

ANAIS DO XVI SEMINÁRIO DE ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO – PÓSCOM 2019

Vol. 2

GT 2 – ESTUDOS DA IMAGEM E DO SOM

ISBN 78-85-93747-00-7

PUC- Rio

2019

Comissão Organizadora:

Coordenação-geral: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Coordenação da comunicação visual: Thaís Cabral

Assistentes de GT: Annie Lattari, Isabel Feix, Marianna Mariano, Paola Sarlo, Mariana Dias, Natalia Machado, Leonardo Firmino, Andrei Maurey, Nathanael Damasceno e Yago Cury

Site: Cristina Matos

Redes sociais: Thaís Cabral e Júlia Pinheiro

Mesa de abertura: Prof. Dr. Adilson Cabral (UFF); Profa. Dra. Beatriz Beraldo (IBMR); e Prof. Dr. Cristiano Ribeiro dos Santos (UFRJ)

Mediação: Patrícia Maurício (PUC-Rio)

Recepção dos palestrantes: Maria Carolina Medeiros

E-mail do evento: Marcella Azevedo

Credenciamento: Elena Cruz, Mariana Dias, Flávia Moreira, Natalia Machado

Coffee-Break: Alessandra Cruz e Aline Távora

Publicação dos anais: Miguel Mendes e Greyce Vargas

GT 2 – Estudos da imagem e do som

Coordenação: Profa. Liliane Heynemann e Prof. Gustavo Chataignier

Assistência: Marianna Mariano e Júlia Pinheiro

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

Imagens da subsistência: cinema, alteridade, marginalidade (1968 – 1973)	
Bruno Fabri	04
Abjeto e Morte no cinema de Carlos Reichenbach	
Rodrigo Moraes	21
Características pós-modernas no filme Alita Battle Angel 2019	
Anderson Latenik	37
O consumo do medo: a associação do Hospital Psiquiátrico ao Terror na ficção audiovisual	
Elaine Christovam de Azevedo	48
Canção e mídia para aproximar: dos hinos aos novos ritmos como forma de comunicação	
Antonio Jorlan Soares de Abreu	62
Enterrar para resistir, escrever para compreender, montar para conhecer o inimaginável na transmissão da Shoah	
Marcia Antabi	78
“Mexicanização” das telenovelas brasileiras? Uma análise de “As aventuras de Poliana” do SBT.	
Joana d’Arc de Nantes Silva	96
Quando morre uma imagem	
Nicholas Andueza	113
Do cinema em casa ao videocassete: o desenvolvimento dos vídeos de casamento na era pré-digital	
Érica Ribeiro	128
Chile From Within: a história da ditadura chilena através de fotografias sitiadas	
Marcela Chaves Barino do Valle	142
A fotografia entre realismos e transparências: um debate moderno <i>fin de siècle</i> na modernização dos anos 1920	
Douglas Feitosa Romão	157

Imagens da subsistência¹

Cinema, alteridade, marginalidade (1968-1973)

Bruno Fabri²

Resumo

É necessária uma visada contemporânea, teórica e artisticamente, sobre aquilo que entendemos como um cinema de “invenção”, “udigrudi”, mas definitivamente “marginal”, que teve seu auge durante a contracultura brasileira, na virada dos anos 1960 para os 1970. Um cinema resistente, mas que não contente apenas com isso, buscou, no interior de seus meios expressivos, sair da mera forma da resistência (em relação a toda uma série interminável de dicotomias da modernidade, dos modernismos e de seus embates que muitas das vezes não produzem nada além de frustração), em direção a uma outra coisa, ainda sem nome, posto que este cinema (e seus autores) intuiu, ou mesmo vislumbrou, a estrutura rigidamente vertical da *modernidade como biopoder*, e dela buscou, de forma intensiva, livrar-se.

Palavras-chave: cinema; marginalidade; biopoder; contracultura; modernidade.

1.

A partir das relações de força, algo invisíveis, envolvidos na estrutura da modernidade como biopoder, – e que por isso mesmo nos atravessam sem que dela nos demos conta quase o tempo todo – os cineastas ditos “marginais” criaram alternativas às séries de armadilhas estéticas ou de ilusões críticas e teóricas, que fazem com que os filmes de um grupo notável de cineastas, não seja visto apenas através de uma leitura crítica que confirmaria um estado de coisas já perdido, logo de saída, em nosso país. Em uma palavra, um cinema supostamente precário materialmente como sintoma do desespero causado pelo nosso subdesenvolvimento em relação a modelos políticos, econômicos e culturais – tidos como maduros, já sedimentados – dos países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos; da nossa eterna e triste *condição periférica*.

Aqui nos contrapomos – de maneira realista, mas propositiva – a esta e a outras formas de entendimento teórico e crítico da modernidade especificamente no que se refere

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos da imagem e do som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2017). E-mail: bfabri80@gmail.com.

ao cinema feito no Brasil na esteira do surgimento da Tropicália (e, por extensão, em demais contextos considerados "subdesenvolvidos"), através mesmo do que chamamos de *imagens da subsistência* – entendidas aqui como imagens que apenas *sub-existem*, ou seja, imagens abertas aos mais diversos devires, que nunca se conformarão inteiramente – exibidas pelos filmes do chamado Cinema Marginal e que só puderam realizar-se sob os auspícios da invenção de uma *altermodernidade*, um “terreno autônomo” (diríamos mesmo uma deriva da modernidade e dos modernismos em direção a uma alternativa) inventado, criado, por diversos realizadores desta época.

Figura 1 – Fotograma do filme *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla.



Fonte: fotograma capturado do DVD do filme.

Mas o Cinema Marginal como ideia e como prática é algo que provoca embaraço desde o seu surgimento em cineastas, críticos e pesquisadores. Tal embaraço pesou bastante contra a sua delimitação como um “movimento”, diferentemente do que aconteceu naturalmente com o Cinema Novo brasileiro. Mas ao contrário do que se possa pensar, os cineastas, hoje conhecidos como “marginais”, não reivindicaram, em nenhum momento, uma coesão interna entre eles, o que por sua vez comporia um movimento; diferentemente do Cinema Novo que teve em Glauber Rocha seu principal artífice e teórico. Os manifestos “Estética da fome” (1965) e “Estética do sonho” (1971) enfeixaram toda uma ideia de cinema que tenta compreender a dificuldade de nós, ex-colonizados, sob a pecha de “exóticos”, em se expressarem frente aos antigos colonizadores.

Portanto, é “Aí que reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 2003. p. 65). A saída mais aceitável neste contexto passa por filmes que não atendam a uma espécie de “fantasmagoria” que cerca toda uma intelectualidade dos ditos “países dominantes”: uma renitente “nostalgia do primitivismo” através de uma demanda por filmes e demais trabalhos artísticos falsamente autóctones, mas que, ao fim e ao cabo, é traduzido entre nós como mais uma forma de paternalismo – a mais alta expressão do colonialismo no campo cultural – e que, por isso mesmo, deve ser combatido. Assim, a violência desses filmes torna-se a melhor resposta à essa pré-disposição dos países do norte em relação a nós. Num contexto sufocante como este, Glauber enxerga na violência como forma artística, um “salto qualitativo”.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 2003, p. 66).

Figura 2 – Fotograma do filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla.



Fonte: fotograma capturado do DVD do filme.

Mas é curiosa a forma como Glauber Rocha e os cineastas do Cinema Marginal tomaram para si, cada qual à sua maneira, essas teses (e as ideias e os filmes que as circundam) a partir do momento em que o mesmo Glauber ensaiou uma ruptura com os jovens realizadores que surgiram no horizonte do cinema brasileiro no final da década de 1960, principalmente, quando do impacto de *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Glauber Rocha os acusou de serem uma “velha novidade”, posto que esses jovens também foram inspirados pela “Estética da fome” e pelos primeiros filmes do Cinema Novo. Eis aqui o primeiro grande embaraço provocado pelos marginais: segundo Fernão Ramos (1987, pp. 27-28), “Sem dúvida trata-se de uma ‘velha novidade’ que, no entanto, exatamente por ser velha e cada vez mais esquecida e distante da prática do Cinema Novo faz dela um polo de conflito”.

Uma “velha novidade” que traria consigo, digamos, “problemas de consciência” entre os cinemanovistas, já que – na virada dos anos 1960 e 1970 – os marginais mais se aproximaram de uma estética da fome do que Glauber, Joaquim, Hirszman e outros no período compreendido entre 1968 e 1973³. Um grupo já maduro, mas ainda um tanto jovem também, de cineastas que neste momento compõem uma plêiade de autores

³ Essa delimitação temporal foi criada por Fernão Ramos, segundo ele, porque o “grosso” das produções do Cinema Marginal se deu neste período de tempo: uma delimitação, talvez, discutível, pois o filme *A margem* de Ozualdo Candeias é de 1967, e considerado por muitos – e pelo próprio Fernão Ramos – como o primeiro grande filme marginal.

premiados mundo afora, e que passaram, também, a circundar em torno da recém-criada Embrafilme e de suas lutas internas, nada belas, por financiamentos de seus filmes e espaços no mercado de cinema no Brasil.

Deixam (os cinemanovistas), no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se, assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens que no início faziam parte do que alguns jornalistas chamavam de “cinema novíssimo” (1966-1967), acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai (Glauber Rocha) que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajosos farrapos (RAMOS, 1987, p. 27).

De forma diferente em relação ao Cinema Novo, o Cinema Marginal não agregou para si uma dialética tipicamente cinemanovista: o conflito entre a criação de novas formas expressivas para o cinema, despidas de uma linguagem “burguesa”, e a necessária penetração nas camadas mais populares, certamente o maior desafio de Glauber & Cia. O discurso dos filmes marginais parece passar ao largo de uma intervenção mais direta na realidade. Eis mais um embaraço: esses filmes parecem promover uma positivação do desordenamento social, resumida numa frase proferida pelo personagem principal de *O bandido da luz vermelha* que brande aos quatro ventos a seguinte pérola: “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”, um irracionalismo aparente que é, em boa parte, resultado do clima despótico da época (em torno da instauração do AI-5): “O clima é de completa impossibilidade de ação e de constante constrangimento de intenções em face de uma realidade bruta que se torna inacessível e excludente” (RAMOS, 1987, p. 30).

O contexto, a partir de 1969, é refratário a qualquer tipo de veleidade artística mais ambiciosa em termos sociais, de investigação de novas linguagens, e em termos de acesso à cadeia de produção cinematográfica por jovens cineastas ou por aqueles que não tinham acesso ao maquinário estatal de cinema (acesso à Embrafilme basicamente). Mas assim como alguns filmes de Roberto Rossellini – aqueles que inauguraram o Neorealismo Italiano, imediatamente após a Segunda Guerra – alguns dos mais fulgurantes filmes do Cinema Marginal foram feitos a partir de materiais heteróclitos: várias bitolas, vários tipos de câmera e condições precárias de produção. Eis o que Jairo Ferreira (2016) vai entender como um “cinema de invenção”, uma forma um tanto romantizada de se encarar as dificuldades extremas a que os autores marginais estiveram em face.

O experimental em nosso cinema apoia-se na arte como tradição/ tradução/ transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas das consciências, revelando novos horizontes do im/provável (FERREIRA, 2016, p. 23).

Figura 3 – Fotograma do filme *Blá Blá Blá*, de Andrea Tonacci.



Fonte: fotograma capturado do arquivo digital do filme.

Os filmes marginais ganham assim – a nosso ver – um outro tipo de positividade que vê na precariedade a sua grande força. Um cinema da “bricolagem”, de “*bricoleurs*” e não de realizadores comuns: transfiguradores em tempo integral que transformam materiais e signos a partir de infinitas possibilidades em que pese o material parco. O *modus operandi* do *bricoleur* pode servir de apoio para definirmos, ao menos em parte, o trabalho do cineasta marginal, “(...) mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo é retrospectivo, ele (o *bricoleur*) deve voltar-se para um material já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo entabular uma espécie de diálogo com ele...” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 35).

2.

Nossa pesquisa possui este ponto de partida: dar a ver o Cinema Marginal como um conjunto de criações verdadeiramente alternativas, ou – como é prática entre os

heideggerianos grafar – um cinema *alter-nativo*, buscando ressaltar os mais variados valores semânticos do prefixo e do sufixo que formam esta palavra, um tanto desgastada entre nós, atribuindo-lhe sentidos renovados. O prefixo *alter-*, para além de nos oferecer a ideia de um outro caminho, em nosso contexto, busca dar o sentido de uma ruptura com o que entendemos como a “hierarquia moderna”, algo que trataremos mais detidamente no decorrer do presente texto. No entanto, o sufixo *-nativo*, busca não apenas promover um forte significado que nos remeteria à terra brasileira, mas também ao que nos distingue de maneira quase inequívoca: a radicalidade de nosso “ser latino”, escrita com fúria e com amor por um jovem e genial Glauber Rocha em 1965 na “Estética da fome”.

A partir daí abre-se para nós um campo inédito de investigação que contempla, em segundo plano, o papel do corpo na arte, a partir dos “seres” que habitam (mais do que propriamente atuam) este cinema como em nenhum outro: liga-los, principalmente, às artes visuais desta época, e buscar – em seu aparente inacabamento – exatamente aquilo que faz com que o Cinema Marginal ainda sobreviva como algo que dói, que insulta, mas que também nos surpreende e nos emociona. Esses sentimentos contraditórios suscitados pelos filmes marginais nada mais são do que a prova de sua sobrevivência no decorrer do tempo. De como essa sobrevivência se deu justamente por que os cineastas marginais nada mais fizeram do promover uma deriva, no sentido de uma fuga da modernidade como um campo de forças, mesmo que de maneira temporária, mas os filmes ficaram e ficam: é a “luz tremeluzente” desses filmes que teima em nunca se apagar.

Figura 4 – Fotograma do filme *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla.



Fonte: fotograma capturado do DVD do filme.

3.

Resumimos da seguinte forma: *Cinema Marginal como uma arte altermoderna*, porque *projeta imagens da subsistência*: corpos “falantes”, personagens, espaços, mise-en-scène e as combinações destes elementos que nos remetem, o tempo todo, aos devires, a uma *terceira dimensão*. Em suma, uma ruptura com a modernidade, ruptura esta, cantada em prosa e verso por estes filmes: trata-se da *altermodernidade*, conceito de Michael Hardt e Antonio Negri, presente no livro *Bem-estar comum* (2016), escrito pelos dois pensadores, e que nos possibilita a criação de verdadeiras linhas de fuga em relação ao jugo do biopoder moderno: uma miríade de possibilidades que surgem partir da *ANTImodernidade*⁴, de suas lutas, e de seus derivados como o modernismo no campo artístico. Mas, atente-se: a *ANTImodernidade*, apesar de suas potências e de ser o polo oposto ao da modernidade, está estruturada dentro de um ordenamento definido pelo biopoder desta mesma modernidade. Nunca nos livraremos das influências dessa estrutura de poder sem uma série de gestos radicais em direção a uma *ALTERmodernidade*.

Com efeito, assim como a modernidade nunca pode esquivar-se à relação com a antimodernidade, também a antimodernidade está no fim das contas presa à modernidade. Isto também vem a ser uma limitação geral do conceito e das práticas de resistência: correm o risco de ficar presos numa posição de confronto. Precisamos ser capazes de nos mover da resistência à alternativa e reconhecer de que maneira os movimentos de libertação podem alcançar autonomia e se libertar da relação de poder da modernidade (HARDT e NEGRI, 2016, p. 122).

⁴ Preferimos grafar em caixa alta neste trecho os prefixos “anti-” e “alter-”, para que acidentes de leitura não aconteçam, visto que as palavras são visualmente parecidas mas representam conceitos diferentes.

Da resistência à alternativa: é notável como, por exemplo, *Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla, movimenta-se neste sentido, pois é permeado por personagens e seus corpos que – uns mais, outros menos, obviamente – poderiam ser lidos hoje como *queers* num sentido bastante contemporâneo, baseando-se em ensaios e estudos mais recentes ou já clássicos. Exemplo mais didático que podemos extrair do filme talvez seja o do pai-de-santo que também trabalha como empregado de um figurão de Copacabana – e por quem ele se apaixona desesperadamente. Até aí, nada de tão inusitado. Mas em nenhum momento, essa e outras relações entre personagens e corpos dentro do filme (que acontecem numa diapasão parecida) – e que à época, ou mesmo hoje, poderiam ser classificadas como envolvimento “desviantes”, “imorais” ou “luxuriantes” – são tratadas de forma rocambolesca ou como meras pornochanchadas. O verdadeiramente inusitado é que o mais puro fluxo da libido ilumina a tela do cinema através desses corpos, e o que vemos é algo da ordem de uma beleza estranha, mas imensa: por isso mesmo potente demais. Essas e outras imagens são o que chamamos *imagens da subsistência*. Subsistência, aqui, entendida como *existência em devir* permanente, que nunca se fecha numa solução, seja num sentido pessimista, otimista ou qualquer outro sentido que se queira dar (“A subsistência é o *sub-solo* da existência, o seu adubo, a existência em devir”, segundo Alexandre Nodari [2016, p. 27]).

Esse devir permanente é o que afasta o Cinema Marginal da esfera fechada da mera *produção*: seja essa produção uma nova forma artística que tende a “fazer escola”, seja ela com compromissos de ordem econômica, como a conquista de uma bilheteria próspera ou apenas para pagar os próprios custos advindos dos filmes... Entendemos que o Cinema Marginal preocupa-se é com os *restos do consumo*: traços, pistas, fragmentos, materiais ou simbólicos, que o mundo produz e reproduz em profusão. Mais especificamente: quando falamos desses restos, falamos de uma outra relação ética com o consumo: “consumir o consumo”, fórmula lapidar de um admirador e parceiro de alguns dos realizadores do Cinema Marginal, o artista visual Hélio Oiticica.

Figura 5 – Fotograma do filme *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane.



Fonte: fotograma capturado do arquivo digital do filme.

O capitalismo e sua mais forte expressão, a “economia de mercado”, partem de uma lógica puramente predadora, cujo discurso é abertamente falso: as necessidades de consumo são ilimitadas, frente aos recursos reais limitados; para isso, devemos *desabrigar*⁵, o tempo todo, recursos da natureza em nosso planeta. Surgem daí as formulações do artista carioca (OITICICA, 2016, pp. 159-162) frente à essa lógica de produção *extensiva* da economia de mercado, nenhuma delas satisfatória para ele: de um lado a “prisão de ventre”, ou seja, a negação do consumo; do outro, a “diarreia”, por conta de um excesso de consumo e sua diluição. Portanto, Hélio Oiticica chega a um terceiro termo, bem diferente dos dois primeiros que formulara anteriormente: “consumir o consumo” que

⁵ Em “Questão da técnica”, Martin Heidegger cria o interessante conceito de “desabrigamento” da natureza como maneira de criticar as formas modernas de produção e de consumo, que estão fadadas a criar um planeta estéril, que como resposta aos nossos “desafios” (ou de nossas agressões, dizendo de maneira direta), não mais “abrigaria” nem os recursos naturais, nem muito menos a nós: “O desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter de pôr no sentido do desafio. Este acontece pelo fato de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser novamente distribuído e do distribuído ser renovadamente comutado. Explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de desabrigar” (HEIDEGGER, 2007, p. 382).

não seria consumir mais, mas consumir a lógica do consumo: se o consumo é sempre uma transformação, um processo digestivo, como as imagens do artista sublinham, então o consumo do consumo é uma digestão desse processo, a sua dissolução e transformação em algo outro (NODARI, 2016, pp. 7-8).

De acordo com Nodari, o gesto de Oiticica é o de “sub-desenvolver” (ou “desenvolver sub-”, num outro nível de experiência, intensivo), ou seja, nem conservar o subdesenvolvimento, nem superá-lo, visto que este termo atende à economia de mercado: experiência já natimorta ou a anti-experiência.

“Desenvolvimento sub-” é a crítica do produtivismo pelo produtivismo: no caso de Oiticica, no campo das artes visuais. E desenvolver sub- é, por isso, um outro campo possível para a nossa experiência: “experimentar o experimental”, transcendendo a cultura, atingindo (ou almejando atingir) o domínio da pura experiência. “Não existe arte experimental, mas *o experimental*”, ou seja, a produção de artefatos artísticos dá lugar a experiências sem mediações: na verdade, o momento mesmo em que a *performance* supera as regras de qualquer substrato técnico (o quadro, a escultura, o cinematógrafo, o vídeo, etc.). Segundo Jacques Rancière (2016, p. 13), as performances e seus “regimes de imagens”, ao que ele dá o nome de *imageité* – no que diz respeito a um largo espectro de manifestações artísticas, desde a literatura, passando pelo cinema até a dança, por exemplo –, “São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. Essas operações não decorrem das propriedades do meio cinematográfico. Pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação a seu uso comum”. A “ética” do Cinema Marginal foi em grande parte enunciada por Hélio Oiticica, pois suas obras à época demonstram que tanto os marginais quanto o grande artista fundador da Tropicália, compartilham de uma mesma *imageité*: materiais heteróclitos, a posituação do “ser brasileiro” (o pobre latino-americano), vocacionado de saída a ser, por si mesmo, uma instância crítica, perante uma modernidade já nascida caduca. Tudo isso alinhavado pela importância dos corpos que flanam por entre restos e pelo lixo da economia de mercado, ressignificando-os permanentemente.

