¹⁵ FRITH, Simon. Performing rites: on the value of popular music. Massachusetts: Cambridge: Harvard University Press, 1996.

Foco, força e fé: considerações sobre os sentidos da boa forma da infância à jovem velhice*

Angélica Fonsêca **

Resumo

Discursos sobre vida saudável permeiam e cristalizam modos de ser e estar em todas as esferas da vida contemporânea. A partir da análise de discursos e imagens relacionadas à infância, família e velhice, observou-se os sentidos relacionados à organicidade do corpo e práticas do estilo de vida saudável. Por meio do método genealógico, suspenderam-se as condições de possibilidades que tornaram a infância e família objetos acessíveis ao olhar. A vontade de saber sobre os detalhes íntimos do cotidiano está diretamente ligada a uma vontade de “se exhibir”, relação fundamental para a constituição da subjetividade contemporânea. Nesse cenário, mapeia-se a empresarização das famílias, emergência de sentidos associados à moral e à prática da boa forma.

Palavras-chave: comunicação; corpo; boa forma; infância; velhice.

Introdução: em busca da eterna juventude?

O dossiê “Forever Young. A ciência do rejuvenescimento”, publicado pela revista *Superinteressante* em abril de 2016, se propôs a compilar as descobertas, as inovações e os avanços recentes da ciência para “curar a velhice”.¹ A primeira seção analisa a ciência do envelhecimento, sob o seguinte texto de abertura “Envelhecer é o grande efeito colateral de nascer, certo? Talvez não. Entenda por que o organismo decai com o passar dos anos, e saiba como a ciência pretende driblar esse percalço e buscar a imortalidade”.² A partir de discursos científicos, endossados por pesquisas e entrevistas com especialistas, as matérias privilegiam o uso de expressões como “reprogramar a bioquímica”,³ “backups do DNA”⁴ e “respirar e consumir o essencial e mortal oxigênio”⁵ que permitem compreender o corpo como máquina que, por meio de uma

* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos de imagem e som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

**Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Orientadora: Paula Sibilia. E-mail: angelica.fonseca@gmail.com.

1 Dossiê rejuvenescimento, p. 14. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jul. 2018

2 Dossiê rejuvenescimento, p. 7. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jul. 2018

3 Dossiê rejuvenescimento, p. 17. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jul. 2018.

4 Dossiê rejuvenescimento, p. 19. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jul. 2018.

5 Dossiê rejuvenescimento, p. 13. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jul. 2018.

série de intervenções e práticas, pode ser aperfeiçoado, preservado, evitando sua “decadência”.⁶

Não apenas no âmbito científico o valor do corpo orgânico é objetivo do olhar, no cinema a própria trajetória da vida é alvo da narrativa. Inspirado pela observação de Mark Twain na qual o escritor afirmava que a melhor parte da vida fosse o início e a pior o fim, Scott Fitzgerald cria um conto, imaginando como seria a vida de alguém que já nascesse velho e ficasse mais novo a cada dia.

Não restava dúvida alguma: parecia agora um homem de trinta anos. Em vez de encantado, sentiu-se inquieto: ele estava se tornando mais novo. Até então esperara que, uma vez atingida uma idade física equivalente à sua idade cronológica, o grotesco fenômeno que assinalara o seu nascimento deixaria de funcionar. Estremeceu, arrepiado. O seu destino parecia-lhe assustador, incrível. (FITZGERALD, 2009, p.37)

No conto, publicado a primeira vez em 1922, “O estranho caso de Benjamin Button”, o autor narra a história destacando uma temporalidade cronológica, começa com o nascimento em 1860, e segue essa estrutura até o final do conto. Apesar das experiências vividas pela personagem estejam na ordem inversa, a velhice no nascimento e a infância na morte, enquanto todos a sua volta seguem o curso biológico da vida, sua narrativa está ao contrário. Sob o título de “O curioso caso de Benjamin Button”, David Fincher romantizou a história para o cinema em 2009 e, devido aos efeitos especiais e maquiagem, foi premiado três vezes no Oscar. Longe de ser alvo de atenção apenas da indústria cinematográfica e literatura, o fascínio pela juventude, por rejuvenescer, está presente em diversos discursos, dos médicos aos publicitários, e na contemporaneidade norteia as práticas e os cuidados de si (FOUCAULT, 1985).