Figura 6 – Fotograma do filme Bang Bang de Andrea Tonacci



Fonte: fotograma capturado do arquivo digital do filme.

Por exemplo, tanto *Bang bang* (1969) de Andrea Tonacci quanto *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Julio Bressane, vemos esses corpos interagirem entre si sobre cenários “desencarnados”: mundos “pós-consumistas” (que podem até lembrar alguns mundos pós-apocalípticos de outros filmes) em que a possibilidade de sobrevivência parece passar ao largo da linguagem, mesmo a mais prosaica, chegando ao paroxismo de uma inteira falta de interlocução como em *Bang bang*: o que não chega a interromper – nem de longe – a sequência de ações do filme, baseados que são numa outra lógica: a de um caráter destrutivo⁶ que dá vida a estes personagens. Em *Matou a família e foi ao cinema*, surge, entre a dupla de amigas (de um dos dois episódios que compõem o filme), uma cumplicidade lúdica, mas cruel, entre camas, banheiras, toalhas, roupas, badulaques em geral, que a todo momento nos informa que estamos no *intérieur*⁷ de uma casa

⁶ No ensaio “O caráter destrutivo”, Walter Benjamin discorre sobre uma forma positiva de “bárbaro” que busca, o tempo todo abrir caminhos alternativos, “*make room*”, a partir dos cacos da destruição material e simbólica do presente. Ver: BENJAMIN, 2015b.

⁷ “*Intérieur*” ou apenas “interior”: mas o termo em francês possui, para nós, um relevo “mórbido”, que constitui os modos de vida sob o liberalismo econômico na obra de Walter Benjamin, e que gostamos de ver acentuado aqui também. Ver, principalmente: BENJAMIN, 2015a.

tipicamente burguesa, mas num mundo onde os burgueses não existem mais. (Talvez a última burguesa tenha sido assassinada por ambas ao som de um samba antigo). O mundo do consumo desta classe desaparece: o que resta são fragmentos a todo momento transfigurados pelas duas personagens.

Subsistem mundos, subsistem corpos, subsistem, principalmente, as relações entre tudo isso, possibilitando a subsistência das imagens de um cinema altermoderno, e que por isso, ostenta continuamente, a despeito das cinco décadas já passadas, um frescor – um sempre renovado *frisson nouveau*, uma novidade sempre reiterada –, sensação estética que a marginalidade cinematográfica, mais do que nenhum outro tipo de cinema no Brasil, pode proporcionar.

Figura 7: fotograma do filme *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane



Fonte: fotograma capturado do arquivo digital do filme.

4.

A *terceira dimensão* a que fizemos menção anteriormente é um termo-chave tomado por empréstimo de uma entrevista que Gilles Deleuze (2013, p. 120) deu ao jornal francês *Libération*, no ano de 1986, quando o assunto foi o seu livro sobre Michel Foucault. Percebemos que os focos de resistência do Cinema Marginal se friccionam com

as forças da modernidade de tal forma que não mais um embate, mas a busca por uma alternativa (uma “terceira dimensão”) precisou ser criada. Analogamente ao que diz Deleuze sobre o pensamento de Michel Foucault – que atravessava um impasse na segunda metade da década de 1970 – os autores dos filmes marginais, não tiveram peias em criar uma alternativa que impusesse uma tensão com as dobras dos limites do biopoder da modernidade, buscando uma autonomia em relação a ele. Gesto que demoraria alguns anos (após a virada das décadas de 1960 para 1970, auge dos marginais) para ser devidamente teorizado por Foucault num contexto bem diferente, a partir do ensaio “A vida dos homens infames” (1977) em que pela primeira vez ele colocava em evidência a luta de indivíduos comuns contra o poder e as astúcias de que estes fizeram uso para saírem, nem que isso lhes custasse a própria vida, da complexa maquinaria composta pelas relações capilares do poder soberano na França dos séculos XVII e XVIII. Tais existências sobrevivem até hoje através da perenidade e atualidade de suas *vozes*, registradas em documentos, petições e por outros meios escritos, mediados e executados pelo poder à época, e que foram colecionados pelo filósofo falecido em 1984. E esta sobrevivência é ela mesma a prova da breve autonomia em relação ao poder dessas vidas. A passagem a seguir, que tentaremos abreviar, pode nos ajudar a emoldurar as nossas intenções. Deleuze diz:

Foucault parte de uma concepção original de poder. O mesmo acontece e com mais razão no caso do “sujeito”: ele precisará de anos de silêncio para chegar, nos seus últimos livros, a essa terceira dimensão (...). Se Foucault tem a necessidade de uma terceira dimensão, é porque tem a impressão de se fechar nas relações de poder, que a linha termina ou que ele não consegue transpô-la, que ele não dispõe de uma linha de fuga (...) Embora evoque os focos de resistência, de onde vem tais focos? Ele precisará, pois, de muito tempo para achar uma solução, já que de fato, trata-se de criá-la.

O sufocamento provocado pelo fechamento nessas relações de poder pode nos fazer *tensionar* os limites da forma deste mesmo poder em direção a uma verdadeira *alternativa* (no sentido formulado por Hardt & Negri): eis a terceira dimensão de que nos fala Gilles Deleuze. A própria ordem constitutiva da modernidade a configura como um biopoder: tal afirmação, que para ouvidos mais sensíveis pode parecer radical, realmente vai de encontro com tantos formuladores da modernidade, do modernismo e da globalização, segundo mesmo Antonio Negri e Michael Hardt. Os tais “Guardiões do Iluminismo” buscam resgatar uma ideia de liberdade que seria constitutiva da modernidade, e que sempre cai no seguinte truísmo: se não há liberdade, democracia e outros balangandãs que conformariam uma cidadania plena, é porque a modernidade ainda não está inteiramente formada. Um projeto que ainda não se completou. Mas essa

ideia é falaciosa: “Uma última consequência da definição da modernidade como relação de poder é solapar qualquer noção de modernidade como um projeto inacabado” (HARDT e NEGRI, 2016, p. 87).

Figura 8: fotograma do filme *Bang Bang*, de Andrea Tonacci.



Fonte: fotograma capturado do arquivo digital do filme.

Eis a narrativa da modernidade em marcha, sua “ideologia”, que em muito se difere da modernidade enquanto poder. Um descompasso absoluto entre discurso e realidade. Para Hardt & Negri isso comprova algo de psicótico nas relações no interior da modernidade: europeus e norte-americanos (o “centro”) simplesmente expõem para fora do campo do seu ego, tudo aquilo que é negativo na modernidade, tomando para si apenas os louros, e se colocando em oposição a um mundo “atrasado”, “pernicioso”, “periférico”, como se o racismo e o colonialismo fossem etapas já ultrapassadas, e que, como tal, não constituíssem o presente dentro das relações de força mais imediatas da modernidade, o que pereniza o status quo e turva as discussões em torno do biopoder moderno.

Em vez de uma espécie de repressão psíquica, talvez fosse melhor pensarmos nessa negação como um caso de *forclusão* no sentido psicanalítico. Enquanto a ideia ou conteúdo reprimido, explicam os psicanalistas, está profundamente recalcado, o forcluído é expelido, para que o ego possa agir como se a ideia jamais lhe tivesse ocorrido. Desse modo, se ao retornar ao sujeito neurótico o reprimido emerge do interior, o forcluído é vivenciado pelo psicótico como ameaça externa (HARDT e NEGRI, 2016, p. 86).

Portanto eis aqui a urgência de nos livrarmos de tais relações de força e de estabelecer uma outra espécie de luta que visa um outro mundo, uma alternativa de mundo que passa ao largo dessas relações sufocantes, mortais, entre centro e periferia, moderno e antimoderno e daí por diante. Só mesmo uma alternativa, uma altermodernidade, uma mudança terminológica que “tem uma relação diagonal com a modernidade” e que “Assinala o conflito com as hierarquias da modernidade da mesma forma que as da antimodernidade, mas orienta as forças de resistência mais claramente para um terreno autônomo” (HARDT e NEGRI, p. 123). Eis a força que reorienta o nosso olhar em relação às mais diversas formas expressivas num contexto artístico e político como o nosso.

Referências

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

_____. **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: 34, 2013.

FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Azougue; Olhos de Cão, 2016.

FOUCAULT, M. “A vida dos homens infames”. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Bem-estar comum**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HEIDEGGER, M. “Questão da técnica”. In: **Scientiæ studia**, v. 5, n. 3. São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2008.

NODARI, A. “Limitar o limite: modos de subsistência”. In: PELBART, Peter Pál *et al.* **Pandemia**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OITICICA, H. **Museu é o mundo**. (Org. César Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

RAMOS, F. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

SGANZERLA, R. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

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. A morte, o sangue e a prostituição. 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 análise se dará a partir dos filmes: *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, resignificando a estética do grotesco, de maneira que esses três elementos citados acima permeiam as quatro narrativas. Nesse sentido, três autores serão fundamentais na exposição: Georges Bataille, por sua ampla obra relacionada com o erotismo. Além dos 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, Soren Kierkegaard, pois, dos quatro filmes que serão analisados, dois são inspirados em sua obra, relacionada com o

* Trabalho apresentado no GT 2 - Estudos da Imagem e do Som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

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

existencialismo. Por fim, Júlia Kristeva também será essencial para a análise, pois a autora possui um amplo estudo, com viés psicanalítico a respeito do abjeto.

1. 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).

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 Soren 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

¹

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.

2. 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 significativo 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: Jeunes diables au collège*) 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.

3. 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 e simbólica 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.

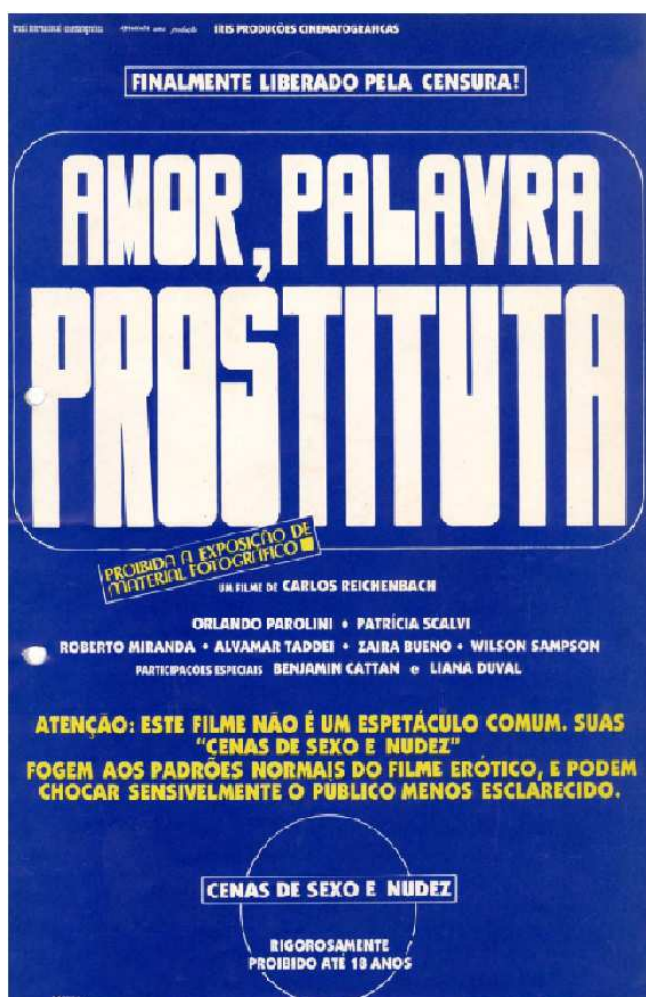
A segunda maneira seria o aspecto simbólico da morte, como o suicida do início de Extremos do Prazer, que apresenta um símbolo, o cadáver, para suscitar o caráter abjeto e existencialista da trama. O sangue menstrual, ao final da trama também funciona nesse sentido, ao trazer o símbolo da morte do feto, 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 rechaçado 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).ⁱⁱ

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 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 artigo 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 a partir de elementos do sexplotation que 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 a 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-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 n°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 nº 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.

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.

ⁱⁱ 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.

CARACTERÍSTICAS PÓS-MODERNAS NO FILME

ALITA: BATTLE ANGEL 2019¹

Anderson Latenik²

Resumo

Neste artigo em forma de revisão bibliográfica procuramos elencar algumas características pós-modernas que identificamos no filme *Alita: Battle Angel*. Analisamos a narrativa buscando a construção da identidade da protagonista que precisa recuperar suas memórias. Em meio a essa descoberta está o fator determinante corpo que permeia a história como elemento simbólico e ao mesmo tempo real à personagem. Buscamos caracterizar a sociedade em que *Alita* reside como uma sociedade pós-moderna pelos elementos *policulturais* e miméticos à trama. E no fim desta discussão apresentamos alguns fatores que corroboram ao pós-modernismo aplicado à própria película em si, apresentada ao público em fevereiro de 2019 em uma campanha de aproximação e com personagens que ilustram as possibilidades do filme em nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: pós-moderno; pós-humano; *alita*; corpo; sociedade.

1. Introdução

O filme do diretor Robert Rodriguez³ com estreia em 14 de fevereiro de 2019 apresenta uma heroína com peculiaridades únicas ao público global, com adaptação do mangá de Yukito Kishiro, *Gunnm* de 1990; o longa conta a história da ciborgue *Alita* que é encontrada no lixo pelo médico *Dr. Ido* ainda com vida. Após restaurada e reativada a protagonista apresenta um quadro de amnésia e mesmo com dificuldades de adaptação inicia sua jornada. O trecho histórico fictício apresentado na adaptação corresponde ao primeiro volume da reimpressão do mangá⁴ no Brasil pela editora JBC. No filme *Alita* percorre os atos em busca de seu alter ego temporal e identidade enquanto enfrenta seu inimigo *Grewishka* induzido e controlado remotamente por *Nova*, cientista residente de *Zalem* que desperta grande interesse por *Alita*. No desenrolar da trama a personagem se depara com circunstâncias que firmarão parcialmente a jornada do herói e tem por fim

¹ Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som, durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná na linha de estudos de Cinema e Audiovisuais. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e Televisão pela ESEEI, 2007. E-mail: latenik@gmail.com.

³

⁴

um desfecho trágico que encerra o primeiro filme deixando claro a possível continuação da história. Já em entrevista o produtor do longa James Cameron⁵ ressalta a possibilidade da continuação fílmica de Alita, reiterando a quantidade de material disponível para o fim.

Podemos elencar alguns itens de análise tratando a pós-modernidade como área mestre neste ensaio, entre eles podemos discutir (1) a Identidade do personagem como ponto central da trama, na qual Alita busca durante sua curta trajetória fílmica, os correlatos com seu passado até então esquecido e num esforço coerente tenta adequar o seu **eu** num contexto novo de sociedade. (2) O corpo de ordem artificial que a personagem apresenta desde o início. A relação dela com o corpo e construção de identidade vinculada a um aparato tecnológico comum na sociedade em questão. (3) A sociedade em si apresentada em forma global, mas organizada em 2 camadas bem distintas no contexto hierárquico político na trama. Como as relações interpessoais adequaram o funcionamento da “Cidade de Ferro” para subsistir como fonte motora de *Zalem*, principais cidades na trama. E num último momento (4) podemos brevemente analisar o próprio filme como produção pós-moderna em sua magnitude exemplificado com 3 aspectos, seu lançamento global, sua construção linguística e sua estratégia publicitária.

Para esta reflexão utilizaremos alguns autores principais relativos à pós-modernidade e análises sobre Cultura, entre eles podemos citar Raymond Williams e Stuart Hall. Também utilizaremos pontualmente estudiosos como Norbert Wiener, Lucia Santaella e Diana Domingues além de artigos pertinentes ao tema.

2. Identidade

Ao despertar Alita não se lembra de seu passado e sua perda de identidade é apresentada já nos primeiros minutos do filme.

Quando tratamos de identidade em sua concepção e afirmação adentramos num campo extenso de pesquisa e formulações teóricas. Nos quais sociólogos, filósofos e comunicólogos buscam em teoria/prática exercícios de definições e orientações que definam conceitos correlatos de área tão complexa. Recortando o objeto minuciosamente podemos apontar alguns traços de identidade recorrendo à Stuart Hall e Raymond Williams. Como processo de reintegração social, o *Dr. Ido* inicia um processo de

apresentação da cidade a Alita. Assim como seus costumes, alimentos e ideologias locais com o intuito de construir uma identificação tangível à protagonista. Essa metrópole até o presente momento é residência dos envolvidos e o processo de reconhecimento é natural na medida que analisamos a construção de identidade/cultura.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, pg.13)

Essa identificação temporária sugerida por Hall é factual no cerne filosófico de construção da personagem, uma vez que num primeiro momento Alita conhece o meio ambiente e se adapta a ele, num segundo momento ela realiza uma viagem ao exterior⁶ da cidade e se defronta com um novo paradigma existencial ligado à geografia até então desconhecida. Ela volta com um novo questionamento e com sua identidade claramente alterada, adaptada, expandida.

Outro detalhe narrativo a respeito do resgate de identidade se dá em dois momentos singulares nos quais alguns *flashbacks* vem a mente da protagonista. Esses vislumbres de memória recuperados por similaridades situacionais revividas, constituem um passado especialmente próprio de Alita, presenciado por ela e registrado em sua história. Neste momento o cérebro de Alita a revela nada mais que parte de sua cultura passada nos constituintes de Ideal, documental e vida segundo Raymond Williams. (AZEVEDO, 2017)

Esses momentos não são compartilhados com os demais personagens apenas relatados, fato que corrobora com a teoria da identidade como algo em construção permanente, flutuante de acordo com os estímulos e adaptada constantemente mediante às escolhas se seu autor (HALL, 2006). Ao longo da película Alita descobre fatos relativos ao seu passado adiciona situações atuais à narrativa e pondera de acordo com o aprendizado; revelando sua “nova” identidade à medida que a história se aproxima da conclusão. Ao final do filme visualizamos uma heroína com aspirações globais.

Que impacto tem a última fase da globalização sobre as identidades nacionais? Uma de suas características principais é a “compressão espaço-tempo”, que a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm

impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.
(HALL, 2006, pg.69)

Podemos perceber um impacto das acelerações dos processos e encurtamento do espaço-tempo narrativo nos últimos minutos do longa ao se deparar com uma heroína reconhecida globalmente numa realidade parcial de sua identidade. Ao participar do *motorball*⁷ Alita é reconhecida por sua qualidade esportiva oriunda de suas capacidades anteriores de batalha e luta. Aqui presenciamos o momento da proliferação da informação pelos meios disponíveis e universalização do conteúdo. Outro fator importante na construção de identidade de Alita é o corpo físico da personagem. Na história seu corpo é alterado diversas vezes pelo *Dr. Ido*. Possibilidade atrelada unicamente disponível pela qualidade tecnológica no momento da narrativa. Esse item podemos discutir a seguir.

3. Corpo

Num contexto de avanços tecnológicos constantes a humanidade como um todo tem buscado alternativas para os anseios e limitações que permeiam a sociedade constituída. Sejam elas de cunho político, social, interpessoal, medicinal ou econômico entre outros tantos. Nos atemos aqui no aspecto do corpo como algo físico do ser humano, e não trataremos das “possibilidades” de projeção ou substituição por completo nesse ensaio (SANTAELLA, 2003). O corpo original em sua parcialidade presente no discurso da narrativa como essencial para a trama proposta, pois a materialidade é ponto substancialmente relevante para o contexto do filme.

Na história Alita manteve o cérebro natural conservado e após o *Dr. Ido* reativar as funções motoras aplicadas a um corpo ciborgue, a personagem acorda para dar início a uma jornada heroica. O cérebro em questão é o ponto de equilíbrio entre seu passado desconhecido e sua nova vida em Cidade de Ferro. E parte da jornada está atrelada à busca de informações de identidade e sentido para a constituição do **eu** da personagem, segundo Wiener (1954, pg.28) “...mais importante é o fato de que assimilamos também informações através de nossos órgãos sensórios e de que agimos de acordo com a informação recebida”. O cérebro mantido é o músculo principal e destacado em diversos momentos da narrativa como fator decisivo entre vida e morte.

Haraway – olho pensa – e a câmera substitui o olho “Tem-se aqui o corpo ciborg, híbrido, corrigido e expandido através de próteses, construções artificiais como substituto ou amplificação de funções orgânicas. São

alterações fundamentais do corpo, visando aumentar sua funcionalidade interna. (SANTAELLA, 2003, pg.201)

Seu falecimento é determinante quanto a pessoa como ser, suas memórias e vida. Podemos destacar aqui o exemplo do personagem Hugo que em certo momento do terceiro ato fílmico está prestes a morrer por um ataque violento sofrido. Alita tenta salvá-lo com uma técnica aparentemente cruel, mas perfeitamente compreensível a trama; removendo a cabeça de Hugo por completo do corpo e mantendo-a “viva” por intermédio de cabos e tubos conectados ao seu corpo.

A possibilidade do corpo ciborgue na trama nos remete diretamente à epistemologia original do termo de MANFRED (SANTAELLA, 2003, pg.185) que descreve o sistema como autorregulativo e controle cibernético para situações adversas à fisiologia original humana. Na narrativa observamos diversos ciborgues que demonstram corpos protéticos com os mais variados fins, alguns para operações de trabalho outros como alternativa à deficiência e ainda, alguns para competições esportivas violentas. Além da opção da substituição por partes mecânicas o formato pode ser observado. A forma humanoide nem sempre é preservada nas alterações; com possibilidades “infinitas” o corpo pode ser adaptado na forma desejada, inclusive com adereços personificáveis. Em determinado momento do filme observamos um violonista com três braços tocando na rua enquanto Alita percorre o bairro. Exemplo pontual de arte oriunda de um corpo protético (SANTAELLA, 2003, pg.201).