O tempo é um adversário que deve ser vencido, ou gerenciado para mitigar os efeitos no corpo. Nascer velho que parece apenas uma fábula, ganha o *status* de síndrome ao ser identificado na literatura científica. Conhecida como síndrome de HutchinsonGilford ou progéria, faz com que crianças envelheçam tão rapidamente, tornando a aparência e os corpos debilitados como os de um ancião, prejudicando a longevidade, pois dificilmente as pessoas que têm a doença chegam à adolescência. Pelo seu ineditismo, além de matérias jornalísticas, esse tipo de caso raro torna-se uma série médica americana chamada *40 Years-OldChild* que apresenta histórias reais de indivíduos com problemas de envelhecimento precoce⁷.

⁶ Dossiê rejuvenescimento, p. 8. Disponível em <<http://abr.ai/21YHDz8>>. Acesso em 12 jul. 2018.

⁷ *The real-life Benjamin Button*: Boy, 4, looks like an old man and can't go to school 'because other children are scared of him. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/health/article-3714861/The-real->

No entanto, não é apenas o caráter extraordinário de síndromes como essa que despertam curiosidade e são alvo de apropriação da mídia. Casos como da modelo de 63 anos que foi capa de uma revista sobre esporte com as duas filhas, devido ao seu corpo jovem, ao ponto do leitor ter dificuldades de identificar a relação familiar, provocam curiosidade e geram uma infinidade de cliques para esse tipo de site⁸. Talvez relevantes por motivos diferentes seja pelo grotesco e fantasioso associados ao primeiro exemplo, e ao belo e modelo de sucesso do segundo. Ambas são imagens que coexistem na contemporaneidade em meio a diversas lutas interessadas que engendram valores e sentidos relacionados ao desejo de ser e parecer jovem em um combate constante contra as ações do tempo no corpo orgânico.

Ser jovem, possuir uma boa forma, gerenciar seu corpo em busca de um estilo de vida considerado bem-sucedido são atributos esperados e desejados em nossa sociedade contemporânea. No entanto, parece próprio desta época um medo relacionado à organicidade do corpo. Mais que uma atribuição à morte e ao ritmo natural da finitude da vida, observa-se o pavor quanto às rugas e qualquer marca corpórea que remeta à ação do tempo. Parte-se do entendimento que discursos e imagens falam sobre a atualidade, das subjetividades contemporâneas, como o sujeito pode ser compreendido e das maneiras que cuidamos de nós mesmos, que são também marcas de deslocamentos de sentidos de um projeto de sociedade.

Diante desse quadro, observa-se que o corpo é um valor central para a sociedade contemporânea, especialmente, quando o corpo de uma pessoa velha aparenta e é reconhecido como jovem. No entanto, em todas as esferas da vida, o corpo contemporâneo precisa ser gerenciado para estar adequado a valores inerentes a uma moral da boa forma que agregam uma série de valores na vida dos indivíduos de todas as idades, inclusive das crianças. Neste artigo, apresentam-se algumas reflexões sobre o valor do corpo jovem na sociedade contemporânea e algumas reflexões sobre a luta contra a organicidade corpórea.

Dentro desse contexto de busca de uma eterna juventude e verdadeira luta contra a materialidade corpórea, é proposto a construção de um solo de problematização sobre as questões relacionadas à moral da boa forma. Por isso, adota-se a perspectiva de Michel Foucault (1988) sobre a análise genealógica por meio da qual entende-se que a alteridade dos discursos precisa ser compreendida a partir de um cenário abrangente,

lifeBenjamin-Button-Boy-4-looks-like-old-man-t-school-children-scared-him.html. Acesso em 06 de jul de 2018.

⁸ Artigo: modelo de 63 anos é capa de revista sobre esporte com as duas filhas. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,modelo-de-63-anos-e-capade-revista-com-asfilhas,70001656696>. Acesso em 06 de jul. 2018.

identificando as relações de poder, entre estruturas e interesses para construir novas maneiras de ser e saber. Para essa reflexão, a perspectiva genealógica mostra-se interessante para este trabalho, por possibilitar a construção de solos de problematização e a percepção da emergência de objetos – especialmente aqueles em processo de transformação, como os discursos associados à moral da boa forma – assim como a percepção dos desmoronamentos e direção das questões culturais materializados por imagens contemporâneas. Nesse exercício de analisar condições de emergência de sentidos, privilegia-se o mapeamento de determinadas mudanças em curso que, a partir de um entrelaçamento de certos deslocamentos e estranhamentos, detectados e analisados, tendem a ressaltar certas descontinuidades e rupturas sobre o presente.

Os novos sentidos do ser criança e a performance infantil

O programa americano *The Biggest Loser*, ou em tradução literal “O maior perdedor, é um deles e mostra a “vida real” de crianças que precisam perder peso. Junto com 15 adultos, três crianças participaram do programa em “uma jornada para perder peso e mudar suas vidas para sempre”.⁹ O *marketing* do produto se apoia na suposta “epidemia da obesidade” e propõe “ajudar as crianças” obesas, encontrando aderência nas famílias para esse projeto de vida. Um grupo de crianças é convidado a se submeter a uma rotina alimentar e de exercícios físicos intensos com o apoio de preparadores físicos e médicos, uma espécie de mentoria, visando emagrecer, pois só adultos competem por dinheiro. Afinal, o programa não quer incentivar as crianças a cuidar de sua saúde estimuladas por prêmios; elas precisam entender que “o que é importante é ser magro”.¹⁰

Anna Clara Mansur, a “primeira musinha *fitness* da internet”, como se intitula, tem nove anos, mora no estado de Goiás com sua família e, sob a tutela de seu “PAIsonal” – alusão à expressão *personal trainer*, profissão do pai da criança – e do olhar atento da mãe, Mileny Mansur, pratica diariamente exercícios funcionais e de musculação em uma academia de ginástica e compartilha sua rotina nas mídias sociais, em especial no Facebook e Instagram (@musinhafitness). O sonho de ser reconhecida como personalidade de sucesso na internet chegou à casa goiana não por inspiração das artistas mirins da novela infantil, mas pelo desejo de alcançar um corpo esculpido,

⁹ Notícia sobre o novo elenco do programa, incluindo a participação de três crianças. Disponível em <<http://eonli.ne/2IDsy2s>>. Acesso em 12 ago. 2018.

¹⁰ Publicação sobre a crianças no programa. Disponível em <<http://bit.ly/2l6WN3N>>. Acesso em 12 ago. 2018.

assim a notoriedade de Anna Clara é articulada a partir de seus atributos corporais e sua rotina *fitness* divulgados nas mídias sociais.

Anna Clara ganhou notoriedade quando *sites* e programas de fofocas começaram a questionar se era adequada a rotina de treinamento da criança. Exatamente depois da polêmica e das críticas, o número de seguidores em seu perfil no Instagram, do dia para noite, passou de 998 para 20 mil. Esse crescimento exponencial no número de seguidores colocou os perfis sociais da menina em evidência – incluindo os olhares “atentos” das grandes empresas digitais, como o Instagram, que identificou a impossibilidade de Anna Clara, em função de sua idade, ter um perfil vinculado a ela. O bloqueio do perfil,¹¹ entretanto, não evitou que seus pais fossem convidados para o programa Encontros da Fátima Bernardes da TV Globo e para portais de notícia; ao contrário, a polêmica sobre a vida da criança aumentou a sua visibilidade e de sua família. Segundo sua mãe: “no domingo, ela tinha 998 seguidores, quando acordei na segunda pela manhã já estava com 4 mil. Ela vibrou, ficou muito feliz porque nessa idade existe uma disputa por quem tem mais seguidores. Na noite de segunda-feira o perfil alcançou 22 mil seguidores. Ela ficou arrasada quando a conta foi bloqueada”.¹²

Diante das críticas, Mileny Mansur, mãe-empresária, argumentou que todas as publicações feitas pela filha nas mídias sociais eram realizadas sob sua supervisão, bem como a rotina de treino, que era exibida apenas para os colegas. No entanto, o fato de o perfil ser público possibilitava que todos os usuários do Instagram tivessem acesso às postagens. Para a mãe tornou-se uma “questão de honra” continuar e por isso, começou novos perfis para Anna Clara – @musinhafitnessmamae, lembrando, é claro, que tudo na página estaria sendo sempre “administrado pelos pais”.¹³ A nova conta do Instagram já tem hoje, aproximadamente, 80 mil seguidores. A “honra” em tornar públicas as banalidades do cotidiano da família Mansur, em especial a vida da musinha, evidenciando a rotina “saudável” da criança, sua participação em eventos e as marcas de produtos que ela divulga, ganhou novas plataformas, como o SnapChat. Essa rotina tão agitada e transparente nas mídias sociais não mudou apenas a vida de Anna Clara, com contratos publicitários e fãs, mas também a de seu pai, que abriu novas turmas de ginástica para crianças, e a da mãe, que deixou o emprego de diretora de escola para

¹¹ Fonte: Câmera Record – Crianças Saradas. Disponível em <<http://bit.ly/2kV8Wqu>>. Acesso em 12 ago. 2018.