A arte tecnológica está explorando uma outra natureza em que o corpo humano e os sistemas artificiais estão numa estreita simbiose do tecnológico/artificial/natural interfacetado ao físico/real e virtual/digital. (...) Esta simbiose do homem com a máquina modifica a arte em suas bases estéticas. A máquina, criação humana, está dando ao homem poderes ultra-humanos (Teilhard de Chardin). (DOMINGUES, 1997, pg.26)

Quando Alita acorda pela primeira vez e observa seu corpo inteiro ciborgue não se espanta com o avanço tecnológico cibernético, fato que a coloca como pós-humana desde sua origem num passado distante relativo à trama. Posteriormente ao conversar com *Dr. Ido* que a ativou, ele revela que pelas assinaturas temporais de seu núcleo⁸, ela tem idade superior a 300 anos. Neste ponto Alita se confronta com o correlativo tempo/espço, pois claramente ela atravessou centenas de anos desacordada e esse fato corrobora pelo deslocamento social que ela enfrenta no tempo atual do filme, mas só é possível por sua

construção e adequação que possibilitou a vida inerte atravessando os séculos. Agora a protagonista está defronte a uma realidade nova com correlatos sociais e necessidades diferentes. Somados à sua amnésia e deslocamento temporal a heroína precisa descobrir essa nova sociedade.

4. Sociedade

A Cidade de Ferro local onde *Dr. Ido* mora se apresenta como parte importante da narrativa Construída em volta do lixo descartado de *Zalem*, toda produção da cidade tem como destino a metrópole flutuante. Constituída por diversos povos com linguajares e costumes próprios, a cidade sucata acolhe inúmeros detalhes culturais de seus habitantes. Um detalhe que aparece logo no primeiro ato do filme acaba passando despercebido pela velocidade da montagem, mas carrega a essência do cosmopolitismo. No início da narrativa Alita recolhe do chão um folheto de um procurado da justiça. Detalhe peculiar da peça gráfica disponível em três idiomas diferentes, majoritariamente em inglês, mas também com um título em alemão e espanhol. Já na placa do consultório do *Dr. Ido* os dizeres estão em inglês e espanhol. No próprio discurso do *Dr. Ido* deixa explícito que a cidade foi se constituindo através do tempo por diversas pessoas que chegavam e se instalavam na cidade, oriundas do mundo todo. A Cidade de Ferro é além de um exemplo físico de reunião policultural como também expressa por diversos exemplos a magnitude das expressões simbólicas existentes no meio. Quando lemos Stuart Hall, citando Antony McGrew, obtemos uma alternativa para o termo globalização:

Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e espaço (Giddens, 1990, p.64). (HALL, 2006, pg.67)

Quando subtraímos as barreiras e delimitações físicas das relações adentramos no caminho da globalização. A direção nos sugere transposições linguísticas e supressões de espaço-tempo, uma relação de disposições de informações. A troca cultural se torna algo possível e tangível do ponto de vista de facilidade de acesso, além do acréscimo de possibilidades de experiências. Ao analisar o objeto nos deparamos com uma analogia à globalização segundo sua composição construtiva. As (tele)comunicações que facilitam a globalização pós-moderna são raramente disposta na película. Em vez disso a cidade

assume o papel de demonstrar as relações transculturais numa contraditória delimitação geográfica.

Logo acima da Cidade de Ferro está *Zalem* a cidade flutuante que utiliza dos meios de produção inferiores para seu sustento. A metrópole é inacessível para os moradores abaixo dela e a comunicação é restrita. A cidade utópica não se relaciona com seu exterior o que a torna algo distante fisicamente e socialmente dos protagonistas no longa. Há poucas informações disponíveis sobre ela, no entanto a história deixa claro uma relação hierárquica vertical na qual o controle da Cidade de Ferro está “nas mãos” de *Zalem*.

Uma possível conclusão de acordo com os relatos dos personagens no filme, *Zalem* seria o objetivo final de uma transcendência humana com ponto de partida em Cidade de Ferro, marco inicial de uma jornada de aperfeiçoamento. Fato que permeia a sociedade como um todo, tornando-o parte de sua cultura comum.

Na trama dois personagens são ex-moradores de *Zalem*, *Dr. Ido* e *Dra. Chiren*; esta última declara seu desejo em voltar à metrópole de origem. Já o médico argumenta que é impossível voltar, pois somente em uma circunstância *Zalem* permite a ascendência dos moradores inferiores; como prêmio ao campeão da temporada de *motorball*.

5. O longa como arte pós-moderna

Esses três itens que descrevemos até o momento estão ligados somente ao enredo da obra, podemos ir além e observar o próprio filme como um produto pós-moderno de acordo com sua composição e proposta de assunto abordado.

Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visual coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global. (CRARY, 2012, pg.12)

Alita: Battle Angel teve sua estreia mundial na primeira quinzena de fevereiro de 2019. Neste ponto esse produto da sétima arte pode ser analisado em mais dois aspectos, além de sua projeção global. Primeiramente em sua composição digital híbrida de construção.

Citamos o hibridismo aqui como alternativa tecnológica de captação. O filme foi captado e montado com diferentes técnicas. O diretor Robert Rodriguez optou por captar os atores reais em conjunto com os acréscimos de cenário em pós-produção, no entanto a

protagonista interpretada por Rosa Salazar⁹ é inteiramente substituída por uma camada digital na finalização. Essa técnica é chamada de *Performance Capture*¹⁰, na qual as expressões e movimentos dos atores são capturadas por câmeras e posteriormente transferidas para um *avatar*¹¹. Essa decisão linguística permite uma construção única da protagonista esteticamente e compõe a arte que o filme representa em parte (DIANA, 1997, pg.17). Segundo Haroldo de Campos no livro *A Arte no século XXI*, organizado por Diana Domingues:

Na era da eletrônica, as obras de arte fazem-se com novos meios de produção, difusão e recepção da imagem e, apesar de todo aparato técnico e de aparelhagem que as envolvem, de seu formato tecnologizado, de sua aparente incompletude, de sua imaterialidade e até sua virtualização, a arte desse final de século permanece arte, propondo-se ainda enquanto acidentes estéticos que, uma vez vividos, desencadeiam nos receptores novas significações para o mundo. (DIANA, 1997, pg.218)

Ao observar Alita artisticamente nos deparamos uma heroína que em parte reflete nossas expectativas quanto ao moderno fatídico, mas em parte também projeta as variáveis relativas ao corpo pós-humano (SANTAELLA, 2003, pg.182).

No âmbito publicitário o longa utilizou uma estratégia de divulgação que por si só compreenderia um artigo científico analítico completo, mas que apenas citaremos aqui como elemento pós-moderno de ligação do real com o imaginário. Como segundo aspecto podemos citar o uso real de uma ciborgue na campanha de divulgação do filme. Tilly Lockey uma adolescente de 13 anos nasceu com uma deficiência nos braços. Sem as mãos ela recebeu um par de próteses funcionais e customizados do filme para usar e participou do lançamento oficial juntamente com o elenco como ação publicitária. Em fotos divulgadas pela imprensa podemos acompanhar Tilly usando suas próteses e posando em frente do cartaz do filme, exemplificando que a arte fílmica mesmo construída de forma digital pode representar um anseio social e reflexão de uma cultura (WILLIAMS, 1989 e DIANA, 1997).

Com as tecnologias, a arte reconcilia-se com o mundo, com o social, do ponto de vista formal, recuperando uma cisão criada com o ideal romântico e herdada pelas vanguardas do século XX, sustentada pela crítica, pela estética, fundada na exclusividade. (Pier Luigi Capucci em DIANA, 1997, pg.132)

A arte fílmica construída com recursos tecnológicos nos evidencia a projeção de realidade em sua potencialidade. Ao recorrer a exemplos reais no marketing promocional, o filme aproxima o simulacro com o real, com o discurso o qual a realidade fantástica apresentada e construída de forma lúdica pode representar os personagens cotidianos de nossa sociedade; além dos próprios avanços tecnológicos que permeiam a narrativa.

6. Conclusão

Após esta breve análise concluímos que podemos identificar alguns pontos de pós-modernidade implícitos na trama de *Alita: Battle Angel*. Em sua concepção de identidade analisamos a busca da heroína de seu passado e como as relações de uma nova construção do presente foram importantes para gerar novos significados à protagonista. Apontamos a construção de seu corpo ciborgue como um fator determinante personificável e elo de ligação entre a percepção individual e inserção no meio social. Conseguimos exemplificar pontos culturais apresentados na trama em perspectiva narrativa e relacionamos com a importância da jornada da heroína recém-saída de um quadro de amnésia.

No fim sugerimos que a própria obra fílmica corresponde ao pós-modernismo em sua composição por trazer o debate do pós-humano como fator lúdico e ao mesmo tempo real.

Apresentamos neste texto apenas alguns itens que foram analisados. A discussão do pós-modernismo além de extensa em sua complexidade, pode enumerar diversos outros pontos dentro deste mesmo filme. Podemos por exemplo sugerir uma futura análise comparativa entre duas heroínas em seus respectivos universos criativos: Alita e Motoko Kusanagi da obra *Ghost in the Shell*; partindo do princípio de que as duas protagonistas são ciborgues completas unicamente com o cérebro como parte biológica. Mas seus enredos são antagônicos quando tratamos de pensamento e existencialidade. Outra sugestão de análise é a comunicação como fator de globalização na sociedade tendo como princípio a Cidade de Ferro e suas práticas comunicacionais.

7. Notas de Rodapé

¹ Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som, durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná na linha de estudos de Cinema e Audiovisuais. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e Televisão pela ESEEI, 2007. E-mail: latenik@gmail.com.

³ Robert Rodriguez é conhecido com diretor de filmes como Sin City (2005), Machete (2010) e Planet Terror (2007), entre outros. <<https://www.imdb.com/name/nm0001675/>>

⁴ Mangá: História em quadrinhos com estrutura de paginação diferenciada e elementos narrativos próprios. Sugestão de leitura complementar sobre o termo: Estudo Comparativo entre Mangás e Comics. A Estruturação das Páginas como Efeito de Narratividade, disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0086-1.pdf>> Acesso em 26/06/19.

⁵ James Cameron é cineasta, produtor e roteirista. Responsável pela produção de filmes como Titanic (1997) e Avatar (2009). <[imdb.com/name/nm0000116/](https://www.imdb.com/name/nm0000116/)>

⁶ Exterior aqui referenciado pelo fato de a Cidade de Ferro ser cercada e com acessos restritos a visitantes. Convencionamos que o termo Exterior se refere a geografia externa da cidade.

⁷ Esporte que consiste em uma corrida entre participantes que perseguem uma bola mecânica que “corre” junto na pista. O objetivo é cruzar a linha de chegada com a posse de bola.

⁸ O núcleo desempenha o papel do coração na narrativa.

⁹ Rosa Salazar é uma atriz americana que atuou em filmes como Maze Runner: The Death Cure (2018), Insurgent (2015) e Chips (2017). <<https://www.imdb.com/name/nm4023073/>>

¹⁰ *Performance Capture* referenciada aqui com ênfase na interpretação de movimentos e rosto dos atores. Sugestão de leitura: Performance capture: à procura das melhores técnicas e estéticas no contexto da animação digital, disponível em: <https://www.academia.edu/5789177/PERFORMANCE_CAPTURE_%C3%80_PROCURA_DAS_MELHORES_T%C3%89CNICAS_E_EST%C3%89TICAS_NO_CONTEXTO_DA_ANIMA%C3%87%C3%83O_DIGITAL>

¹¹ “An electronic image that represents and may be manipulated by a computer user (as in a game)” Segundo dicionário em <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/avatar>>

8. Referências

ALITA battle angel. Direção de Robert Rodriguez. Estados Unidos, 2019. Película (122min).

AZEVEDO, Fábio. **O conceito de cultura em Raymond Williams**. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, Dez. 2017.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1954.

WILLIAMS, Raymond. **Resources of hope: culture, democracy, socialism**. London: 1989.

O consumo do medo^{1*}

A associação do Hospital Psiquiátrico ao Terror na ficção audiovisual

Elaine Christovam de Azevedo²

Resumo

Este artigo discute os caminhos que levaram ao consumo da representação de loucura como perigosa e do hospital psiquiátrico como prisão/inferno nas obras audiovisuais de ficção, especialmente no cinema e na televisão. Consideraremos, portanto, consumo como um termo muito mais amplo do que aquele que se caracteriza pela troca de insumos e circulação monetária, abrangendo também a compra de ideias e das representações que estas traduzem. Para nos auxiliar nesta empreitada, utilizaremos o conceito de Goffman sobre instituições totais e o de Sennet sobre o peso dos outros. Recorreremos ainda aos estudos de Foucault sobre loucura e a autores contemporâneos que se dedicaram ao tema para demonstrar como as representações desses espaços na ficção estão relacionadas à sua própria origem.

Palavras-chave: audiovisual; hospital psiquiátrico; medo; terror; loucura

1. Introdução

Vamos iniciar propondo uma experiência simples: acessar o site de *streaming Netflix* e escrever no buscador a palavra hospício. Como resultado, aparecerão nas sugestões, pelo menos 15 filmes de horror. Para não restar dúvida, entre na descrição dos filmes e você encontrará termos como suspense, terror, jogos mentais, sangrento, dentre outros associados ao gênero. O mesmo ocorre se buscarmos pelo termo manicômio.

Mas por que isso se dá? Por que tais lugares estão tão intrinsecamente associados ao horror? Antes de tudo, vamos fazer uma distinção (ou não distinção): há quem defenda que a terminologia hospital psiquiátrico deva ser utilizada quando tratamos de espaços terapêuticos para portadores de transtornos mentais, enquanto a palavra manicômio estaria mais associada a um espaço de confinamento para indivíduos que cometeram crimes, mas, foram considerados pela Justiça como não sendo responsáveis pelos próprios

^{1*} Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Doutoranda em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013). Graduada em Psicologia pela Universidade Gama Filho (2001). E-mail: elaine.azevedo26@yahoo.com.br

atos. Entretanto, observamos que tanto na literatura – seja acadêmica, seja de ficção, - quanto nas obras audiovisuais não há uma distinção clara entre esses espaços.

Seja como for o que percebemos é que, ao longo da História, crime e loucura foram colocados no mesmo balaio, reforçando preconceitos contra os portadores de transtornos mentais. Ibrahim (2014, p.07) credita essa situação ao casamento da Psiquiatria e do Direito no século XX, que culminou no conceito de periculosidade e na criação do Manicômio Judiciário.

(...) no decorrer do século XX, organiza-se efetivamente um poder médico judiciário que leva o indivíduo diante de um tribunal não apenas adstrito ao seu crime: ele vai acompanhado de um exame psiquiátrico, que diz muito mais a respeito do tipo de vida a que está submetido, do seu comportamento disciplinar, da sua relação com seus subordinados dentro do cárcere, enfim do nível de perigo que ele ainda possa representar, do que, de fato, ao próprio ato por ele cometido.

Segundo a autora, o louco a partir daí passa a ser visto como um indivíduo potencialmente perigoso que deve ser apartado da sociedade e mantido em confinamento. Passa a ocupar o lugar do monstro no imaginário social.

É essa ideia que, acreditamos, serve de base ainda hoje para muitos filmes e telenovelas que consumimos. Para além disso, sabemos através das narrativas históricas que muitas vezes os Hospitais psiquiátricos foram palco de atos cruéis. Não é de se estranhar, portanto, que tenham sido associados à temática do horror.

2. Consumo de ideias e construção de imaginários

Em nosso entender, ao falarmos sobre consumo estamos abrangendo um termo muito mais amplo do que aquele que se caracteriza unicamente pela troca de bens por espécies monetárias. Como aponta Freitas (2006, p.126) o consumo pode ser tanto de objetos quanto de ideias, “não podemos considerar só os aspectos comerciais, mas, todos os aparatos ideológicos que são produzidos ou apropriados pelos meios de comunicação de massa”.

As próprias campanhas publicitárias criadas pelas marcas se esforçam para vender muito mais um conceito do que propriamente um produto. Calçar sandálias Havaianas vira sinônimo de ser “descolado”, beber Coca-Cola de momentos felizes junto à família e amigos, usar uma bolsa Vitor Hugo de requinte e luxo e assim por diante. Objetos são ressignificados e adquirem novos sentidos a partir de *storytellings*, ou seja, das histórias que são contadas e recontadas acerca deles. O mesmo ocorre com lugares e pessoas. São

Paulo é associada a homens engravatados e vendida como uma cidade séria e cosmopolita, enquanto se pensa no Rio como sinônimo de praia e de um povo mais indolente. Até mesmo os políticos são transformados em objetos de marketing, “embalados” e vendidos enquanto personalidades. Votos são conquistados ao se comprar a ideia de que esses “homens-produto” representam certos valores, muito mais do que com suas reais propostas político-econômico-financeiras. Claro que como bem nos lembra Sennett (2006, p.127), a situação é sempre mais complexa nesses casos, pois “a versão política da megaloja pode reprimir a democracia local, mas, tal como a publicidade, faculta a fantasia individual; pode desgastar a substância da política, mas, estimula a imaginação para a mudança”

Essas constatações servem ao propósito de mostrar a influência das diferentes mídias na construção de imaginários a partir de *storytelling*, não apenas sobre produtos, mas sobre pessoas e a consequente criação de imaginários sobre as ideias “vendidas”. A partir daí procuraremos mostrar como o consumo da ideia de loucura e do espaço psiquiátrico como signo de horror foi se moldando pouco a pouco graças à sua própria Historiografia. Fazendo um paralelo com a visão de Sennett sobre o consumo atual da política, acreditamos que obras como cinema, séries e telenovelas podem tanto reforçar estereótipos e estigmas quanto levar à reflexão e à mudança de perspectiva através do exercício da imaginação.

3. Um pouco da História dos hospitais psiquiátricos e de sua representação.

Conhecer a História é uma forma de alcançarmos uma maior compreensão sobre a construção de imaginários e consequentemente de como esses são representados pelo audiovisual. Afinal, nossas crenças, valores e representações sociais não surgem do nada. Todos nos inscrevemos em um mundo de representações que ajudam a dar sentido e significar o mundo.

A representação social torna familiar o que não o é, através de dois processos básicos, que Moscovici (2010) chama de ancoragem e objetivação. A ancoragem é quando ao nos depararmos com um conceito novo o aproximamos de outro já conhecido para, através da similaridade, tentar obter uma compreensão daquilo que ainda não pode ser nomeado. Já a objetivação consiste em materializar em nossa mente um objeto abstrato. Sendo assim, quando tomamos conhecimento de algo inteiramente novo buscamos em nossa mente uma ideia familiar para ancorar o fato novo (ancoragem) e posteriormente através da objetivação criamos um nome, uma categoria para aquilo, damos materialidade a um objeto abstrato (AZEVEDO, 2013, p.28)

Lembramos que os hospitais psiquiátricos se originaram a partir dos Hospitais Gerais, que, por sua vez, surgiram com uma proposta muito diferente daquela que conhecemos hoje.

O hospital, por mais estranho que isso possa parecer nos tempos atuais, não era uma instituição médica e sim de caridade. Criado na Idade Média tinha como objetivo oferecer abrigo, alimentação e assistência religiosa aos pobres, miseráveis, mendigos, desabrigados e doentes. E não seria de se estranhar que um pobre e miserável mendigo fosse também doente! Por isso, para denominar tais instituições religiosas, utilizou-se a expressão ‘hospital’ que, em latim, significa hospedagem, hospedaria e hospitalidade (AMARANTE, 2013, p.22)

Como se tratava de um lugar para onde eram levados os corpos que não eram considerados aptos para circular livremente na cidade, o Hospital, pouco a pouco, acabou se tornando

uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado, dos poderes já constituídos e, além dos tribunais, decide, julga, executa (...) Soberania quase absoluta, jurisdição sem apelações, direito de execução contra o qual nada pode prevalecer – o Hospital Geral é um estranho poder que o rei estabelece entre a polícia e a justiça, nos limites da lei é a ordem da terceira repressão (FOUCAULT, 1978, p.49)

Castigos físicos e amarras eram comuns e ainda não havia a concepção de loucura como doença mental. Tampouco havia a separação do louco de outros “párias sociais”, que conviviam com ele no espaço, como bêbados e prostitutas. É obvio que por se tratar de um local que acolhia pessoas em situação de vulnerabilidade social, as doenças eram comuns e assim pouco a pouco, os médicos foram se tornando figuras chaves, com a gradual mudança de um espaço de suposta caridade para um espaço médico.

Após a Revolução Francesa, em um momento onde o lema ‘liberdade, igualdade e fraternidade’ estava em voga, a sociedade passou a prestar mais atenção na situação dos internos. Em Paris, o médico Pinel, considerado o pai da psiquiatria moderna, propôs uma nova concepção da loucura, no qual os loucos deveriam ser separados dos demais internos e receber um tratamento diferenciado.