¹² Idem.

¹³ Após a conta ter sido bloqueada, em todos os perfis relacionados à Anna Clara Mansur houve a inserção da informação de que eles são administrados pelos pais da criança, como pode ser observado na biografia do Facebook da garota <<http://bit.ly/2kVkhaa>>. Acesso em 12 ago. 2018.

“acompanhar a filha de perto”. Esse olhar vigilante dos pais sobre as mídias sociais parece que aos poucos vai-se flexibilizando, e diariamente, no perfil conjunto com sua mãe, Anna Clara publica no Instagram Stories momentos que ultrapassam o dia a dia fitness, mostrando uma tarde em casa com a amiga ou até mesmo transmissões “ao vivo” via o aplicativo, exibindo idas ao *shopping*.¹⁴ E o perfil “annaclaramansur_” abastecido apenas por Anna Clara também foi criado. Como boa empresária de si, a musinha *fitness* não limitou sua atuação ao Instagram, Facebook e SnapChat, nem suas parcerias empresariais.

Anna Clara Mansur parece também ser o centro de sua família, ocupando um espaço de considerável valorização; os Mansur, no entanto, em vez de separá-la do mundo dos adultos, permitem que nele ela seja exposta. Para Anna Clara, o corpo e sua aparência são claramente os objetos de seu sucesso. Viver um estilo de vida “saudável”, praticar exercícios físicos e compartilhar sua rotina na internet são condutas alinhadas aos modos de ser de sua família *fitness*. Tal como confirmado por sua mãe, a criança é uma referência no círculo de amigos e até mesmo reconhecida como modelo a ser seguido pelas alunas da “turminha *fitkids*”¹⁵ de seu pai – uma criança de aproximadamente sete anos, suada após a aula, afirma que viu Anna Clara na internet e na televisão; por isso perguntou à mãe se poderia “treinar” também. Ao ser questionada pela repórter sobre o que vira de “tão bonito na musinha *fitness*”, a criança, que já busca se adequar, não titubeia: “magrinha, né?”. Tais imagens se relacionam profundamente com o ser criança contemporâneo e permitem perceber a importância que a imagem do corpo tem assumido nessa fase da vida.

No *reality show* com participação de crianças “gordinhas”, a luta pelo ideal de beleza é ainda mais explícita. O programa reforça a visão neoliberal de que o corpo gorduroso é sinônimo de fracasso. E evidencia em suas entrevistas com as famílias que a responsabilidade pela doença orgânica de seus filhos é de seus estilos de vida. De quem, no entanto, seria a culpa pelas doenças mentais – depressão e síndrome dismórfica corporal – que a pressão por não ter um corpo “adequado” causa nessas crianças?

¹⁴ Devido ao fato de as imagens e os vídeos produzidos no Stories e Snapchat só ficarem disponíveis durante 24 horas, não é possível disponibilizar um link de acesso. Esses relatos foram acompanhados diariamente para consolidação do cenário imagético deste trabalho.

¹⁵ Fonte: Câmera Record – Crianças Saradas. Disponível em <<http://bit.ly/2kV8Wqu>>. Acesso em 12 ago. 2018.

Como um bom espetáculo, o *reality show* evidencia o castigo sobre o corpo das crianças fora de forma. Os treinamentos são quase militares, a dieta é restritiva, a exposição do sofrimento é diária na frente das câmeras, mas elas são poupadas da aferição pública do peso, e não existe expectativas de ganho monetário, pois como bem ressalta a equipe do programa o objetivo de suas participações não é o dinheiro e sim o corpo magro¹⁶. A criança que menos emagrecer está fora do programa. E, claro, no discurso, a criança e a família aprendem como se devem alimentar e a importância do exercício. Afinal, todo o sacrifício, as humilhações e o sofrimento a que a criança foi submetida “ensinaram” o estilo de vida correto. As crianças que mais “perdem” viram exemplos e participam de programas televisivos que as tornam celebridades e famosas por sua força de vontade e perseverança para alcançar um corpo mais “saudável”. Tão perverso quanto a fama no número de seguidores, o valor dessas crianças para a sociedade está no peso que deixou o corpo; e agora, pelo fato de seguirem os padrões estéticos da magreza, são dignas de visibilidade.

No âmbito das crianças *fitness* e participantes de *reality shows*, os valores neoliberais do empresário de si estão instaurados em suas almas; afinal, o indivíduo que é responsável pelo seu sucesso entende que o corpo infantil deve ser autônomo e empreendedor. Legalmente, as crianças não são aptas a cuidar de si; mas, nitidamente já operam na lógica do mercado. A sobrevivência dessas crianças, o ser visível, não é apenas financeira; essa dinâmica lhes impõe a busca incessante de “aperfeiçoamento” e da melhor performance possível, pois “ser visto” só depende do esforço de cada um.

A realidade dessas crianças naturaliza sacrifícios e privações que talvez não sejam adequados à idade, como dietas restritivas para corpos em desenvolvimento, práticas extenuantes de exercícios que podem lesionar definitivamente o corpo infantil, uma visibilidade sem regulação que pode desencadear doenças psicológicas. Se desde cedo as crianças já são “programadas” a entender que o corpo orgânico e com certa adiposidade é reflexo de fracasso, que tipos de limites esses sujeitos terão na busca desses contornos belos tão valorizados em nossa sociedade?

É difícil responder a essa pergunta com assertividade, mas há evidências, nas imagens contemporâneas elencadas neste trabalho, pois nos permite constatar que

¹⁶ Conforme declaração publicada na notícia. Disponível em <<http://bit.ly/2l6WN3N>>. Acesso em 12 ago. 2018.

estamos diante de uma geração que nasceu dentro de um regime de visibilidade fluido e do “ao vivo”. Tal regime valoriza o que está estampado na superfície do corpo e, assim, talvez revele um indício de falta de limites na submissão às práticas bioascéticas como a técnicas cirúrgicas, medicamentos e toda uma série de práticas que possibilitem alcançar e manter o corpo perfeito. Especialmente, quando se percebe que as práticas envolvem altas doses de esforço, tempo e dinheiro. Apenas quem tem sucesso pode adquiri-las. Além disso, dietas, musculação, cirurgias, suplementação e tratamentos estéticos são constantemente renovados sob a lógica de novos produtos e serviços que visam à conquista de um corpo magro, esculpido e sem marcas. Assim, a constante possibilidade de investimento e novos tratamentos é infinita.

As famílias, que eram responsáveis pelos valores formadores das subjetividades das crianças, estão agora ampliadas pelo acréscimo de audiência e muitas opiniões sobre os comportamentos e corpos das crianças. Não só as crianças, porém, têm seus modos de ser e estar no mundo engendrados nessa vivência digital; seus pais também são os objetos visíveis desse público. Toda essa busca está calcada na transformação do corpo dito “inadequado” mediante altas doses de punição com intuito de atingir os padrões ideais corpóreos tão amplamente disseminados nas telas das redes sociais, nos programas vespertinos de domingo ou na ida ao supermercado. Nessa luta contra a organicidade corporal, o corpo infantil e adolescente não precisa desenvolver nenhuma habilidade ou profissão convencional, como nutricionista, *chef* de cozinha e *personaltrainer*. Por estar na faixa etária escolar, esses corpos não têm carteira assinada, mas seus meios de confinamento não limitados por paredes, estão aprisionados nas telas de nossos dispositivos. Nessas celas contemporâneas, onde o pequeno empresário de si deve exibir suas formas esculpidas e rotinas alimentares exemplares como valor pessoal, seu contributo para sociedade é imagético, corporal e muito bem avaliado nesse mercado das vidas cotidianas.

Foco, força e fé: considerações sobre os sentidos da boa forma

Esses discursos permitem pensar centralidade do corpo na sociedade contemporânea. Como apresentado pelas imagens das crianças *fitness* e do *reality show*, os valores de um corpo “perfeito” como sinônimo de sucesso já estão presentes nas práticas de si desses indivíduos nos quais as preocupações com as marcas do tempo (rugas, estrias e espinhas) ainda parecem distantes. Dessa forma, observa-se que os sentidos de dossiês que apontam as inovações para manter o corpo jovem, assim como a