O pintor Charles Muller imortalizou o suposto momento onde Pinel liberta os loucos das correntes em um quadro que se tornou famoso. Entretanto, na prática, tratava-se de uma liberdade relativa. Pinel defendia que os alienados deveriam ser submetidos a um tratamento asilar e as correntes foram substituídas por camisas de força. Paradoxalmente, para o médico francês, o isolamento dos loucos do mundo exterior lhes restituiria a liberdade que lhes fora subtraída pela alienação. Deveriam também ser submetidos a um tratamento moral que visava curar o que naquele momento histórico era entendido como

desordens do espírito. Desenhou-se então a ideia de isolamento como medida protetiva. Se antes as pessoas ditas normais conviviam com relativa tranquilidade com os loucos que circulavam livremente pela cidade, a partir desta concepção eles passaram a ser considerados como ameaça e o medo a dar a tônica da relação pessoa” normal” x doente mental. Situação que se intensifica ainda mais com o surgimento da criminologia, como veremos mais adiante.

No Brasil, as coisas não foram diferentes. Com o crescimento das cidades, foi preciso reorganizá-las. Os loucos que antes vagavam livremente começaram a ser recolhidos pela polícia nas ruas e encaminhados para instituições religiosas, onde frequentemente eram castigados fisicamente. Eis que no século XIX, influenciados pelas ideias de Pinel, membros da Academia Imperial de Medicina passam a pressionar o Império para a criação de um espaço próprio para abrigar os alienados. As reivindicações surtem resultado e em 1852 é inaugurado o primeiro Hospício brasileiro, que recebe o nome do imperador Pedro II.

É curioso pensar que, ao que tudo indica, tanto Pinel quanto os primeiros médicos que defendiam a criação dos hospitais psiquiátricos no Brasil preocupavam-se realmente com os pacientes e seu tratamento. Entretanto, ao isolá-los dos demais como medida protetiva, acabaram contribuindo para o consumo da ideia do louco como alguém a ser evitado. O surgimento do hospital psiquiátrico se relaciona intimamente, portanto, ao surgimento da associação de loucura e perigo eminente. O próprio nome alienado pode ser pensado no sentido de alheamento, não apenas da sanidade, mas, da própria cidade. É esse imaginário de perigo e exclusão que tem sido frequentemente retratado na ficção audiovisual.

4. O medo da loucura e o medo do OUTRO refletidos na ficção.

De acordo com Sennett (2018, p.146), o peso do Outro, de suportar o diferente, cria uma rejeição e “existem duas maneiras de rejeitar o outro: fugir dele ou isolá-lo. Cada uma delas assume a forma de uma construção”. O autor exemplifica com a construção de guetos judeus na Veneza do século XVI. Tratavam-se de espaços confinados nos quais “as portas e janelas eram muito bem fechadas para que não passassem nem os raios da luz anterior - os judeus literalmente desapareciam” (SENNETT, 2018, p.152).

A exclusão do tipo veneziano era fácil. Exigia apenas um espaço que pudesse ser isolado e vedado. O elemento essencial da forma construída é a muralha que isola (...) No lugar de posse de direitos

humanos básicos como pessoas, os direitos ligados ao lugar dependem do local onde uma pessoa vive” (SENNETT, 2018, p.153)

A justificativa, na época, era a de que os judeus eram “seres física e moralmente impuros – acreditava-se que transmitiam sífilis na urina e peste na respiração, além de serem assassinos de Cristo que usavam meninos cristãos em sacrifícios de sangue” (SENNETT, 2018, p.156).

Cria-se o estigma do diferente como uma espécie de monstro que precisa ser contida e aprisionada. Sem compreender o Outro em suas diferenças

(...) a imaginação constrói uma ruptura a partir dos fatos da diferença de uma pessoa, da maneira como fala, se veste e até cheira. Ausentes esses sinais perceptíveis da diferença, o Outro que não chama a atenção deve estar escondendo alguma coisa – o judeu com suas negociatas para ganhar dinheiro, o mulçumano com sua fúria terrorista secreta. (SENNETT, 2018, p. 150)

Podemos acrescentar à lista os loucos, que, tem sido associado ao longo do tempo com a imagem de alguém potencialmente capaz de cometer atos bárbaros, ainda que as estatísticas mostrem que é mais frequente que sejam vítimas de agressão do que perpetradores (AZEVEDO, 2013, p.65). Assim, uma representação que se repete nas telenovelas, por exemplo, é a do vilão punido nos últimos capítulos com a internação em um hospício, como se todas as maldades que cometeu fossem justificadas por uma loucura, da qual ele não apresentou qualquer sintoma ao longo da trama.

Na ficção audiovisual é bastante comum a representação do hospital psiquiátrico como um espaço sombrio de segregação e punição daqueles que não se encaixam nos padrões sociais vigentes. Um bom exemplo é a série norte-americana *American Horror Story*, uma antologia que mistura terror com humor negro. Cada temporada ocorre em um ambiente relacionado ao imaginário do horror, como uma casa assombrada, um covil de bruxas e um circo dos horrores. Na segunda, denominada *Asylum*, o hospício é cenário e personagem. A trama se passa em 1964 e dentre os pacientes enviados para o local – que se propõe a abrigar criminosos insanos - há uma jornalista lésbica, um jovem branco que se envolveu com uma moça negra e foi acusado de matá-la e uma moça viciada em sexo. Nenhum deles possui qualquer transtorno que justifique a internação, são apenas diferentes. Fazendo jus ao nome e a proposta da série, no local os internos são torturados e enfrentam todo tipo de horror, desde o sobrenatural até o causado por humanos. A alusão aos campos de concentração fica ainda mais clara, quando no decorrer dos episódios, descobrimos que em nome da ciência, o médico utiliza pacientes como cobaias para suas experiências cruéis, chegando ao extremo de amputar a perna de uma jovem sem qualquer

necessidade. O personagem se assemelha bastante ao médico nazista Josef Mengele, que se tornou conhecido por realizar experimentos tão macabros quanto os da série na vida real.

Já na série de terror adolescente *Teen Wolf*, os personagens sobrenaturais equivalem a esse Outro que gera estranheza. São os humanos que os perseguem por medo, enquanto, a maioria deles só quer viver em paz. Em uma das temporadas Stiles, o melhor amigo de Scott - lobisomem adolescente que dá título à obra - se interna voluntariamente em um hospício, após ser possuído por um espírito maligno que o levava a cometer crimes. Ele é obrigado a permanecer no local por 72 horas, mas, bem antes disso se depara com um corpo e descobre que lá ocorrem fatos sinistros. Assim como em *American Horror Story*, o que menos importa é a saúde mental dos pacientes. O espaço confinado do hospício serve para criar tensão e reforçar a sensação de horror do espectador. Posteriormente, a Casa Echo acabou virando um dos cenários recorrentes da obra, pelo qual passam personagens rotulados como perigosos ou estranhos,

Partindo para um exemplo nacional, podemos citar o filme *Bicho de sete cabeças*. Embora não seja uma obra do gênero horror e sim um drama, há uma forte carga de horror psicológico envolvido. A trama é baseada na história real de um jovem em conflito com a família, que é internado em um hospício por seu pai ao ser flagrado com maconha. Para que ele se adeque ao esperado e não crie problemas, a equipe o submete a um tratamento completamente desumano, que inclui tortura física e psicológica.

Notemos que em todas as obras citadas prevalece a figura do paciente psiquiátrico como quem não se encaixa e o medo do diferente está sempre presente. Outra representação comum é a da equipe de saúde como carrasco/carcereiro em vez de como uma equipe de acolhimento. Podemos pensar, portanto, que na representação ficcional do hospital psiquiátrico, prevalece uma representação estigmatizada não apenas dos internos como dos profissionais de saúde mental.

Goffman (1981, p.07) define estigma da seguinte maneira:

Um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode se impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Ele possui um estigma, uma característica diferente da que havíamos previsto (GOFFMAN, 1981, p.07)

No caso da loucura, há um estigma que não pode ser desvinculado da instituição dos hospícios. Os defensores da reforma psiquiátrica e da extinção dos espaços de institucionalização da loucura alegam que o hospício favorece a cristalização dos estados psicóticos e a criação de rótulos, mais facilmente reversíveis caso fosse oferecido tratamento ambulatorial e uma rotina próxima ao cotidiano da sociedade. O argumento tem sido o de que o indivíduo que necessita ser internado em um hospital geral para resolver um transtorno físico *está* doente, ao passo em que aquele que é internado em um hospício *é* “louco”. A representação social da loucura guarda consigo uma peculiaridade. O mal mental não se articula ao sujeito pelo ter, mas, pelo ser. A obra da loucura, nem transitória nem exterior se inscreve no homem para fazer-se condição (JODELET, 2005, p.208). Nesse contexto, não é de se estranhar que outra representação comum na ficção seja a de indivíduos que por temor de serem estigmatizados e rejeitados escondem dos demais já terem sido internados. Na novela *Caras & Bocas*, o jovem Renan esconde esse fato da ex-namorada, que descobre da pior forma possível, quando o rapaz tem um surto e tenta esfaqueá-la. Já em *Morde & Assopra*, outra novela de Walcyrr Carrasco, a personagem Naomi retorna para sua cidade após anos sumida e esconde de todos, inclusive do marido, que esteve internada em um hospital psiquiátrico, local para onde tem muito medo de retornar.

O estigma se intensifica no caso dos manicômios judiciários. Tais espaços nascidos para abrigar pessoas com transtornos mentais que cometeram crimes já trazem em seu próprio âmago uma contradição: os indivíduos são para lá enviados por serem considerados não aptos por seus atos e, portanto, não culpados e exatamente por isso recebem uma pena mais severa. Afinal, ao contrário das prisões reservadas ao criminoso comum, no Manicômio judiciário não há progressão de pena ou benefícios a serem conquistados. Toma-se do sujeito quaisquer resquícios de decisão sobre a sua vida. Tudo agora depende exclusivamente dos pareceres médicos/jurídicos.

Em *Um estranho no ninho*, filme de 1975 estrelado por Jack Nicholson e dirigido por Milles Forman, um criminoso se finge de louco para escapar do trabalho forçado na prisão e é enviado para um manicômio judiciário. Lá ele descobre que as condições são bem piores do que esperava e tenta liderar uma rebelião, porém, acaba tendo um destino trágico. Ele não consegue vencer o sistema e termina lobotomizado. A *Ilha do Medo*, suspense psicológico dirigido por Martin Scorsese, é outro filme que se passa em um manicômio judiciário e faz com que até o final fiquemos na dúvida se o

hospital trata seus pacientes com cuidado e respeito – como afirma o psiquiatra responsável – ou se é um lugar para terríveis experimentos com cobaias humanas, pacientes com os quais ninguém se importará, pois são loucos. Nas duas obras, temos a perfeita ilustração da elaboração do manicômio como instrumento de controle/vigilância da loucura através da associação com o crime.

A ideia vendida pela criminologia não é mais de que o sujeito era louco e cometeu um crime, mas, a de que cometeu um crime porque é louco. O perigo passa a estar à espreita. Assim, cria-se à imagem do louco como monstro a ser dominado e do hospital como lugar de contenção desse monstro. Imagem essa que será vendida e consumida em filmes, livros e novelas.

Mas a associação entre Hospital Psiquiátrico e horror na ficção vai além disso. Sabemos que muitos dos tratamentos primitivos para a loucura poderiam ser descritos hoje como verdadeiras técnicas de tortura. Furar o crânio, banhos no gelo, choques são apenas alguns exemplos. Além disso, os chamados hospícios se revelaram ao longo do tempo locais onde os sujeitos internados eram despidos de toda dignidade, chegando em determinados momentos da História a serem comparados com campos de concentração nazistas. Vejamos um trecho da carta que o médico Esquirol escreveu ao Ministro do interior da França, em, 1818, após sua visita a um Hospital Psiquiátrico, relatando suas observações acerca dos internos

Eles são mais maltratados que os criminosos; eu os vi nus, ou vestidos de trapos, estirados no chão, defendidos da umidade do pavimento apenas por um pouco de palha. Eu os vi privados de ar para respirar, de água para matar a sede, e das coisas indispensáveis à vida. Eu os vi entregues às mãos de verdadeiros carcereiros, abandonados à vigilância brutal destes. Eu os vi em ambientes estreitos, sujos, com falta de ar, de luz, acorrentados em lugares nos quais se hesitaria até em guardar bestas ferozes, que os governos, por luxo e com grandes despesas, mantêm nas capitais."(Esquirol, apud PESSOTTI, 1996, p.153)

Sem dúvida, um local assustador, que desperta medo e também uma dúvida sobre quem seriam os monstros que nele habitam. Aliás, se pensamos que esse lugar terrível é supostamente habitado por “monstros”, somos remetidos diretamente à metáfora do inferno, com a qual acreditamos que os filmes de horror trabalham.

5. O hospital psiquiátrico na TV e no cinema

A metáfora do hospital psiquiátrico/manicômio como inferno não é exclusividade do cinema e dos filmes de horror. Isso acontece também nas telenovelas, onde como vimos, frequentemente vilões enlouquecem no último capítulo e vão parar no hospício, representado como um lugar onde pagarão por seus pecados.

Outra representação comum às novelas e aos filmes é a de pessoas que não tem qualquer transtorno mental, mas, tem seu caráter posto à prova ao serem obrigadas a permanecer no manicômio/hospício, definido por Goffman (2018, p.11) como uma “instituição total”, ou seja,

um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada. As prisões servem como exemplo claro disso, desde que consideremos que o aspecto característico de prisões pode ser encontrado em instituições cujos participantes não se comportaram de forma ilegal.

Ainda segundo Goffman (2018, p.17) uma característica da vida é que brincamos, trabalhamos e dormimos em diferentes lugares. Porém, nas instituições totais todas essas ações são realizadas por um grupo de pessoas no mesmo espaço e sob uma hierarquia que não permite mobilidade social. Tudo é reduzido ao estritamente necessário. E “reduzir ao estrito necessário numa habitação física convida a reduzir ao estrito necessário a vida dos que nela habitam” (SENNETT, 2018, p.156). Não há mais espaço para outros desejos que não a satisfação de necessidades primitivas. É possível enxergar uma correlação entre o conceito de instituições totais e a forma como a ficção representa a loucura e os hospitais psiquiátricos. Há um duplo horror refletido pela metáfora do inferno onde habitam os monstros e a metáfora da prisão perpétua, da morte e da solidão, dois temores constantes do ser humano. Morte também no sentido de perda do direito de existir mais do que subsistir.

Porém, novelas e filmes são produtos diferentes, por mais, que muitas vezes se utilizem dos mesmos elementos em suas tramas, fazendo com que o herói teça uma jornada em busca de seu objetivo. Por isso, a forma como representam os hospitais psiquiátricos tendem a ter diferenças significativas.

Se no cinema existem incontáveis filmes que giram em torno da figura do psiquiatra e lhe emprestam considerável força – ainda que seja um personagem negativo – nas novelas os profissionais de saúde pouco aparecem ou surgem apenas para demarcar uma relação de poder (AZEVEDO, 2013, p.47). Em *Lado a Lado*, novela exibida pela Rede Globo entre 2012 e 2013, as personagens Laura e Judite fogem do sanatório e, quando

recapturadas, são amarradas em camisas de força, dopadas e colocadas em uma solitária, com o aval do psiquiatra. O médico age como autoridade policial que condena e pune. No mesmo ano, a personagem Paloma da novela *Amor à vida* era internada em um hospício por seu irmão malvado e sofria nas mãos da equipe. Em ambos os casos os médicos são personagens pontuais e não recorrentes. Já em *Um estranho no ninho* a enfermeira Mildred, responsável pela ordem no manicômio é a principal oponente do protagonista, sendo uma personagem bastante forte.

Em *Caminho das Índias*, de 2009, a autora Glória Perez propôs uma abordagem diferente do tema ao criar dois personagens esquizofrênicos que se tratavam em uma clínica psiquiátrica na qual havia uma equipe bastante humanizada. Tanto os rapazes, quanto o psiquiatra, poderiam ser nossos vizinhos, parentes e amigos. Ainda que a autora não tivesse resistido a identificar o médico com alguns elementos de estranheza, fazendo-o sofrer de certas manias, tratava-se de um personagem positivo e recorrente. Perez se esforçou ainda para desvincular o portador de esquizofrenia do estigma de perigoso, criando uma personagem psicopata para demarcar a diferença. Entretanto, nas novelas posteriores, o hospício voltou a ser representado como local onde vilões loucos são punidos e mocinhos injustiçados padecem.

Outra diferença significativa é que, por se tratar de uma obra de longa duração, novelas costumam apresentar os hospitais psiquiátricos apenas em cenas pontuais, enquanto no cinema há filmes que giram exclusivamente em torno dessa temática. Na telenovela, mesmo os hospícios que funcionam como metáfora da casa assombrada, servem para demarcar algum sentimento como a maldade de um personagem ou a aflição de outro. Um exemplo é o hospício onde a personagem Clara, protagonista da novela *O outro lado do paraíso* (2017/2018) era mantida prisioneira por dez anos graças a uma armação da vilã. Por mais que representasse cativeiro e dor, o cenário estava longe dos ambientes mais escatológicos e sombrios que vemos, por exemplo, nos filmes *Mais que Nada* e *Bicho de sete cabeças*, dois dramas brasileiros nos quais podemos dizer que o hospício ou manicômio é também um personagem. Nossa hipótese é de que isso acontece porque as novelas visam abranger um público mais amplo e variado e, portanto, devem tomar certos cuidados para não afastar sua audiência enquanto o cinema se permite uma maior liberdade por trabalhar com gêneros e audiências mais delimitados.

Considerações finais

No prefácio de seu livro *Sombras da noite*, o escritor Stephen King, que se consagrou ao escrever livros de terror – muitos dos quais adaptados posteriormente para o cinema – faz um esforço para compreender porque buscamos o consumo do medo. Ele cita a história de sete cegos que ao tocarem cada um em determinada parte do corpo de um elefante julgaram se tratar de objetos distintos, como uma cobra ou uma folha de parreira. Somente ao conversarem, os cegos conseguem perceber o todo e concluir que se trata de um elefante. A pequena parábola é utilizada para nos lembrar o quanto o medo “nos deixa cegos e, tocamos cada medo com a ávida curiosidade do interesse próprio, tentando construir o todo a partir de uma centena de partes, como os homens cegos e seus elefantes” (KING, 2013, p.21).

Tememos o que não conhecemos, o fantasma é sempre mais apavorante quando não sabemos o que tem por baixo do lençol. A premissa de que ter coragem significa não ter medo, ter coragem significa enfrentar o medo é um lugar-comum que traz consigo uma verdade.

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço, nem motivos claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas, em algum se pode vê-la. Medo é o nome que damos as nossas incertezas; nossa ignorância da ameaça e o que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazer parar ou enfrenta-la se cessá-la estiver além do nosso alcance (BAUMAN, 2008, p.08)

O desconhecido assusta, por isso criamos meios de tornar familiar o não familiar. Ocorre que como aponta Diane Rose (2008, p.354) que estudou as representações da loucura na TV britânica;

por razões sociais e psicológicas, as representações da doença mental, estejam elas na mídia ou nas conversações cotidianas, mantem a loucura em uma posição não familiar. Há duas razões para isso: A primeira é que o conteúdo de muitas representações enfatiza o risco, a ameaça, o perigo. (...) Mas, além disso, a estrutura das representações a respeito da loucura é instável, há uma miríade de sentidos de loucura que resistem à fixidez e trazem ameaças, no sentido semiótico. O sentido é rompido pela transgressão

Criado para abrigar a loucura, o Hospital psiquiátrico fascina, intriga e assusta justamente pelo enigma que representa, daí tantas vezes se tornar tema da ficção e não raramente, até mais do que um cenário, um personagem.

Muitos dos filmes de horror que apareceram como recomendação na nossa experiência inicial com a Netflix sequer se passem em hospitais psiquiátricos, o que paradoxalmente, serve para tornar ainda mais claro o quanto essas instituições foram

e ainda são associadas ao macabro e ao sombrio. A própria história da construção dos hospitais psiquiátricos e da apropriação que se fez desses locais ao longo dos anos, levou ao seu uso ficcional como símbolo de horror. Ideia essa que continua sendo consumida por nós na atualidade.

Por outro lado, a ficção e, em especial, o cinema “constituem-se enquanto fonte histórica sobre a temática do louco no manicômio, pois retrata, as modificações que se deram acerca dessa representação na história, estabelecendo uma relação entre o filme e a realidade da sociedade da qual pertence (FLEURY, 2008, p.01).

Com base na História e nas histórias que se criaram em torno desses espaços, chegamos à constatação de que a associação dos termos manicômio e hospital psiquiátrico com a ficção de terror tem suas raízes fincadas no próprio horror que ao longo de décadas foi infringido aos internos nessas instituições e que chegou ao nosso conhecimento primeiramente pela via da oralidade e depois por denúncias midiáticas.

Se por um lado, as ficções audiovisuais ajudaram a vender ideias estereotipadas acerca do louco e da loucura, por outro, o cinema também teve um importante papel ao denunciar situações de violência e exclusão vividas pelos internos dos hospitais psiquiátricos. Por isso, acreditamos que seja importante termos um pouco que seja nosso olhar sobre a trajetória que levou que a associação entre hospitais psiquiátricos e filmes de horror. Tal como os cegos de King, ao simplesmente falarmos sobre um assunto, podemos juntar as partes de um todo e ressignifica-lo.

Referências

AMARANTE, Paulo. **Saúde Mental e Atenção Psicossocial**. Rio de Janeiro. Fiocruz, 2007.