emergência de práticas *fitness* associadas às imagens de crianças, corroboram a luta contra uma “organicidade” do corpo. Nesse sentido, diante das imagens apresentadas neste trabalho, a obsessão parece evidente: uma jornada que, desde cedo, despreza as características que “pesam” o corpo – suas marcas, gorduras e flacidez. Como analisado por Paula Sibilia (2010, p. 201-202), “nas sociedades ocidentais do século XXI, é a superfície do corpo, suas formas orgânicas, textura carnal e consistência biológica que são alvos de uma ‘rejeição ativa’”. Esse conjunto de práticas contra as “imperfeições” corpóreas já pode ser resumido por lipofobia. O culto ao corpo “perfeito” demanda um gigante gerenciamento – para usar termos bem contemporâneos – na busca de alcançá-lo e mantê-lo. Corpos e subjetividades são retalhados, mutilados, sacrificados e, por vezes, castigados. Estômagos são reduzidos. Excessos de pele são retirados. Rugas são preenchidas. Rostos, nádegas, coxas são “turbinados”. Nesse cenário é possível perceber um paradoxo significativo. Como já bem estudado por Sibilia (2006), o corpo protagoniza os dias de hoje, admirado e objeto de grande investimento, porém a partir da rejeição à sua materialidade. É o repúdio ao corpo que orienta seu gerenciamento, a luta contra ele que orienta as próprias práticas atuais, bioascéticas.

O que parece estar em jogo é todo um discurso transversal na vida dos indivíduos e também das famílias em que o estilo de vida saudável exibido em plataformas de mídias sociais as legitima como empresárias de si mesmas, desenvolvendo uma lógica mercadológica em que cada membro do núcleo tem como mercadoria a imagem, os discursos e as práticas para a manutenção desse corpo “perfeito”. Ser visível e considerado relevante por um público ávido para conquistar a boa forma é a base do negócio da família empresarial. No entanto, como primeira instituição que transmite valores para a construção das subjetividades, a família, que na modernidade era sinônimo de proteção, hoje é a responsável por exibir as imagens das crianças como exemplificado no “empresariamento” e construção de musinhas *fitness*. Essa busca de um corpo imaterial tem como ponto de fixação a família, que transmite como “verdade” esses valores às crianças, que desde cedo passam a empreender nessa trajetória.

Ao analisar as diversas esferas da vida, discursos culturais, midiáticos e mercadológicos, é proposto um quadro de problematização, constituído a partir da articulação entre imagens e sentidos, que visa pensar a própria constituição da subjetividade contemporânea em uma sociedade na qual os indivíduos são também empresas. Problematizar termos, gestos, bulas e práticas naturalizadas nos exigiu

também navegar no universo das tecnologias da imagem contemporâneas, configuração dinâmica e fugaz, em um quadro sempre pleno de desmoronamentos e descontinuidades. Diante disso, este trabalho se propôs a mapear e diagnosticar alguns efeitos possíveis dos regimes de visibilidade e vigilância na constituição de nossos corpos e subjetividades, incluindo crianças e idosos.

Identifica-se uma relação de interdependência entre a vontade de saber da audiência e de “se exhibir”; uma impulsiona a outra, tornando infinito o circuito de visibilidades. Expor a intimidade sob o discurso de vida saudável em plataformas digitais evidencia o deslocamento da subjetividade da condição de interiorizada para exteriorizada. As imagens compartilhadas operam em uma lógica de efeito-instrumento, produzindo a naturalização de valores relacionados ao imperativo da boa forma. Elas também são essenciais para a construção dos modos de ser e estar do sujeito contemporâneo, que precisa do olhar da alteridade para legitimar quem ele é. A exposição permanente das banalidades do cotidiano, divulgadas ao vivo, permite destacar que tudo que é transmitido nas telas é a “verdade” sobre o indivíduo, não havendo alusão a algo “interior”, que não esteja visível na superfície dos corpos.

Velhos, crianças e famílias que se propõem a combater a materialidade do corpo orgânico, parecem aventurar-se em uma luta sem “vencedores aparentes”. Vencer a morte e o combate eterno contra a deterioração corporal parece ser uma guerra perdida. Não é improvável supor que o regime de visibilidade atual tende a ser uma prática terapêutica para lidar com o fracasso da busca de um corpo eternamente inorgânico ou com o relato do dossiê que almeja a imortalidade. Divulgar em plataformas digitais as práticas ascéticas para driblar “os efeitos colaterais”¹⁷ do tempo é uma espécie de confissão e responsabilização do sujeito que fez tudo a seu alcance, geriu bem seu estilo de vida, a ponto de ser legitimado como um “vencedor da aparência”, mas não conseguiu evitar a ruína corporal. Publicar os ínfimos detalhes da vida cotidiana seria uma forma de se narrar e, talvez, até o momento presente, a única maneira de ter sua imagem imortalizada.