AZEVEDO, Elaine C. **O louco mundo da ficção: um estudo sobre a representação social da esquizofrenia na telenovela**. Rio de Janeiro, 2013. 150p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

BAUMAN, Zygmund. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FOUCAULT, **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FLEURY, Flavia. **As representações imagéticas da loucura e do manicômio no cinema**. *CliniCAPS* [online]. 2008, vol.2, n.5. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-60072008000200008&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1983-6007. Acesso em 08/08/19.

FREITAS, Ricardo F. **Comunicação, consumo e moda entre os roteiros das aparências.** In **Comunicação, Mídia e consumo**. São Paulo. Vol 3, N4, p 125-136, 2005.

GOFFMAN, E, **Estigmas – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** Rio de Janeiro: LTC, 1981

GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

IBRAHIM, Elza. **Manicômio Judiciário: da Memória interrompida ao silêncio da loucura.** Curitiba: Appris, 2014.

JODELET, Denise. **Loucuras e representações sociais.** Petrópolis, RJ: Vozes,

KING, Stephen. **Sombras da noite.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013

PESSOTTI, Isaías. **O século dos manicômios.** São Paulo. Editora 34: 1996.

ROSE, Diane. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin G, GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som** Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

SENNETT, Richard. **Construir e Habitar: Ética para uma cidade aberta.** Rio de Janeiro. Editora Reccord: 2018.

SENNETT, Richard. **A cultura do novo capitalismo.** Rio de Janeiro. Editora Reccord: 2006.

Canção e Mídia Para Aproximar^{1*}

Dos hinos aos novos ritmos como forma de comunicação

Antonio Jorlan Soares de Abreu^{2**}

Resumo

Canção religiosa é a temática discursiva deste trabalho. A compleição do canto nos templos religiosos condiciona mediação entre a Igreja e os fiéis, por conseguinte a conquista de novos partícipes por meio deste diferencial musical. Faz-se importante ao processo narrativo, principalmente pós Concílio Vaticano II. Sendo assim o objetivo deste estudo demonstrará o contexto evolutivo e significativo da instrumentalização do canto enquanto comunicação, que é adequável nas cercanias da midiatização. Para isso, fez-se uso de fontes bibliográficas que configuram a temática. O resultado é de uma reorganização ecumênica por meio da adesão principalmente de jovens a esta forma de comunicação no ambiente das Igrejas cristãs.

Palavras-chave: Canção; Comunicação; Fiéis; Igreja; Midiatização.

1. Introdução

A proposta deste estudo é postular fatos que modelaram o processo de comunicação midiática entre a Igreja Católica e os seus fiéis, como forma de aproximá-los do sagrado, dos templos e conduzi-los a uma compreensão das liturgias, devido ao desinteresse de dois fatores marcantes que são eles: um índice considerável de analfabetos e a restrição à Bíblia. A canção é o báculo que fomentará a acessibilidade e permanência, além de conquistar outros, de um público tido como legítimo (os fiéis e os não fiéis).

Desta feita tratarei de contextualizar no primeiro momento o processo de comunicação pautado nos textos bíblicos do Antigo Testamento, sequenciando com a inserção e valorização do canto gregoriano, aportando no Concílio Vaticano II onde comungará com o Movimento da Renovação Carismática que desembarca no Brasil em meados de 1970 e contribuirá com a dinâmica dos primeiros padres cantores brasileiros.

No desenvolver do trabalho faço registro da saga de leigos e religiosos na busca da concessão das emissoras de televisão no Brasil que terão uma programação

^{1*} Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da imagem e do som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Mestrando em Ciências da Comunicação-UNISINOS. Bacharel em Administração-FACIMP (2005). Bolsista FAPEMA. Docente IFMA/Campus Timon. E-mail: antonio.abreu@ifma.edu.br.

totalmente voltada ao público cristão católico, a chamada televangelização. Seguindo discorrerei sobre os pioneiros da música católica no Brasil e com o fenômeno dos padres cantores, tevê e popularidade bem como a proliferação de leigos em carreira solo ou em grupos/bandas trilhando a mesma onda da música popular católica. E por fim faço algumas considerações acerca desta discussão. Assim sendo, partimos para a leitura do artigo propriamente dito, apreciemos.

A Igreja Católica desde o seu início soube valorizar o processo de comunicação por compreender que se tratava de uma prerrogativa da informação, poderosa para manter a ligação com as pessoas e as comunidades. “O fenômeno religioso e o fenômeno da comunicação possuem histórias entrelaçadas”. (PESSINATTI, 1998, p.26).

Esta junção pode ser percebida nas leituras que fazemos nos livros que compõem a Bíblia conforme os relatos ali existentes era através da oratória que conseguiam arrebataram pessoas e comunidades inteiras.

O livro do Êxodo (Ex 4,10) apresenta um diálogo entre Deus e Moisés, este assim o diz “Mas Senhor, eu não sou bom orador, nem nunca o fui sequer, nem mesmo agora depois de me teres falado. Sou de fala presa, tenho a língua pesada”. (ÊXODO, 1976, p.76). Moisés continua justificando-se e então Deus decide que ele terá um porta voz. De acordo com as escrituras Moisés é o escolhido para conduzir o povo de Israel a Terra Prometida.

Mesmo com dificuldades na fala Moisés é escolhido e lhe é concedido um interposto, a oralidade já então configurada como o meio de comunicação mais importante, para tanto “a comunicação oral, então foi a primeira forma racionalizada de comunicação estabelecida pelo homem, e estabelecida e desenvolvida em grupo, pois, para haver comunicação, é fundamental existir significado comum a determinado som” (HIWATASHI, 2012, p.9), esta capacidade, própria do ser humano de expressar ideias, pensamentos, emoções etc. e de comunicá-las com palavras nos traz certas vantagens, principalmente no mundo corporativo.

No desenvolver dos demais livros bíblicos a fala é o grande meio, mais ainda no Antigo Testamento onde se têm a coleção de sete livros denominados de Poéticos e Sapienciais, dentre estes o mais conhecido e aclamado semanalmente nas celebrações litúrgicas é o livro dos Salmos, conhecido também como livro dos hinos. Outro livro é o Cântico dos Cânticos, uma coleção de poemas a maioria em forma de canções.

Já no Novo Testamento tem-se todo o processo de diálogo realizado através de parábolas entre Cristo e as pessoas, após sua morte o registro é das Cartas de Paulo a diversas comunidades. Consideradas como cartas de apresentações/ordem, são textos fundamentais para a teologia cristã e para a ética, ou seja, normativas sociais.

Todo este enredo histórico nos direciona ao processo de constituição e construção do Cristianismo Católico, que insere em seus rituais de celebrações os hinos, a música sacra ou erudita, canto gregoriano (também considerado sacra), música religiosa, música cristã e mais recente a música cristã contemporânea (gospel ou música católica popular).

Este cenário hoje, vivenciado é resultado em parte do Concílio Vaticano II, que trouxe inovação no contexto religioso católico. As mudanças ou adaptações que se sucederam já se tratava de um desejo das comunidades religiosas e leigas, a mudança da obrigatoriedade do uso do latim para a língua vernácula local é uma delas.

No conselho de líderes, provocado pelo novo chefe da Igreja Católica Apostólica Romana a época, o papa João XXIII e concluído por Paulo VI, foram empregadas mudanças/reformulações as quais vale destacar a *Lumen Gentium* (sobre a identidade e missão da Igreja), *Dei Verbum* (sobre a Revelação Divina), *Gaudium et Spes* (sobre a Igreja no mundo), *Sacrosanctum Concilium* (sobre Liturgia), *Unitatis Redintegratio* (ecumenismo e diálogo cristão), *Ad Gentes* (missão da Igreja) e *Inter Mirifica* (sobre os Meios de Comunicação Social).

Todos estes documentos conduzem e proporcionam as grandes mudanças, que mesmo depois de passado meio século ainda não se concretizaram por inteiro. Já dentro desta nova ordem estrutural o padre Dehoniano José Fernandes, popularmente conhecido como Padre Zezinho, SCJ apresenta em sua página do Facebook o seguinte comentário.

Eu sempre escrevi e cantei sobre espiritualidade, sociologia e política. Era meu jeito de ensinar catequese desde 1963 até hoje ! É que estudei teologia durante o Concílio Vaticano II. Para mim isto era obedecer os 3.000 bispos que junto com João XXIII e Paulo VI assinaram aqueles documentos (PADRE ZEZINHO, SCJ, 2019 Facebook publicado em 17/08/2019).

A fala do padre dehoniano vem corroborar com o final da discussão acima exposta, Pe.Zezinho faz parte da geração que se desenvolveu na Igreja Católica já dentro dos preceitos discutidos e aprovados durante o último Concílio. Sousa (2013, posição 717) menciona que “A valorização dos meios de comunicação será fruto do Vaticano II, cujo documento *InterMirifica* (1963) promulga a aceitação oficial desses

meios”. O Concílio (1962-1965) é considerado como um dos maiores feitos da Igreja Católica ocorrido no Século XX.

Tendo Pe.Zezinho comungado diretamente neste período das reformas instituídas no Concílio e com a oportunidade de formação sacerdotal estadunidense, um país que bem soube trabalhar o documento *Inter Mirífica*, ao aportar em terra brasileira não teve dúvidas em colocar em prática o que aprendera. Martino reforça este fala da influência norte americana, e faz a seguinte referência.

Conforme Martino (2016, p.40) “Ao que tudo indica, as relações entre mídia e religião começaram de fato nos Estados Unidos a partir dos anos de 1940, quando sacerdotes católicos e protestantes passaram a se utilizar dos meios de comunicação ...”.

Percebe-se que o processo de mídia e a assembleia de bispos ocorrem em períodos próximos o que só reforça as falas apresentadas anteriormente, que é o desejo de mudança no que concerne dentre outras coisas, religião, mídia e comunidade.

Aqui no Brasil os primeiros registros dos padres cantores, canção e mídia juntos, vêm da junção destes dois acontecimentos acima citados, como retórica a América do Norte é também o local de formação de um dos pioneiros da música popular católica, assunto que trataremos mais adiante.

2. Ide e anunciai a Boa-Nova a toda criatura

A década de 1980 no Brasil é um momento recheado de novos sons e ritmos, a geração deste período ecoa quase em uníssono que os melhores *hits* aconteceram nesta época, o surgimento de bandas de rock nacional, um senso de pertencimento, de nacionalismo é reverberado nas telas de TV através dos programas que também se reinventam como meio de alcançar seu target.

Os programas de auditório tais como: Cassino do Chacrinha, Clube do Bolinha, Programa Carlos Aguiar, Viva a Noite, Show de Calouros dentre outros tornaram-se palco principal para as apresentações de cantores e bandas nacionais. Porém nenhuma apresentação ou oportunidade para as músicas de cunho religioso nestes programas.

As décadas de 1960 a 1990 as emissoras de TV no Brasil passaram por várias estruturas, conjunturas, cooperações, associações, queda, ascensão, cassações e concessões. E no final dos anos de 1980 e início de 1990 a Igreja Católica vê acender uma luz na imensidão do mundo televisivo e a oportunidade de ter um canal de TV católico torna-se mais próximo.

Pessinatti (1998, p.137) reproduz a fala do bispo católico encarregado do setor de comunicação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), dom Ivo

Lorscheiter, que assim diz, “ou vamos aproveitar a chance histórica de termos uma TV de inspiração católica, ou vamos demitir-nos de vez”. Esta fala representa exatamente o que a Igreja Católica sentia naquele momento, onde se via cercada de emissoras de TV sob o domínio do governo ou de empresas comerciais com programação sem a participação católica, além da ascensão das Igrejas Neopentecostais assumindo a dianteira como foi o caso da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) sob a liderança do bispo Edir Macedo que adquiriu a Rede Record de Televisão em novembro de 1989.

A aquisição da TV Record pelo bispo neopentecostal Edir Macedo, a qual já nascia com 22 emissoras geradoras, disputando o segundo lugar com o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) é o seu grande salto para alcançar um público bem maior através da televangelização, esta compra sinalizou como uma grande alerta ao clero brasileiro para quem até aquele presente momento contava apenas com uma emissora “a Igreja Católica tinha só uma emissora, a Sudoeste, no interior do Paraná, da Ordem dos Frades Menores. Na época, a igreja priorizava rádios” (OBSERVATÓRIO...,2017, s/p).

Mas vale ressaltar que em dezembro de 1989 é fundada a TV Canção Nova, com sede em Cachoeira Paulista-SP, a emissora pertence à Comunidade Católica Canção Nova derivado de um movimento social do pentecostalismo católico denominado Renovação Carismática Católica (RCC) “[...], presente desde o ano de 1970, no país, movimento eclesial, um dos braços da Igreja Católica Apostólica Romana” (FERREIRA,; BORELLI, 2016 p.432).

“A Igreja Católica assumirá posturas teóricas e elaborará estratégias explícitas em favor dos valores da cultura popular, vendo nela condições muito favoráveis para o desenvolvimento do cristianismo” (PESSINATTI, 1998, p.51), é diante desta visão que se constrói as políticas de comunicação da Igreja Católica no Brasil, em trabalhar na cultura de massa a cultura popular, o que se torna realidade a partir da persistência da família Monteiro de Barros (leigos) que ganham a concessão para então dar-se-á o início a primeira TV com programação de inspiração católica, a Rede Vida de Televisão, em 1995.

Gasparetto (2009), em sua tese contempla que:

Do ponto de vista eclesial, a história da Rede Vida de Televisão está associada desde a sua criação com a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Neste sentido, o sistema Rede Vida representa o resultado de uma soma de esforços: participação de carismáticos (produção), apoio institucional da CNBB e o trabalho do leigo João Monteiro. Uma tentativa da Igreja Católica em tentar difundir o respeito aos valores éticos e cristãos da família, em todo o território nacional. O canal é conhecido pela sua chamada “o canal da família brasileira”, e tem como principal objetivo o de evangelizar o Brasil pela televisão.

A motivação principal do contrato da Rede Vida é o fortalecimento e o cultivo da devoção pessoal, assim como suas práticas ritualísticas individuais por meio da comodidade que oferece a televisão [...]. (GASPARETTO, 2009, p.132).

Com a concessão destas duas tevês que possuem conteúdo e linguagem voltados especificamente para o público católico o processo de televangelização passa a competir na mesma esfera midiática com a IURD, que vem com toda força desbravando os lares brasileiros, como bem disse Martín-Barbero (2009, p.295) “Se a televisão na América Latina ainda tem a família como unidade básica de audiência é porque ela representa para a maioria das pessoas a situação primordial de reconhecimento”.

Considerando esta fala de Barbero apresentada só reforça que a tevê enquanto meio de comunicação social é agente potencializador da evangelização nas mãos da religião. Desta forma este veículo de comunicação passará a propagar a boa-nova a todos os lares de forma intensa e progressiva, hoje o Brasil conta com 5 emissoras de conteúdo voltado especialmente ao público católico, conforme tabela 1, e presente em todo o território nacional.

Tabela 1 – Relação de Emissoras de Inspiração Católica no Brasil

Emissora	Cobertura	Ano Fundação
TV Canção Nova	Nacional	08/12/1989
Rede Vida	Nacional	20/06/1995
TV Século 21	21 Estados	11/07/1999
TV Aparecida	Nacional	08/09/2005
TV Pai Eterno	Nacional	15/05/2019

Fonte: produzida pelo autor, a partir de pesquisa em diversos artigos/sites (Ano: 2019).

A grade de programação das emissoras de inspiração católica trazem consigo a temática cristã católica e a oportunidade de comercialização de produtos, doações, celebrações de missas, orações de terços e novenas e a presença de músicas, shows e programas de auditório inspirados nas demais tevês proporcionando de forma mais significativa a mediação entre os fiéis e a música popular católica, que já possuía representantes, mas que se tornam midiáticos principalmente pelo avanço que se sucederia a partir de então, discussão que trataremos a seguir.

3. Cantai ao Senhor por que ele é bom

O púlpito deu lugar ao palco para vários padres que se tornaram cantores, com influência norte-americana temos o registro dos pioneiros desta modalidade no Brasil, trata-se dos Padres Jonas Abib e Zezinho.

Pe.Jonas Abib, paulista, é o fundador da Comunidade, da Rádio e da TV Canção Nova, gravou mais de uma dezena de discos e estes meios de comunicação o ajudaram significativamente em sua promoção (SOUZA, 2005, p.66-67 grifo nosso).

José Fernandes de Oliveira, mineiro, ou simplesmente Padre Zezinho como é conhecido, teve sua ordenação presbiteral nos Estados Unidos e foi triplamente influenciado, primeiro em casa com o pai que gostava de tocar viola e posteriormente nos EUA onde já existia uma forte tendência da midiaticização da religião, e terceiro no seu retorno ao Brasil impulsionado pelo ritmo da Jovem Guarda. Sousa (2005) compartilha que o padre

Assumiu o teatro e a música como formas de evangelização, dedicando-se a pastoral da Comunicação. De volta ao Brasil [...] ele vê que alguns católicos faziam letras com as melodias da Jovem Guarda. Isso o teria impulsionado a compor canções católicas propriamente ditas. As missas de padre Zezinho [...] chamam a atenção, pois “não cabia, na cabeça do povo, a ideia de um padre artista”. Naquela igreja costuma acontecer os “barzinhos de Jesus”, eventos em que bandas e cantores católicos se apresentam, animando a plateia de jovens no salão da igreja. Logo a paróquia se tornou pequena para padre Zezinho, que foi liberado para rezar missas nos lugares em que passou a fazer shows. Em 1970, começou a se apresentar em outros países também (SOUZA, 2005, p.67).

A Igreja Católica sempre manteve em sua liturgia o canto como forma de comunicação entre seus devotos, porém esta forma de compartilhar os ensinamentos religiosos fora apresentado de modo sacro, que era composto de música vocal, nos livros do Antigo Testamento encontramos esta entronização feita pelo rei Davi e pode ser apreciada nos livros de I e II Crônicas (15:16, 19-22 e 29:25) respectivamente.

A música sacra era utilizada dentro dos templos, mas sem a presença de instrumentos de percussão, pois estes estavam associados como forma de entretenimento secular, no entanto permitidos em festividades e encontros sociais.

O papa São Gregório I, sexagésimo quarto na linha sucessória de Pedro, é o grande responsável pela criação do canto gregoriano, ainda hoje ouvido e comercializado pela Igreja Católica, seu apreço pela música levou à formação de cantores profissionais.

O canto gregoriano ou canto sacro surgiu na época medieval. Nele, a música é apenas cantada, sem acompanhamento instrumental.

Esse tipo de música recebeu o nome de São Gregório, papa que comandou a Igreja entre 590 e 604. O papa Gregório ordenou aos diáconos que cantassem unicamente o Evangelho. As outras passagens musicais que faziam parte da missa estavam a cargo de padres menos graduados. Dando continuidade a sua admiração pela música, São Gregório apoiou a Escola de Cânticos romana, com o intuito de formar cantores profissionais. No século IX, por exemplo, já havia vários vocais de cantos gregorianos. (SÓ HISTÓRIA, s/a, s/p).

Os cânticos se tornaram uma forma de transmitir informação e conhecimento aos seguidores do Cristianismo Católico, considerando que a maioria da população naquele momento não sabia ler, o canto gregoriano juntamente com a pintura e a escultura,

passam então a se configurar como uma das melhores forma de acompanhar as celebrações e as leituras, o que não deixa de ser um meio didático e prazeroso.

Saindo do século VI e nos redirecionando novamente para as últimas décadas do século XX, nos deparamos com a ascensão da RCC, este movimento norte-americano que chega ao Brasil há meio século e está intimamente ligado a mídia,

O movimento carismático se contata com a mídia com muita facilidade. Um dos motivos é que os padres Haroldo Joseph Rahm, Eduardo Dougherty e Jonas Abib, fundadores da Renovação Carismática no Brasil, têm como trajetória de vida o trabalho com o mundo da comunicação, seja através de livros, música ou no investimento em programas televisivos (GASPARETTO, 2009, p.179).

Como se percebe na construção da leitura deste artigo, a RCC sob o comando de seus fundadores foram os primeiros de fato a conseguirem a concessão para a TV, tanto Canção Nova quanto Rede Vida estavam no páreo para tal feito. O que difere uma da outra é o fato que a Rede Vida desde seu embrião teve a presença de um leigo a frente, a Canção Nova foi desenvolvida toda sob a ótica dos carismáticos, responsáveis sobremaneira pelo processo de evangelização através da música aqui no Brasil e detinham mais recursos financeiros.

Como já citado acima, os padres Jonas Abib e Zezinho são considerados os primeiros padres cantores, como diria Souza (2005), são os primeiros artistas do altar. Padre Zezinho, apesar de não ter fundado nenhuma TV, Rádio ou de possuir todo um aparato midiático ao seu favor, tornar-se mais conhecido e famoso que seu confrade Jonas Abib.

José Fernandes ganha projeção de forma mais massiva no Brasil quando uma de suas inúmeras canções torna-se o “hino popular” da Campanha da Fraternidade de 1994 (CF): Oração pela Família, “foi gravada por Roberto Carlos e interpretada por ele próprio como música oficial do II Encontro Mundial do Papa com as Famílias, no estádio do Maracanã, Rio de Janeiro, em quatorze de agosto de 1998” (SOUZA, 2005, p.68).

Padre Zezinho com a autorização da Igreja Católica de poder celebrar fora de sua diocese e de realizar shows, acumula as funções de escritor, compositor, locutor, apresentador e ainda dá vida ao grupo Cantores de Deus.

O grupo Cantores de Deus nasceu do desejo do Pe. Zezinho, scj, de criar um grupo vocal que o acompanhasse em suas viagens. O grupo inicialmente era integrado por Luan, Vanessa, Suely Ferreira, Dalva Tenório e Karla Fioravante. [...].

Durante o ano de 2000 a 2002, o grupo apresentou o programa de TV Palavras que não passam na Rede Vida de Televisão, juntamente com o Pe. Zezinho, scj. Pouco tempo depois o CDD ganhou seu próprio programa de TV, o Universo em Canção, também exibido pela Rede Vida. [...].

Os Cantores de Deus continuam fazendo história e firmes no desejo de transformar corações pela música que evangeliza. Que essa canção alcance cada dia mais! (CANTORES DE DEUS, s/a, s/p).

Com o funcionamento das emissoras com programação e linguagem totalmente católica diversos quadros são colocados na grade além das tradicionais missas, terços, novenas, campanhas de doação e venda de produtos religiosos, assim é a Canção Nova, que desenvolve o seu processo de permanência e expansão desenvolvendo muito bem o marketing religioso.

Além destas exhibições possui também programas de entrevistas com religiosos, leigos, religiosos cantores e claro a música, “um dos programas que marcou o início da emissora foi o “Som e Canção” que abordava a música como forma de anunciar a Boa Nova” (TV Canção Nova, 2019, s/p).

Lima (2010) contextualiza a distinção entre estas duas primeiras emissoras de tevê brasileira de conteúdo católico.

[...] a TV Canção Nova era entendida pelos membros do INBRAC como uma TV segmentada e voltada a um público restrito, isto é, os carismáticos associados à própria entidade. A Rede Vida pretendia que esses grupos se valessem da abrangência nacional do sinal televisivo e se colocassem como parceiros e clientes. (LIMA, 2010, p.132)

As duas tem em comum o propósito de levar mensagens de evangelização ao maior número de pessoas, distintas na ordem administrativa, pois não pertencem à Igreja Católica, apesar de ligadas diretamente pelos ideais cristãos católicos, uma com a tendência mais à RCC e a outra a todas as famílias como bem prega seu *slogan*.

4. Ascensão da música popular católica: leigos e religiosos

Zezinho e Abib ao proclamarem a Boa Nova através da música conseguiram tocar o coração dos jovens para seguir a Igreja Católica tanto como leigos como novos religiosos propagadores das mensagens através das canções.

O Cristianismo é considerado a religião com o maior número de adeptos no mundo, de acordo com dados Pew Research Center (2015) apresentado pelo site Hipercultura (s/a), os cristãos representam 31,2%, seguido por 24,1 de Muçulmanos e 15,1 de Hindus, no Brasil a realidade quanto a liderança não se altera, os dados do IBGE (2010) registra 86,8% de Cristãos, deste percentual 64,6% denominam-se Católicos e os evangélicos já chegam a 22,2%.

Estes percentuais demonstram uma queda (ver Tabela 2) no número de pessoas que se autodeclaravam Católicos Romanos e uma elevação no quantitativo de pessoas que agora se consideram evangélicos (neopentecostais/protestantes).

Tabela 2 – Relação de Católicos e Evangélicos no Brasil

Religião	2000 (%)	2010 (%)
Católica	73,6	64,6
Evangélica	15,4	22,2

Fonte: produzida pelo autor, a partir dos dados do IBGE (Ano: 2019).

Considerado ainda como o maior país Católico do Mundo, estes números parecem preocupantes, e como de fato o são, a presença dos Neopentecostais chega com força total e o uso dos meios midiáticos é uma estratégia poderosa nesse desenvolvimento, da mesma forma também diminui o número daqueles que abraçam as vocações sacerdotais, o que dificulta mais ainda manter e expandir. “A taxa de vocações cai, por sua vez, de 99,5 seminaristas por milhão de católicos em 2010, para 90,9 em 2015” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2017, s/p).

Desta forma temos na década de 1990 uma epifania de padres cantores, certamente resultado da reforma provocada por João XXIII com o Concílio Vaticano II e o surgimento da RCC, alterando toda uma estrutura de canto, dança, movimentação e ritmo até então vivenciada pela Igreja Católica o que resultou em uma adesão maciça de jovens nos templos e espaços de louvor católico e também um chamamento vocacional para a formação de novos religiosos.

Esta boa nova trouxe consigo os padres: Joãozinho, Zeca, Jorjão, Fábio de Melo, Reginaldo Manzotti, Alessandro Campos e o “*pop star*” Pe.Marcelo Rossi. O eixo de desenvolvimento e exportação de padres cantores para todo o país está concentrado nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Minas Gerais.

A linguagem de suas músicas, os movimentos coreografados nas missas e nos shows, missas em locais inusitados como estádios e praia, acompanhados de uma multidão de pessoas, em sua grande maioria jovens, que se identificam com esta nova roupagem.

Padre Marcelo Rossi, ganha fama nacional e internacional, agora não apenas as tevês de linguagem cristã católica, mas as emissoras comerciais o convidam para seus programas de auditórios, de entrevistas e passam também a reservar espaço na programação para a apresentação da santa missa tendo as chamadas realizadas pelo próprio Pe.Marcelo.

Padre Marcelo ganhou destaque pela desenvoltura com que presidia as “missas de libertação” na paróquia de Nossa Senhora do Perpetuo Socorro e Santa Rosália, na diocese de Santo Amaro, promovendo missas de cura e danças coreografadas. A quantidade de pessoas que afluíam às suas celebrações cresceu junto com sua importância entre os padres da diocese. [...].

A estréia de Marcelo Rossi na chamada “evangelização eletrônica” aconteceu em 1996 na Rádio Canção Nova, [...]. em 1997, as missas de libertação do padre passaram a ser transmitidas pela

Rádio Jovem Pan. Ele também se tornou apresentador de programas nas católicas Rádio América Rede Vida de Televisão (SOUZA, 2005, p.80)

O padre *pop star* torna-se ícone da Igreja Católica no Brasil, ele adota a oração do Terço Bizantino e esta forma de rezar o terço com maior brevidade que o modelo convencional é outro atrativo aos jovens que não se sentiam atraídos por orações demoradas, a metodologia aplicada por Marcelo Rossi reflete a linguagem dos jovens, a mudança que o mundo estava passando com a o advento também da internet e da facilidade e praticidade de acesso, este modo de rezar o terço torna-se uma espécie de grife do padre.

Além de padre cantor, apresentador de programas e realizar shows, Marcelo Rossi também se desenvolve enquanto escritor e ator, com atuação em filmes católicos. Os programas nas emissoras Globo, SBT, Manchete, Bandeirantes disputam a atenção e os pontos do ibope que ele traz consigo, seus livros, discos e as bilheterias dos cinemas alcançam grandes cifras, o filme Maria: Mãe do Filho de Deus (2003) “A produção foi vista por 2,3 milhões de pessoas” (SCHIAVON, 2014, s/p).

Já o Pe. Antônio Maria, carioca, não apareceu na lista acima porque é contemporâneo de formação religiosa de Pe. Jonas e Pe. Zezinho, ou seja, não é proveniente da geração dos novos padres, mas se configurou no espaço midiático no mesmo período que a geração dos padres *pop star*. Antônio Maria ganhou visibilidade ao aparecer junto a Roberto Carlos em seu Programa de Final de Ano na TV Globo (SOUZA, 2005), o que fez surgir convites para outras emissoras e programas, ficou conhecido por um bom tempo como o Padre das Celebidades, pois com certa regularidade estampava capas de revistas ao lado de alguns destes e se fazer presente em eventos do meio artístico secular.

Outro desta safra de *pop star* é Pe. Joãozinho de Brusque-SC, não muito conhecido pelo grande público mas muito bem aceito pelos carismáticos e pelos jovens, seu trabalho tem inspiração em Pe. Zezinho. Já os padres Jorjão e Zeca, ambos do Rio de Janeiro possuem grande sintonia com os jovens. Pe. Zeca também é conhecido como “padre surfista”, por organizar show-missa na praia, é também o idealizador do Encontro Jovem Católico Deus é Dez (SOUZA, 2005).

Fábio de Melo lança seu primeiro CD com músicas quando ainda é seminarista, natural de Formiga-MG, ao ser ordenado padre já possui seu rosto e voz conhecidos e daí em diante foi trilhar um caminho já aberto e que estava em plena expansão, hoje em dia é considerado o novo Padre Marcelo.

O Pe.Fábio de Melo possui grande expressão de vendas de CD's e livros, circula com facilidade em todas as emissoras, seja ela católica ou comercial, sua presença em programas televisivos nos mais variados formatos (culinária, celebridades, entrevistas, música e etc.) possui uma postura de galã, fala macio, tem boa intimidade com as câmeras, é adepto das redes sociais e faz uso da mesma buscando extrair o que tem de melhor no contato/diálogo com o público, podemos dizer que representa um típico produto midiático, reúne várias das características para tal.

Acompanhando o ritmo de seus irmãos de formação religiosa Reginaldo Manzotti apresenta uma biografia em seu site que também comunga a Associação Evangelizar, onde seu foco está voltado para a geração da melhor idade.

Sacerdote, escritor, músico, compositor, cantor e apresentador de rádio e TV, o padre Reginaldo Manzotti reúne todas as suas habilidades em prol da evangelização. Em 2015, foi eleito pelo portal espanhol "Aleteia" o sacerdote mais acessado e seguido nas redes sociais do mundo e foi escolhido para ser Embaixador da Pastoral da Pessoa Idosa no Brasil. Com mais de 1 milhão e meio de cópias vendidas, Padre Manzotti já lançou 12 CD's e 4 DVD's e foi indicado ao Grammy Latino em 2013 pelo trabalho "Paz e Luz", gravado na Igreja da Candelária com as participações especiais de Thiaguinho, Fernando & Sorocaba, Thaeme & Thiago, Joanna e Cantores de Deus. Autor de 10 livros, o sacerdote com uma linguagem simples e atual, apresenta uma seleção cuidadosa de evangelização e formação para você buscar e vivenciar o seu crescimento espiritual. Sacerdote que evangeliza pelos meios de comunicação, o padre apresenta programas de rádio e televisão que são retransmitidos e exibidos em milhares de emissoras do país, além de outros países como: Inglaterra, Estados Unidos, Portugal, Espanha, Paraguai, Bolívia e Uruguai. (PADRE REGINALDO MANZOTTI, s/a)

A exposição midiática não traz somente bonança, alguns vendavais ocorrem pelo caminho, porquê esta fala agora?. O Pe.Alessandro Campos, é também conhecido como "padre sertanejo" pelas vestimentas e por adotar este estilo de música, é também apresentador, ou pelo menos vem procurando desenvolver como tal. A imprensa vem denominando-o de "padre ostentação", por prometer nas emissoras por onde passou que traria consigo anunciantes e ibope, o que não se concretizou, já teve programa nas emissoras Gazeta e RedeTV, com uma vida muito efêmera, não chegaram à um semestre. Alessandro apostou no estilo sertanejo e vem tentando se posicionar no mercado.

Além dos padres cantores surgiram leigos que, solo ou em grupos/bandas trabalham a música popular católica e da mesma forma que os padres eles também arrastam um volume considerado de devotos por onde passam, estes grupos surgiram em sua maioria nas regiões sudeste e sul do Brasil, e boa parte deles estão ligados diretamente a RCC. É comum ouvir de alguns cantores que suas primeiras experiências ocorreram dentro do coral de uma Igreja ou dentro de algum grupo ligado à Igreja, o

que de certa forma facilita seu momento de exposição quando decidem projetar-se profissionalmente.

Abaixo apresento uma relação de cantores (padres e leigos), com maior expressão no cenário brasileiro, esta lista foi baseada na leitura de diversos sites que escrevem sobre a música popular católica, bem como a pesquisa em sites das gravadoras.

Dentre os listados na Tabela 3, chamo atenção para Thiago Brado, cantor que teve experiência no ambiente secular e que vem despontando hoje no espaço da música religiosa mediado pela midiatização, os canais na internet são uma das vitrines de grande projeção na atualidade, dezenas de pessoas que tornaram conhecidas nacional ou internacionalmente iniciaram suas atividades em canais como o Youtube.

Brado, sobrenome artístico do cantor, conta que descobriu sua paixão pela música na adolescência. Ele faz parte do movimento carismático da Igreja Católica. O cantor paranaense tem 500 mil inscritos em seu canal do YouTube. Sua música mais conhecida é “Minha Essência”, de 2013. Ela já está com mais de 60 milhões de views. (PORTAL G1, 2018)

Tabela 3 – Cantores de Músicas Católicas com Maior Evidência no Cenário Nacional

Padre	Banda/Grupo	Cantores(leigos)
Alessandro Campos	Anjos de Resgate	Adriana
Antonio Maria	Agnus Dei	Celina Borges
Fábio de Melo	Adoração e Vida	Dunga
Joãozinho	Cantores de Deus	Jonny
Jonas Abib	Dominus	Maria do Rosário
Jorjão	Grão de Trigo	Suely Façanha
Marcelo Rossi	Louvor & Glória	Thiago Brado
Reginaldo Manzotti	Rosa de Saron	Walmir Alencar
Zeca	Sal e Luz	
Zezinho	Vida Reluz	

Fonte: produzida pelo autor, a partir de pesquisa em diversos sites (Ano: 2019).

5. Considerações finais

Este trabalho não tem a pretensão de ter esgotado todas as propostas de discursões que versam sobre o processo midiático e a cronologia que envolve as canções dentro dos templos católicos.

Este artigo é parte de uma ação de pesquisa a ser detalhada, escavando em épocas e documentos que postulam sobre a ação e percepção da música e seus efeitos no processo de comunicação e aproximação de fiéis. Seja para compor a massa leiga ou a religiosa.

O processo de legitimação das tevês e das rádios como veículos de massa responsáveis por um alcance onde os sinos não conseguiam ecoar no seu limite de som, tem seu valor exegetico. Hoje não só estes meios, mas a hibridação da comunicação através da internet que apresenta em um só espaço ou meio as diversas formas midiáticas, ascendente ou descendente.

Portanto, o que fica claro é a possibilidade de expansão de discussão, atento aos movimentos que a Igreja Católica vem passando perante o crescimento da linha neopentecostal no uso das ferramentas mercadológicas e midiáticas para alcançar o seu *target*. Os hinos ou canções não são um direito absoluto do cristianismo católico, outras denominações religiosas também o fazem, justamente por entender o seu poder de comunicação e alcance.

Referências

Arquidiocese de São Paulo. **Anuário pontifício 2017 revela os dados da igreja no mundo**. 07 abr. 2017. Disponível em: <<http://arquisp.org.br/anuario-pontificio-2017-revela-os-dados-da-igreja-no-mundo>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

Cantores de Deus. **História**. Disponível em: <<http://www.cantoresdedeus.com.br/geral/?id=2>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ÊXODO. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos textos originais, com notas, dirigida pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Paulinas, 1976. p. 76.

FERREIRA, V. D.; BORELLI, V. Renovação carismática católica do Brasil e a atualização de suas estratégias midiáticas. **Anais do I Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais**. São Leopoldo-RS: UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2016.

GASPARETTO, P. R. **Midiatização da Religião: processos midiáticos e a construção de novas comunidades de pertencimento. Estudo sobre a recepção da TV Canção Nova**. São Leopoldo/RS, 2009. 459 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Hipercultura. **História: Quais as maiores religiões do mundo e onde elas se concentram?**. Disponível em: <<https://www.hipercultura.com/maiores-religoes-do-mundo-mapa/>> Acesso em: 21 ago. 2019.

HIWATASHI, Erica. **Uma breve história dos meios e das carreiras da comunicação.**

São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2012.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE. **Censo Demográfico: tabela 137 – população residente, por religião.** Disponível em: ,

<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/137#resultado>> Acesso em: 21 ago. 2019.

LIMA, Eduardo de Campos. **Formação da Rede Vida de Televisão: entre a política brasileira de concessões televisivas e as diretrizes católicas de comunicação social, 1989-1995.** Assis/SP, 2010. 170p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINO, Luís Mauro de Sá. **Mídia, religião e sociedade: das palavras às redes digitais.** São Paulo: Paulus, 2016.

Observatório do Direito à Comunicação. **Igreja Católica Quer Pôr no Ar 3ª TV Nacional.** 02 maio 2017. Disponível em: <<http://www.intervozes.org.br/direitoacomunicacao/?p=18281>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

Padre Reginaldo Manzotti. **Padre: sobre o padre.** Disponível em: <<https://www.padrereginaldomanzotti.org.br/padre/>> Acesso em: 21 ago. 2019.

Padre Zezinho, SCJ. **[Comentário].** [S. /], 17 ago. 2019. Facebook: Padre Zezinho, scj. Disponível em:

[https://www.facebook.com/padrezezinhoscj/posts/1318875618261520?__xts__\[0\]=68.](https://www.facebook.com/padrezezinhoscj/posts/1318875618261520?__xts__[0]=68)

ARBGF5MPna7bUZnpaXlQexP0xhka7LkdBWaKoRWzbsMyD2v2fTn7EgR9xR43G0
Hz1b3pcTk3MpsWbZmsXDTH385YhAUkp0IeW-

eH4np11j1UKF0wycZFVL0TonmG0Wd57uQxQD3wU8de450rnY0DuDdpa3A_yqQg
5w2Hq1vaSjyOAJ6672gZJuDbHLnPYoPhQ0JyFz3q1JuQX5Fgu-

WR2kSdMQihIS1WkC7aYjecz2P5p8J_DS YVC1URffpm9sWjUuMg9hRpE8lkPL7r_g
uKzwHVjOCvjKX6aoNOutsZcwb4rog06MUvppGFC7aq-

DC8EeJB_i5HOES7FVzOn6EEExQ&__tn__=-R. Acesso em: 18 ago. 2019

PESSINATTI, Nivaldo Luiz. **Políticas de comunicação da Igreja Católica no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: UNISAL, 1998.

Portal G1. **Thiago Brado diz que sua experiência fora da música cristã não foi boa: “Enquanto cantava, povo bebia e se acabava”.** 18 jun. 2018. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/pop-arte/promessas/2018/noticia/2018/07/18/thiago-brado-diz-que-sua-experiencia-fora-do-gospel-nao-foi-boia-enquanto-cantava-povo-bebia-e-se-acabava.ghml>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

SCHIAVON, Fabiana. **Filmes religiosos têm boa bilheteria no Brasil**. Gazeta de Alagoas, Maceió, 20 abr. 2014. Disponível em:

<<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=243113>>. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

SOUSA, Thamiris Magalhães. Devoção em caracteres: as redes de relacionamento religiosas como fenômeno de mediatização: análise do discurso nas mídias do Círio de Nazaré, em Belém do Pará. In **Mídias e Religiões: a comunicação e a fé em sociedades em mediatização**. GOMES, Pedro.; FAUTO NETO, Antonio.; SBARDELOTTO, Moisés.; MAGALHÃES, Thamiris.(org). 2. ed. São Leopoldo-RS: Ed.Unisinos: Casa Leiria, 2013. E-book.

SOUZA, André Ricardo de. **Igreja in concert: padres cantores, mídia e marketing**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

Só História. **O Poder da Igreja no Mundo Medieval (continuação)**. Disponível em: <<https://www.sohistoria.com.br/ef2/igreja/p2.php>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

TV Canção Nova. **Memória**. 2019. Disponível em: <<https://tv.cancaonova.com/memoria/>> Acesso em: 21 ago. 2019.

**Enterrar para resistir, escrever para compreender,
montar para conhecer: o inimaginável na transmissão da *Shoah*^{1*}**

Marcia Antabi^{2**}

Resumo

Pretende-se aqui discutir a importância da tentativa de transmissão do *inimaginável* da *Shoah*³ através do cinema em cotejo com testemunhos literários (LEVI, GRADOWSKI) e com o conceito de biopoder (FOUCAULT). A partir do documentário *Shoah* (LANZMANN, 1985) refletiremos sobre a prática da transmissão da história por meio da montagem de testemunhos do genocídio. Em 1945 (TÖRÖK, 2017) observaremos de que forma os mecanismos do poder atuam como estratégias cotidianas de dominação. Pensaremos como os restos de objetos encontrados que sobrevivem à destruição atroz da cultura de um povo são revisitados e por intermédio da montagem dos *destroços* sustentam a retomada da memória.

Palavras-chave: biopoder; cinema; inimaginável; montagem; *Shoah*.

1. Introdução – mensagem na garrafa

Este caderno, como outros, foi colocado em fossas e encharcado de sangue que algumas vezes corria dos ossos não completamente queimados e de pedaços de carne. O cheiro é imediatamente reconhecido. Caro pesquisador, *olhe por toda a parte!* Em cada pedaço deste lugar. Aqui encontram-se dezenas de documentos meus e de outros que ajudarão a compreender melhor tudo o que ocorreu aqui. Muitos dentes também estão enterrados. Nós, trabalhadores da equipe, os espalhamos deliberadamente, tantos quanto foi possível, para que o mundo encontrasse evidências vivas dos milhões de mortos. Nós mesmos não temos esperanças de estarmos vivos no momento da liberação. Apesar das boas notícias que nos foram passadas, vemos que o mundo está dando aos bárbaros um passe livre para destruir e arrancar os vestígios do povo judeu. A nossa impressão é que os governos aliados, os vitoriosos, não estão descontentes com o nosso horrível destino. [...] Nós do *Sonderkommando*, queremos há muito tempo acabar com este terrível trabalho, forçado a nós pelo medo da morte. [...] O dia está chegando - pode ser hoje ou amanhã. Escrevo estas linhas em um momento de extremo perigo e apreensão. Deixemos que o futuro transmita este veredito sobre nós com base em minhas notas, e deixemos que o mundo veja nelas no mínimo *uma gota* da terrível, trágica luz da morte sob a qual nós vivemos⁴ (GRADOWSKI, 2015, p. 221, grifo nosso, trad. nossa).