A presença do sujeito comum e da vida privada efetua um jogo – muito contemporâneo – “em que basta existir para ter o direito de ser visto, em um mundo onde é preciso ser visto para existir” (BRUNO, 2013, p.80). A vigilância distribuída (Ibidem, p. 13) só foi possível graças ao projeto disciplinar que internalizou a vigília

¹⁷ Dossiê rejuvenescimento, p. 10. Disponível em <<http://abr.ai/2IYHDz8>>. Acesso em 12 ago. 2018.

constante, legitimando um “olho público” essencial para a manutenção da vida. Como proposto por Deleuze (1992), o enclausuramento moderno tinha como base as paredes das instituições. Na sociedade do controle, o sujeito contemporâneo se submete voluntariamente à clausura das telas e à digitalização de sua própria imagem. O autor afirma que a partir do século XX houve o declínio do regime disciplinar, observado pela própria mudança da natureza do poder, que seria marcado pela interpenetração dos espaços e que não tem limites de atuação, pois está disperso na lógica da rede. Por isso, a sociedade do controle não é centrada no confinamento do “visível”, mas do controle “ao ar livre”.

Torna-se difícil afirmar quando as famílias, as crianças, o corpo grávido e o nascimento não foram objeto de vigilância. O deslocamento percebido atualmente é que a vida do indivíduo é alvo de um ecossistema de monitoramento em que “seguidores” acompanham as banalidades da intimidade, “sucessos” e compensações da vida saudável. A vigilância “eterna” torna os corpos “perfeitos” enredo da narrativa proferida na internet; a presença das câmeras não exerce coerção, ela atribui legitimidade, dá sentido à existência e às práticas. O silêncio construído ao redor de certas experiências da vida, como a ausência de narrativas proferidas por mulheres sobre o nascimento até a contemporaneidade, permite refletir a respeito de que os regimes de visibilidade e vigilância engendram liberações e sujeições.

No quadro imagético deste trabalho foi possível observar que nessa corrida para alcançar o corpo “adequado”, está implícita uma lógica empresarial em que as práticas ascéticas mais diversas são empregadas, assim como discursos de legitimidade são requeridos em todos os momentos da vida do indivíduo. Na sociedade do controle proposta por Deleuze (1992), ou da performance de Ehrenberg (2010), famílias e crianças parecem viver uma constante necessidade de “dar conta” da boa gestão de si, de alcançar o sucesso, de apagar o apetite. A expressão “dar conta” parece ser um exercício diário de superação da autogestão dos afetos, e de transformações corporais que precisam ser visíveis para ser dignas de atenção. Essa série de discursos performáticos são marcas dos interesses de uma indústria do *fitness*, que motiva o indivíduo a alcançar a “melhor versão de si mesmo” (FONSECA, 2017).

Essa subjetividade exteriorizada, autocentrada, percebida até mesmo no discurso da musinha *fitness* que afirma que se voltasse para o anonimato sua “vida acabaria”,¹⁸ parece implicar “falta” de atributos interiores – uma espécie de inteligência emocional – valorizados na modernidade. A análise das emergências de transtornos de ansiedade, dissociativos e depressivos no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais da Associação Psiquiátrica Americana (DSM – APA) dá a perceber uma interlocução com o surgimento de novos transtornos, devido à valorização de estilos de vida ditos saudáveis e do imperativo da boa forma. Sua última versão destacou a mudança de comportamentos que permitem diagnosticar a bulimia e anorexia nervosa, o consumo alimentar evitativo/restritivo, a dismorfobia, situação em que o indivíduo percebe um “defeito” imaginário no corpo. Novas patologias pelo excesso de exercícios e intensa busca por um estilo de vida *fitness* também ganham notoriedade, como a ortorexia – obsessão por comer alimentos saudáveis – e a vigorexia – prática exaustiva de exercícios físicos que desencadeia efeitos no organismo como a rabdomiólise, síndrome dos músculos estriados, especialmente em praticantes de exercícios de alta intensidade.