A mensagem foi encontrada em 1945, enterrada entre as cinzas de corpos incinerados nos fornos crematórios, dentro de um recipiente de alumínio envolvido com borracha perto do crematório IV do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau. O autor

^{1*} Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som durante o XVI Póscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Doutoranda em Comunicação Social / PUC-Rio. Mestre em Fotografia e Mídias / School of Visual Arts New York (1997). E-mail: mantabi@gmail.com

tinha a intenção de descrever a tragédia através de seu olhar e da própria experiência. *No centro do inferno: notas encontradas nas cinzas perto dos crematórios de Auschwitz* (*In the midst of hell: notes found in the ashes near the furnaces of Auschwitz*, 2015, trad. nossa) foi escrito em *yiddish*⁵, em 1944, um pequeno caderno⁶. A ação de resistência do judeu polonês Zalman Gradowski, ao registrar para transmitir, foi um gesto de intenção da sobrevivência da memória. Por meio da montagem de fragmentos, ele recusa a ideia do indizível que atravessa o inferno dos crematórios de Auschwitz. Para além do testemunho através da escrita, ele procurava compreender a situação geopolítica daquele momento da história: o *inimaginável*, o *inconcebível*, o *indizível*, o *invivível*. A partir do ponto de vista do prisioneiro da fábrica da morte, Gradowski observou com olhos atentos o objetivo daquele sistema totalitário: o extermínio de um povo sem deixar vestígios através da ordem da desrazão.

Como resistência à ideia da aniquilação sem rastros, o escritor italiano Primo Levi afirma: "alguma coisa sempre transpira" (2016, p. 40). Em *Os afogados e os sobreviventes*, último livro escrito por ele antes da sua morte em 1986, o doutor em química, que segundo ele próprio, por acaso sobreviveu ao extermínio de Auschwitz, nos leva a refletir sobre a intransmissibilidade do terror e a tendência do público em geral de rejeitar o absurdo. Os SS⁷ afirmavam que

seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. [...] não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. [...] Nós é que ditaremos a história dos *Lager*⁸ (WIESENTHAL apud LEVI, 2016, p. 7).

Em célebre aula no Collège de France em 17 de março de 1976, Michel Foucault discutia um dos fenômenos fundamentais do século XIX, o nascimento do racismo de Estado. "Como esse poder que tem essencialmente o objetivo de fazer viver pode deixar morrer?" (2005, p. 304), questiona Foucault. O racismo para ele representa um corte entre o que deve viver e o que deve morrer e é neste ponto que ele se insere nos mecanismos do Estado como emergência do biopoder. O conceito de biopoder, originado no pensamento do filósofo francês, consiste em uma nova tecnologia da autoridade: o de *fazer* viver e de *deixar* morrer. Segundo Foucault, até então, o direito de soberania era o de fazer morrer ou de deixar viver. A partir da análise dos mecanismos, das técnicas e das tecnologias de poder, ele observa uma desqualificação progressiva da morte.

Tirar a vida do outro passa a ser aceitável no sistema do biopoder se o perigo biológico for eliminado e o fortalecimento da própria raça se der através da eliminação da ameaça. O Estado nazista foi, sem dúvida, o mais disciplinar para Foucault. Naquele regime, o biopoder sustentou a sociedade nazista desencadeando uma rede de relações de poder de vida e de morte que se manifestaram através de toda uma série de indivíduos do corpo social.

Gradowski chegou em Auschwitz, na Polônia, em 8 de dezembro de 1942; desembarcou acompanhado de sua mãe, duas irmãs, a esposa, o cunhado e o sogro. Todos, com exceção dele, foram imediatamente encaminhados para o "banho". Ele tinha 35 anos⁹. Foi selecionado pelos nazistas a executar uma função de extrema perversidade: ser um prisioneiro da equipe do 12º *Sonderkommando*¹⁰. "Fui forçado a agir como um guardião dos portões do inferno pelo qual passaram milhões de judeus de toda a Europa" (GRADOWSKI, 2015, p. 70, trad. nossa). A tarefa significava testemunhar os últimos momentos de milhares de pessoas; ser obrigado a guiar o próprio povo aos "banhos" de gás Zyklon¹¹, retirar os mortos das câmaras de gás, extrair os dentes de ouro, incinerar os corpos nos fornos crematórios, e enterrar as cinzas. Sem histórias, sem nomes, sem memórias. "Manter a inumana cadência. [...] Recomeçar todos os dias." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 17)

À noite, secretamente, como uma reza em homenagem aos mortos - o *kaddish*¹² - ele organizava uma construção de estilhaços literários sobre o cotidiano "daqueles que perderam a sua humanidade e aqueles que se mantiveram humanos em condições que só deixariam espaço para o bestial" (GRADOWSKI, 2015, p. 6, trad. nossa). Elaborava uma montagem de palavras, como instrumento de produção ensaísta para descrever e tentar tornar legível a visibilidade marcada pela opacidade.

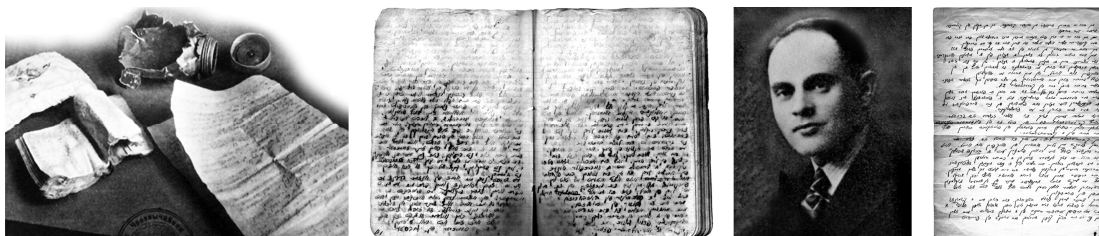


Foto 1: (No centro do inferno) recipiente onde foram encontrados manuscritos; caderno; Zalman Gradowski; carta do inferno.

Para Primo Levi, ter concebido e organizado o *Sonderkommando* foi a violação mais demoníaca do nacional-socialismo. Gradowski conhecia as línguas europeias e a

literatura e lia em *yiddish* e em polonês. *No centro do inferno*, é um testamento de Gradowski, como um método de fortalecer a própria identidade através da ligação com o futuro. Para transmitir a seus descendentes e contemporâneos, ao ser encontrado, lido e *conhecido*, sobre o que viu e pensou no inferno da Terra. Gradowski imaginou (DIDI-HUBERMAN, 2012), a fim de conseguir estabelecer um elo com o que sabia ser seu único destino: a morte.

Fazer viver para deixar morrer: a biopolítica do nazismo

Não é possível nos encontrarmos na superfície, o *Lager* é um mergulho abissal onde, uma vez dentro, perde-se a capacidade de raciocinar e de observar. Ao passar pelo portal do campo, lia-se *Arbeit macht frei* (*O trabalho liberta*), o que de fato significava: o trabalho desprovido de sentido, onde o produto final é a morte.

No portal do *Inferno* de Dante, está escrito *Deixai toda a esperança!* É preciso abandonar qualquer expectativa, pois de lá não se pode mais voltar. A morte, além de destino certo, é uma questão de tempo. Gradowski afirmou que o inferno no qual se encontrava, o seu "lugar criativo", era incomparavelmente mais terrível do que o de Dante, "com a sua iminência, a sua normalidade e a sua crua natureza mecânica" (2015, p. 55, trad. nossa). A primeira parte da viagem de Dante Alighieri, guiado pelo poeta Virgílio em *Divina comédia*, escrita no início do século XIV, é ao *Inferno*, detalhado em nove círculos de sofrimento situados dentro da Terra. O nono círculo é o lago *Cocite*, congelado, formado pelas lágrimas dos condenados e pelos rios do inferno que nele deságuam seu sangue. No *Cocite* encontram-se imersos os traidores, e os poetas se deparam com a gigantesca figura de Satanás revelando-se com três cabeças.

Detém-te! Eis Satanás! Eis o lugar horrendo
Em que deves de armar de esforço ingente
Quando assombrei-me aquele aspecto vendo
Não inquiras leitor: não te expressará
Com verbo humano o que encarei tremendo
Não morto, porém vivo não ficará (ALIGHIERI, 2017, p. 505)



Foto 2: (ilustrações de Gustave Doré em *Divina Comédia: Inferno*) Satanás no lago Cocite; nono círculo; Dante e Virgílio.

Gradowski foi uma figura duplamente heroica da resistência judaica; como conspirador e como um homem da literatura sob a ótica do inferno. Ele foi um dos líderes do único levante ocorrido no crematório IV do 12º *Sonderkommando*¹³, onde *trabalhava*. Durante vários meses, ele conseguiu descrever em detalhes o processo que ocorria no centro da engrenagem do mundo concentracionário. Gradowski não sobreviveu ao inferno; morreu em 1944, durante o levante, um pouco antes da liberação do campo pelo Exército Soviético¹⁴.

Primo Levi não teve o mesmo destino. Segundo ele próprio, em sua obra inaugural e avassaladora *É isto um homem?* (*Se questo è un uomo*, 1947), teve sorte. Escapou da morte por "uma combinação de eventos improváveis" (2016, p. 12) e pôde transmitir com clareza suas observações sobre aspectos da alma humana através de uma literatura que mostra a estreiteza do conceito político da pureza aliada a um horror indescritível. Para Levi, a ciência é a imperfeição da natureza e a ideia fascista da ordem aparece como medíocre. Em *A tabela periódica* (*Il sistema periodico*, 1975), o escritor demonstra como os 118 elementos da natureza só existem quando misturados e revela a impureza como dimensão fundamental da vida. No capítulo *Ferro*, ele relaciona uma premonição da catástrofe iminente com as "consciências adormecidas" (1994, p. 44), quando em 1939, Hitler entra em Praga sem disparar um tiro, Franco domina Barcelona e Madri, e a Itália fascista ocupa a Albânia. Levi observa como a censura fascista mantinha as pessoas "separadas do mundo, num branco limbo de anestesia".

Da mesma forma que Gradowski, Levi, escritor e sobrevivente de Auschwitz, olha, observa, escreve, relata, tenta compreender e transmitir os acontecimentos e os lugares de conduta do humanismo. "Se compreender é impossível, conhecer é necessário" (LEVI apud BARENGUI, 2015, p. 21).

O que manteve estes dois homens vivos durante o tempo e o espaço dantesco do *Lager*? Qual seria o sentido de resistir em uma situação *inimaginável* para quem não a vivenciou? O rastro de uma resposta talvez seja a recusa em fazer parte da engrenagem que desumaniza e a importância do testemunho. Inseridos em um sistema regido por uma lógica indecifrável - *fazer viver para deixar morrer* -, eles se opuseram à incerteza de não serem compreendidos e narraram o acontecimento.

O documentário como um recipiente de transmissão - *Shoah* e o *inimaginável*

[...] A genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos (FOUCAULT, 1979, p. 15).

A quem interessa ver e ouvir durante nove horas e meia relatos da *Shoah*? A quem importa a escuta sobre o que foi a experiência da anulação do raciocínio? Como é possível ordenar o absurdo do real através da potência dos sentidos? E quais são os recursos que disponibilizamos para que os detalhes da história reapareçam e atinjam alguém? A questão da transmissão e da preservação da memória da *Shoah* é, decerto, um dos imperativos éticos do século XXI. Partindo da constatação de que as últimas testemunhas estão falecendo, e que os arquivos tornam-se cada vez mais acessíveis, o cinema, a literatura e as artes em geral, desdobram um espaço significativo para a transmissão das atrocidades que ocorreram na *inimaginável* fenda da história do século XX. É necessário imaginar para transmitir, com o propósito de ativar a memória e provocar o pensamento através das imagens e dos testemunhos.

O sobrevivente e escritor francês Robert Antelme, afirma:

Inimaginável é uma palavra que não fragmenta, não restringe. É a palavra mais cômoda. Ao passear com esta palavra servindo de escudo, a palavra do vazio, o passo se firma, torna-se mais resoluto, e a consciência se tranquiliza (ANTELME apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 38).

Já o também sobrevivente e escritor austríaco Jean Améry assegura que "o acontecimento ultrapassa a imaginação. [...] Ele é feito de realidade, não de imaginação. Podemos dedicar toda a vida a comparar o imaginário e o real sem conseguir esgotar a questão" (AMÉRY, 2013, p. 58).

A polêmica em torno da visibilidade e da legitimidade das quatro singulares fotografias tiradas em agosto de 1944, por membros do 12º *Sonderkommando*, de dentro de uma câmara de gás de Birkenau, envolveu o documentarista francês Claude

Lanzmann e o filósofo Georges Didi-Huberman em 2001, e resultou na segunda parte do livro *Imagens apesar de tudo* (*Images malgré tout*, 2004) do historiador da arte francês. Didi-Huberman afirma que apesar da impossibilidade de vermos através de imagens, uma vez que elas foram destruídas, ainda nos é possível observar por entre os detalhes das sobras.

A *cápsula do tempo* soterrada por Gradowski, o risco corrido por Alex¹⁵, quando *arrancou* as imagens de dentro do inferno daquele lugar de gaseamento, são verdadeiros fragmentos de reflexão, para podermos pensar sobre as possibilidades que dispomos da imaginação e da transmissão. *Imaginar* é não estar mais aqui. A memória é escavada e inscrita como uma dimensão prática, com uma perspectiva política, ou seja, ela é construída através de objetos encontrados - manuscritos, imagens, relatos - para que possa ser resgatada, visualizada e conhecida.

Em 1985, Claude Lanzmann, após onze anos de produção e de montagem¹⁶ de *Shoah*, recusou com veemência a utilização de qualquer imagem de arquivo. O cineasta utilizou um recurso radical para *montar* a história: não *mostrar* as imagens produzidas ou encontradas pelos aliados na liberação dos campos, e sim, construir a legibilidade do fenômeno histórico com a sustentação de uma escuta atenta dos sobreviventes (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 26). O filme faz uma costura da história oral relatada por sobreviventes, moradores de vilarejos vizinhos aos campos, o maquinista das locomotivas da morte, algozes, professores de história judaica, de ciência política e políticos, sem uma única imagem de arquivo. A escolha formal para representar o *inimaginável*¹⁷ foi "opor ao silêncio absoluto do horror uma palavra absoluta" (PAGNOUX apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 121). *Shoah* cria uma política da imagem, segundo o filósofo húngaro Pelbart (2000, p. 174), a partir da ética da negação em mostrar o espetáculo da "morte infinita". Sem imaginar, a tentativa ambiciosa de Lanzmann em tangenciar, através do cinema, o extermínio de um povo pelo biopoder nazista, tornou-se um valioso conteúdo testemunhal de arquivo.

Crítico de cinema francês, editor da reputada *Cahiers du Cinéma* (1974-1981), Serge Daney acreditava que o cinema existe para trazer de volta o que já foi visto outrora: seja bem visto, fracamente observado ou despercebido. Um dos pensadores do cinema mais influentes da França, Daney proclamava a cinematografia como a arte da vigilância, e que, mesmo quando utilizamos imagens de arquivo, únicas, produzidas

sobre um determinado evento, tais imagens nos provocam um amplo efeito quando as assistimos pela primeira vez no presente (2007, p. 90). Para ele, o cinema é uma "arte da revelação da alteridade e do acesso ao mundo" e a montagem, mais do que tudo, é um conceito que "o cinema deu de presente para o século XX" (LINS; GERVAISEAU; FRANÇA, 1999). Daney nos ajuda a pensar em como a retomada de testemunhos através do cinema, a partir do ponto de vista do sobrevivente, nos traz à tona a montagem e o desejo de interpelar e investigar os detalhes, os restos e as narrativas soterradas.

Quando Daney deparou-se com a imagens do documentário francês *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956) declarou que a partir de então jamais esqueceria e que mesmo sem saber com exatidão, ele já fazia parte dos que sempre souberam. O crítico sustentava o papel decisivo do cinema sobre a sua consciência e para o seu conhecimento da *Shoah* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 112).

Ao anunciar a aporia da indizibilidade e da inimaginabilidade do ato de transmitir por meio da re-visão das imagens de arquivo, Lanzmann reiterava a imoralidade do ato de olhar as imagens da *Shoah*. Mesmo assim, sem a intenção, ele montou um documentário como forma de resistência e tornou-se o cineasta judeu da *Shoah*.

Segundo o escritor norte-americano Philip Roth¹⁸, Primo Levi era o escritor judeu da *Shoah*. Levi comparou o *Lager* ao o inferno de Dante. Tinha 24 anos quando foi deportado para Auschwitz, em fevereiro de 1944. No prefácio da edição italiana de *É isto um homem?*, descreveu o sistema nazista: "Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa" (1988, p. 7). Levi considerava que a história dos campos de extermínio deveria ser vista por todos como um sinistro sintoma de perigo. Para isso, ele desloca o leitor como também responsável. A partir da montagem de sensações ordinárias, Levi estabelece o conceito da complexidade do estado de desgraça. Existem no *Lager*, assim como no inferno de Dante, várias camadas de sofrimento. É a narrativa do horror. "Nós éramos apenas exemplares comuns da espécie humana" (Ibid., p. 15). Ele guia a nossa percepção para compreendermos como, aos poucos, a capacidade de raciocínio sucumbe dentro do *Lager*.

Isso é o inferno: [...] uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante, mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e

continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? não é mais possível: é como se estivéssemos mortos. Alguns sentam no chão. O tempo passa, gota a gota (Ibid., p. 20).

Primo Levi olha para o leitor e o interpela. Quando as lacunas são abismos e os porquês precipícios, Levi nos movimenta a questionar sobre quais são os recursos literários formais que temos para que o genocídio reapareça e nos atinja 80 anos depois de ocorrido. A realidade, revelada sob a condição humana mais miserável, também para ele é *inimaginável*. No momento em que não há mais compreensão e os homens não associam mais as ideias, chega-se ao fundo do poço, onde o passado e o futuro são apagados.

Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos e até os cabelos; se falarmos não nos escutarão - e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa dentro de nós, do que éramos (Ibid., p. 25).

No ato de escrever, Levi recriava na lembrança, a "hipnose do ritmo interminável que mata o pensamento e embota a dor" (p. 50). Ele sabia que regressar de um campo de extermínio significava ter presenciado o que "o homem chegou a fazer do homem" (p. 55). O escritor nos convida a questionar de que forma nosso mundo moral poderia resistir dentro do imenso quadrado de arames farpados do *Lager*.

Em *Shoah*, Lanzmann entrevista o judeu tcheco Filip Müller, sobrevivente de cinco liquidações do *Sonderkommando*. Müller tinha apenas 20 anos quando, em maio de 1942, entrou pela primeira vez no crematório de Auschwitz. A imagem que vemos é a do muro de execuções em Auschwitz, abrindo em câmera lenta, com a neve caindo. Ele descreve o caminho, o portão, o prédio com uma chaminé, enquanto a câmera nos conduz por estes lugares através de um plano sequência longo. Estamos em Auschwitz, caminhando em direção ao crematório, sob o ponto de vista do prisioneiro Müller através do olhar de Lanzmann. Uma brilhante decisão formal do cineasta, quando as imagens produzidas deste momento nunca existiram, ou se existiram, foram certamente destruídas. Desta forma, as imagens do presente nos dão a *imaginar* o passado.

Ignorava para onde nos levavam, achei que iam nos executar. [...] Para dentro, lixo! Porcos! E nos vimos num corredor. Ali mesmo, o fedor e a fumaça me sufocaram. [...] Estávamos na câmara de incineração do crematório do campo I de Auschwitz (LANZMANN, *Shoah*, DVD 1, 2:13:43)

Aqui, a câmera nos aponta os fornos crematórios que restaram e hoje fazem parte do museu de Auschwitz, enquanto Müller descreve que ao deparar-se com centenas de corpos, perguntou como seria possível ser aquela situação real.

Entre as pilhas de cadáveres, uma confusão de malas, pacotes... e, espalhados por toda parte, uns cristais azul-violeta estranhos... Mas tudo me parecia incompreensível, era como um choque na cabeça, como se você tivesse sido fulminado. Eu não sabia nem onde estava! E como era possível matar tanta gente ao mesmo tempo?! (Ibid)



Foto 3: (*Shoah*) trem; caminho do crematório de Birkenau; Lanzmann com morador do entorno do campo fazendo o conhecido gesto de morte; crematório de Auschwitz.