Como destacado no dossiê sobre o envelhecimento, viver é “oxidativo”,¹⁹ mas o segredo para combater a organicidade do corpo é encontrar o ponto de equilíbrio que realmente ajude no combate dos agentes – tempo, oxigênio, radicais livres – que levam o corpo à degradação, incluída “a dose certa de exercícios”,²⁰ como alerta o dossiê sobre os riscos das práticas rotineiras de corrida e musculação, sem orientação, que, em vez de ajudar a deixar o corpo esculpido, podem deteriorá-lo:

o sedentarismo engole a nossa beleza. Mas os exercícios só resolvem quando praticados com cuidados para não detonar o corpo – inclusive a pele. Os perigos dos exercícios praticados de forma inadequada, na rua por exemplo, podem fazer com que o atleta fique com a “síndrome da cara de corredor: rosto magro, enrugado e com manchas.”²¹

Esse panorama permite compreender que a busca desenfreada pelo corpo “perfeito” pode levá-lo a sua própria ruína. O suplício começa nas primeiras horas do dia ao subir na balança e constatar o estado de organicidade do corpo. A gordura, marcas e “defeitos” corpóreos justificam uma série de práticas de si orientadas para a boa forma. O corpo “imperfeito” é alvo de ansiedade, insegurança e mal-estar. Gerenciar essa “não adequação” é a forma de “acalmar” essas angústias, em uma “trégua discursiva” em que todo o esforço individual deve ser investido na correção

¹⁸ Declaração no programa Câmera Record – Crianças Saradas. Disponível em <<http://bit.ly/2kV8Wqu>>. Acesso em 12 jun. 2018.

¹⁹ Dossiê rejuvenescimento, p. 25. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jan. 2017.

²⁰ Dossiê rejuvenescimento, p. 32 e 33. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jan. 2017.

²¹ Dossiê rejuvenescimento, p. 32 e 33. Disponível em <<http://abr.ai/2lYHDz8>>. Acesso em 12 jan. 2017.

dessas imperfeições, que só são toleradas devido à luta eterna que o indivíduo empreende para combater a essência orgânica do corpo, mais do que nunca em todas as fases da vida.

As idiossincrasias dos corpos sob os agentes do tempo permitem perceber mais do que medo da morte como fim da vida. A sociedade contemporânea parece que tem medo de viver, pois “respirar e consumir o essencial e mortal oxigênio”²² já é o suficiente para levar o corpo à ruína. O incentivo a lutar essa batalha inglória é reativado nas, famílias e crianças *fitness*, que oferecem doses diárias de motivação e superação, e incentivam os indivíduos a “permanecer no jogo”. Sob uma lógica neoliberal na qual o indivíduo deve estar sempre motivado para buscar o aperfeiçoamento, observa-se a criação de um mercado práticas da boa forma. Da infância à velhice, os indivíduos *fitness* ou que buscam parecer jovens são imagens significativas para pensarmos, portanto, as novas configurações da subjetividade contemporânea, bem como compreender os deslocamentos de sentidos, condutas e, especialmente, dos cuidados de si, transformando valores relacionados à família e ao nascimento. Serviços, produtos e imagens se articulam tornando-se uma espécie de modelo a ser alcançado que leva a audiência a acreditar que pode conquistar o corpo ideal. A busca incessante observada e legitimada por aproximadamente 1 milhão de publicações indexadas com a *hashtag* #focoforça²³ – Foco, força e fé – destacam que a receita é simples: para conquistar o corpo “perfeito” são necessárias altas doses de foco para alcançar os objetivos, força para persistir nos momentos de desânimo e fé para suportar os percalços do caminho árduo.

Referências

- BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013. 190 p.
- DELEUZE, Giles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Giles. **Conversações, 1972-1990**. Trad. Peter PalPelbart. São Paulo: Ed 34, 1992, p. 219-226.
- EHRENBERG, Alain. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. Trad. e org. Pedro F. Bendassoli. Aparecida: Ideias e Letras, 2010.
- FITZGERALD, Francis Scott. **O curioso caso de Benjamin Button**. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

²² Dossiê rejuvenescimento, p. 13. Disponível em <<http://abr.ai/2IYHDz8>>. Acesso em 12 jan. 2017.

²³ Conteúdo público disponível no Instagram, pesquisa realizada em 13ago. 2018.

FONSÊCA, Angélica Freitas. **Ruínas do corpo**: práticas de si e os sentidos da “boa forma” na contemporaneidade. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade de Brasília Faculdade de Comunicação Programa de Pós-Graduação Linha de Pesquisa em Imagem, Som e Escrita, Brasília, DF, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. GuilhonAlburquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. GuilhonAlburquerque. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

SIBILIA, Paula. **O pavor da carne**: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Medicina Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, 2006.

SIBILIA, Paula. Em busca da felicidade lipoaspirada: agruras da imperfeição carnal sob a moral da boa forma. In: FREIRE FILHO, João. **Ser feliz hoje: Reflexões sobre o imperativo da felicidade**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2010, 195-212.