Quando, em seguida, recebeu ordens para alimentar os fornos, ele revela que entrou "em estado de choque, como que hipnotizado, e pronto para executar qualquer ordem". As imagens do caminho até os fornos crematórios tem duração de cinco minutos, quando então o próprio sobrevivente aparece, em plano médio, ao narrar o terror e a desorientação que sentiu ao ver-se no centro da engrenagem que transcorria naturalmente segundo a lógica da organização nazista. Durante o *travelling* da câmera, *imaginamos* as centenas de milhares de corpos que passaram por ali. A vida daqueles "operários" da fábrica da morte dependia do processo de extermínio de uma população. No *Lager*, portanto, o *Sonderkommando* é o mecanismo de operação da biopolítica.

Com uma gota de esperança em escapar da morte, Müller só tinha um objetivo: sair daquele inferno. O sobrevivente testemunhou milhares de pessoas desaparecendo diariamente pela rampa de Auschwitz. "Nós tínhamos a real compreensão, com os nossos próprios olhos, do que significava ser um ser humano. [...] E o mundo não falava nada" (Ibid., DVD 3, 1:54:14). No outono de 1943 ficou claro que ninguém os ajudaria a sair dali e passaram a planejar a rebelião armada a fim de destruir a engrenagem concentracionária.

O *Sonderkommando* é uma das peças da montagem de *Shoah*; assim como as imagens dos trajetos de trens, a fumaça negra sempre presente e os silenciosos e

prolongados *travellings* dos rios, lugares de descarte das cinzas dos mortos. Lanzmann observa e filma obsessivamente com um olhar paralelo à escrita de Levi. Ele quer transmitir para tornar conhecidas as questões paradoxais da história da *Shoah*. Como uma espécie de andaime que serve de apoio para investigar e tomar a experiência do *Lager* como uma oportunidade de conhecimento.

A lição que vem de Auschwitz é que o edifício do humano é precário. Nada mais pode ser dado como seguro, nenhuma aquisição da civilização poderá, doravante, ser considerada definitiva. Assim, diz Primo Levi. E nós acreditamos nele, prensados que estamos, em igual medida, pela robustez da trave e da provisoriedade do andaime (BARENGUI, 2015, p. 21).

O passado que insiste em retornar - 1945 e a ficção do real

Em 12 de agosto de 1945, um homem faz a barba e ouve no rádio: "aviões americanos lançaram a segunda bomba atômica no Japão. O porto de Nagasaki foi atingido. O governo japonês ordenou a desocupação de todas as cidades." O homem, tabelião de um vilarejo húngaro, acidentalmente se corta com a navalha. É o início de *1945* (2016), do diretor húngaro Ferenc Török¹⁹, filme com estética em preto e branco e longas tomadas em silêncio. A obra cinematográfica é baseada em um conto do escritor húngaro Gabor T. Szanto e a trama parte da linguagem lacunar da *Shoah*: dos silêncios, da falha, da ausência do que não pode existir.

1945 representa a história de judeus sobreviventes que, ao voltarem para casa, encontram seus lares apropriados por terceiros. O que nos é retratado em um contexto húngaro, foi uma das facetas do drama europeu a partir da liberação dos campos. Na estação de trem do vilarejo faz muito calor e o som de insetos pontua uma tensão imanente daquele lugar de deportações. A imagem do trem, aparece como o prólogo do sofrimento:

Quase sempre, no início da sequência da recordação, está o trem que assinala a partida para o desconhecido: não só por razões cronológicas, mas também pela crueldade gratuita com que eram empregadas para um objetivo incomum aquelas (normalmente inócuas) composições de vagões de carga. [...] Os eslavos, especialmente os judeus, eram mercadoria mais vil, ou melhor, destituída de qualquer valor; de qualquer modo deviam morrer, não importa se durante a viagem ou depois (LEVI, 2016, p. 87).

O comboio chega na estação soltando uma fumaça escura e dois homens vestidos de preto desembarcam. Dois estrangeiros. Eles trazem duas grandes caixas misteriosas contendo a inscrição *Frágil*, e não falam, apenas observam. A narrativa se

passa em uma aldeia húngara, que através dos gestos e olhares entre seus habitantes, vai lentamente, evidenciando que o passado não ficou no passado. Ele retorna e assombra. Os dois homens são judeus que acompanham com determinação o percurso de sua carga a partir do desembarque do vagão. Pretendem honrar o percurso de seu povo.

O funcionário da estação pergunta o que trouxeram e eles respondem: "mercadorias secas, perfume, coisas do gênero". É a versão oficial do conteúdo dos recipientes. O vagão de carga é fechado. A câmera focaliza o instante e a miudeza dos detalhes; é o mesmo gesto de fechamento da porta do vagão que observamos nas únicas imagens de arquivo do trem do campo de Westerbork em direção a Auschwitz, feitas em 1944 na Holanda, em *Intervalo* (FAROCKI, 2007). A imagem recupera a repetição dos instantes de inúmeros fechamentos de vagões que transportaram cerca de meio milhão de judeus húngaros para a morte nos campos de concentração.



Foto 4: (1945) trem; fechamento do vagão; objetos que restaram - *menorah*, *tefilin*, *talit* e sapatos de criança.

A sequência dos acontecimentos é montada por Barsi Béla, entremeando várias situações que acontecem naquele mesmo dia: o casamento do filho do tabelião; a tensão das relações entre os soldados russos e a população local; os documentos assinados pelo tabelião para que as propriedades dos judeus deportados para os campos fossem legitimadas como bens de cidadãos locais; uma denúncia feita pelo tabelião acusando o amigo judeu, para que fosse imediatamente deportado - com isso, a pequena loja de fragrâncias de propriedade do judeu ficou para ele; o padre que não quer aceitar a confissão de um cidadão arrependido pela apropriação de uma propriedade; os objetos *tomados* - a máquina de costura, louças, tapetes, um relógio de parede com escrituras em *yiddish*, o álbum de fotografias de família - imagens de histórias do passado.

Para Foucault, a destruição de outras raças é uma das faces do projeto nazista. Uma outra face do mecanismo do biopoder é expor a própria raça "superior" ao perigo absoluto da morte, como um dever de obediência política. Seria uma junção do direito

de matar e da exposição à morte. Assim, "temos um Estado absolutamente racista, um Estado absolutamente assassino e um Estado absolutamente suicida" (2005, p. 311).

Os dois judeus caminham, atravessando o povoado, e vão descortinando uma rede de segredos enterrados e conectados pela cumplicidade de todo um vilarejo. É a *zona cinzenta* de fora do campo. Os habitantes entram em pânico, pois a volta de dois judeus representa uma ameaça. "Cada estrangeiro é um inimigo" (LEVI, 1988, p. 7).

A *zona cinzenta* da *proteckja*²⁰ e da colaboração é um termo criado por Primo Levi para expor os privilégios que nascem e proliferam sempre que existe um poder exercido por poucos. A normalidade da moral ordinária - tanto no campo quanto naquele vilarejo da Hungria de 1945 - são inóspitos para a moral da *zona cinzenta*, onde um dos abismos é a ausência do código moral.

Quando ocorreram as deportações, as propriedades dos judeus deportados foram distribuídas pelo Estado ou pelos governos locais para a população local por um preço acessível. A maioria se beneficiou através de duas formas de apropriação: os móveis e os imóveis. Em 1945, testemunhamos a apropriação de uma casa, da loja de essências, dos objetos judaicos: cada cidadão guarda uma história de corrupção em segredo e o retorno dos "estrangeiros" reanima as relações proibidas e reprimidas. Neste método de poder, o Estado e os governos locais conduzem os próprios cidadãos a tornarem-se colaboradores de um regime corrupto. Como o Estado cedia o imóvel através de uma ação legal, o cidadão acreditava que era seu direito. 1945 nos insere no momento em que, com a volta dos sobreviventes, alguns habitantes do vilarejo se dão conta dos terríveis atos que cometeram.

Assim, seguindo o pensamento de Foucault, a particularidade do racismo inerente ao biopoder não se dá somente pelo desprezo ou ódio das raças umas pelas outras, mas sim pela tecnologia do poder. É um mecanismo que permite a operação do biopoder. É o Estado utilizando a eliminação de uma raça e a purificação de outra raça para exercer o poder. A história se passa na Hungria, mas poderia ter sido na Polônia ou na França. O mais cruel da *zona cinzenta* do biopoder é que os próprios habitantes entregavam seus dentistas, seus padeiros, seus médicos. Neste domínio, os denunciados não eram "estrangeiros".

A caminhada percorrida pelos dois homens em 1945 simboliza a marcha pela honra de um povo e o cemitério judaico, destino dos dois estrangeiros, é o marcador de

um lugar esquecido. Ao caminhar a pé, eles carimbam o peso da dignidade com passos convictos. Provocam, em sua trajetória na cidade, crises de consciência, sentimentos de vergonha e culpa, um incêndio na loja de fragrâncias e até o suicídio de um homem arrependido da apropriação de bens. Uma ficção que transmite algo profundamente verdadeiro através dos pequenos detalhes que perpassam a *zona cinzenta*.

No cemitério, os dois homens enterram objetos que simbolizam o que restou da cultura do extermínio: alguns sapatinhos de crianças, um *talit*²¹, uma *menorah*²², um *tefilin*²³ e livros sagrados. Cavam a terra, recitam a reza aos mortos - o *kaddish* - e enterram os objetos em respeito aos milhões de pessoas assassinadas. Como lidar com o estatuto da dor quando as pessoas querem virar o rosto para a dor dos outros? Aqui, os pequenos gestos não vêm com explicação, mas sustentam o caráter incontestável da dor.

Considerações finais - montar para transmitir: uma luz sobre o presente

Qual é o sentido de um campo de extermínio? Por que você não fugiu? Ao responder a estas perguntas, principalmente aos jovens, Primo Levi afirma que existe um abismo entre como funcionava a engrenagem "lá embaixo", e como são representadas hoje pela imaginação, sustentadas pelo cinema, literatura e artes em geral. Para ele, esse fenômeno "faz parte de uma dificuldade nossa ou incapacidade para perceber as experiências alheias" (2016, p. 128). Quanto mais distantes de nosso tempo, essas experiências da *Shoah* apresentam discrepâncias. "As verdades incômodas têm um caminho difícil" (Ibid., p. 129).

Levi era fascinado pela compreensão do homem dentro e fora do campo. O escritor e sobrevivente observou a dificuldade em refletirmos sobre esse "abismo de maldade", quando há 80 anos, através da instituição do nacional-socialismo, tentou-se transferir o peso do crime para as vítimas e a consciência da inocência foi questionada pelos próprios sobreviventes através da vergonha e do silêncio. A quebra e a degradação da capacidade de resistir foi a estratégia do nazismo desde a subida ao poder na Alemanha.

A experiência do *Lager* retirou a linguagem e o pensamento conceitual, portanto, testemunhar é repor no mundo essa prática. Lanzmann, falecido em 5 de julho de 2018, faz isso com maestria. Para conhecer é necessário perguntar. Em seu penúltimo

filme, *O último dos injustos* (*Le dernier des injustes*, 2013), ele retoma a entrevista gravada durante uma semana em Roma, em 1975, com o rabino Benjamin Murelstein, último presidente e único sobrevivente do Conselho Judaico (*Judenrat*) do campo modelo Theresienstadt, que teve contato direto com o nazista Adolf Eichmann.

Murelstein conta sobre a *zona cinzenta* das relações naquele campo e como operava o sistema de "organização da morte". Aos 11 minutos do filme, somos surpreendidos pela utilização da primeira imagem de arquivo. No documentário, vemos um Lanzmann já idoso, mais maduro, que lê fragmentos do livro escrito pelo rabino em 1961, *Terezin, o gueto modelo de Eichmann*.

O que nos interessa em todos os filmes aqui citados é o caráter do ponto de vista limitado do observador - nosso e dos sobreviventes. Através da potência dos relatos por meio de imagens e escrituras produzidas, imaginamos. É o que Foucault denomina de "saber das pessoas"; segundo ele, um saber particular e que deve sua força apenas à contundência que opõe a todos que o rodeiam. Vislumbramos através da montagem no cinema em cotejo com a literatura, uma possibilidade de desencavar os "fragmentos genealógicos" que procuramos em uma tentativa de compreender a dimensão das diversas cenas/camadas de silêncio, lacunas da história de ontem e de hoje.

Não se trata apenas de lembrar, trata-se de ganhar forças através da legibilidade do relato. Somos todos responsáveis. Vislumbramos aqui, a importância do cinema e da literatura como abertura do saber através da intromissão de um momento do ver. Para Primo Levi a transmissão é o mais importante. É impossível trazermos realmente o que houve - por ser *inimaginável*. Auschwitz é um cenário imprevisível, um mundo indecifrável, onde é impossível pensar em algo pior. Mas o desejo da transmissão nos faz imaginar para transmitir, representar para atingir, e montar para conhecer.



Foto 5: (*O último dos injustos*) O rabino Murelstein em Viena, 18 de março de 1938; Lanzmann e Murelstein, 1975; ilustração de Bedrich Lederer, sobrevivente de Theresienstadt; Claude Lanzmann.

Notas

3. A palavra bíblica *Shoah* (שואה, em hebraico) significa "catástrofe", e é utilizada como termo padrão para o Holocausto.
4. Birkenau-Auschwitz, 6 de setembro de 1944, Zalman Gradowski, a partir da tradução de Meer Karp. O manuscrito foi datado um mês antes do levante do *Sonderkommando*, em 7 de outubro de 1944.
5. O *yiddish* é uma fusão do alemão, do hebraico e de línguas eslavas. De uma população de cerca de 9,5 milhões de judeus na Europa em 1939, a maioria falante do *yiddish*, seis milhões foram assassinados durante a *Shoah*. Sobre as origens da língua, ver Woodworth, Cherie, *Where did yiddish come from*, 2014. Disponível em: <<https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/165247/yiddish-ashkenazi-woodworth>> Acesso em: 28 de julho de 2019.
6. Segundo o historiador russo Pavel Polyan, 60% das páginas puderam ser facilmente lidas, o resto foi encontrado com manchas (GRADOWSKI, 2015, p. 64).
7. Schutzstaffel ou SS (ironicamente, Esquadrão de Proteção) era a guarda pessoal de Adolf Hitler e tornou-se uma das maiores organizações nazistas, um grandioso exército selecionado pela considerada "pureza" racial e pela fidelidade incondicional ao Partido Nazista. Heinrich Himmler era o líder da SS e no decorrer da Segunda Guerra Mundial transformou a SS, com mais de um milhão de membros, em um instrumento de terror nazista.
8. *Lager* eram os campos de concentração e de extermínio em massa nazistas. Para Primo Levi, eles eram grandes "centros de terror político", verdadeiras "fábricas da morte" (LEVI, 2016).
9. Pavel Polyan, compilador dos manuscritos, evidencia que ele nasceu em 1908 ou 1909, em Suwalki, perto de Bialystok, na Polônia. Filho de Shmuel Gradowski, cantor da sinagoga principal da cidade e neto do rabino Avrom Eiver Joffe, um respeitado sábio e estudioso do *talmud* (GRADOWSKI, 2015, p. 9). O *talmud* é uma coletânea de livros sagrados dos judeus, um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo. É um texto central para o judaísmo rabínico.
10. Comando Especial, chamado também de *Totenkommando*, o time da morte, *Leichenkommando*, o time dos corpos e *Gaskommando*, a equipe do gás era separada dos outros prisioneiros e do mundo exterior (LEVI, 2015, p. 18). O 1º *Sonderkommando* de Auschwitz foi criado em 4 de julho de 1942, a partir de uma "seleção" de judeus eslavos destinados à câmara de gás. A partir desta data, foram 12 sucessivas equipes. Cada equipe era suprimida após alguns meses e a iniciação da equipe seguinte consistia em queimar os cadáveres de seus predecessores.
11. O veneno empregado nas câmaras de gás de Auschwitz, um cristal esverdeado, poroso e inodoro, era substancialmente, o ácido cianídrico, usado na desinfecção dos porões de embarcações. Primo Levi adverte que seria impossível que o grande aumento das remessas a partir de 1942 não fosse constatado (2016, p. 11). "Devia gerar dúvidas, e certamente as gerou, mas elas foram sufocadas pelo medo, pela avidez, pela cegueira e estupidez [...] e pela fanática obediência nazista."
12. O *kaddish* é uma prece judaica recitada por onze meses após o falecimento, como forma de honrar os pais ou familiares próximos do falecido.
13. Em 7 de outubro de 1944 aconteceu o levante do 12º *Sonderkommando*. Segundo o museu de Auschwitz, morreram 450 membros do grupo e 3 soldados da SS. Em *Auschwitz: o testemunho de um médico*, de Miklos Nyszli, o médico que sobreviveu ao levante, conta que morreram 853 prisioneiros e 70 homens da SS.
14. As tropas soviéticas chegaram em Auschwitz em 27 de janeiro de 1945.
15. Alex foi o prisioneiro judeu grego que tirou as fotos; segundo Didi-Huberman, até hoje ainda não identificado (2012, p. 25).
16. Ziva Postec foi a montadora de *Shoah*, processo que durou cinco anos.
17. O *inimaginável* foi uma palavra necessária para as testemunhas que se esforçaram por narrar o sucedido, como para os que se esforçaram por ouvi-los (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 86).
18. Disponível em: <<https://primolevicenter.org/printed-matter/philip-roth-interviews-primo-levi/>> Acesso em: 8 de agosto de 2019.
19. Ferenc Török nasceu em 1966. Seus pais foram deportados para Auschwitz.
20. O privilégio, ou *protekcja*, termo local *yiddish* e polonês, de evidente origem italiana e latina (LEVI, 2016, p. 31).
21. O *talit* (טלית) é um xale feito de seda ou linho. Ele é usado como uma cobertura na hora das preces judaicas. Sobre o *talit* se interpreta que um dos objetivos deste acessório é criar um ambiente de igualdade entre os que estão orando na sinagoga.

22. A *menorah* (מנורה) é um candelabro de sete braços e um dos símbolos mais antigos da identidade judaica. Surgiu durante o êxodo dos judeus do Egito, alguns séculos antes de Cristo.
23. Os *tefilin* (תפילין) são um par de caixas de couro preto contendo rolos de pergaminho hebraicos onde estão inscritos quatro trechos da *Torá* (a *Torá* é composta dos cinco livros sagrados de Moisés, trata de leis de convívio pacífico entre os homens).

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. **Divina comédia: inferno**. tradução: Xavier Pinheiro. Ilustração: Gustave Doré. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- AMÉRY, Jean. **Além do crime e castigo: tentativas de superação**. Tradução: Marijane Lisboa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BARENGHI, Mario. **Por que acreditamos em Primo Levi?** Tradução: Pedro Spinola Pereira Caldas. Revista Digital do NIEJ, Ano 5, nº 9, 2015.
- DANEY, Serge. **Postcards from the cinema**. Tradução: Paul Douglas Grant. Oxford; New York: Berg, 2007.
- HUBERMAN-DIDI, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa, Portugal: KKYM, 2012.
- _____. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II**. tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Microfísica do poder**. Org. e tradução: Roberto Machado. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GRADOWSKI, Zalman. **In the midst of hell: Notes Found in the Ashes near the Furnaces of Auschwitz**. Compilação, Edição e Prefácio: P. Polyan. Gamma Press, Moscow, 2015.
- LEVI, Primo. **A tabela periódica**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **É isto um homem?** Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. 3ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2016.
- LINS, C.; GERVAISEAU, H.; FRANÇA, A. O cinema como abertura para o mundo: introdução ao pensamento de Serge Daney. **Revista Cinemais**. Rio de Janeiro, v. 15, p. 171-192, 1999.
- KOBRYNSKYY, Oleksandr; BAYER, Gerd. **Holocaust cinema in the twenty-first century: memory, images, and the ethics of representation**. London & New York: Wallflower Press, 2015.

PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

Filmografia

FERENC, Török. **1945**. Hungria. 2017, preto e branco, 87 min.

FAROCKI, Harun. **Intervalo**. Alemanha. 2007. preto e branco. 40 min.

LANZMANN, Claude. **Shoah**. França. 1985, cor, 4 DVDs, 543 min, Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. **O último dos injustos** (Le dernier des injustes). França. 2013, cor, 217 min.

RESNAIS, Alain. **Noite e neblina** (Nuit et brouillard). França. 1955, cor e preto e branco, 30 min.

“Mexicanização” das telenovelas brasileiras?¹

Uma análise de “As Aventuras de Poliana” do SBT

Joana d’Arc de Nantes²

Resumo

Este artigo³ se propõe a investigar as especificidades das telenovelas brasileiras para além da produção hegemônica da Rede Globo. Assim, este estudo analisa a telenovela infantojuvenil “As Aventuras de Poliana”, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Parte-se da hipótese de que as telenovelas infantojuvenis do SBT se aproximam das produções mexicanas da Televisa. Contudo, não reproduzem o modelo, e sim constroem o seu a partir de elementos do melodrama clássico, de forma semelhante ao que é feito com as tramas do México. Nesse sentido, a partir de aportes teóricos sobre a linguagem da telenovela mexicana, analisa-se o primeiro capítulo da produção do SBT, buscando identificar se existem padrões e/ou diferenças entre esses produtos do Brasil e os do México.

Palavras-chave: telenovela brasileira; telenovela infantojuvenil; SBT; mexicanização.

1. Introdução

A “[...] telenovela brasileira [...] coloca mais ênfase na reflexão da vida cotidiana e no tratamento de questões subjacentes, não apenas nos relacionamentos amorosos” (OROZCO GÓMEZ, 2006, p. 21, tradução nossa). Essa afirmação do pesquisador mexicano Guillermo Orozco Gómez se refere, exclusivamente, às produções da Rede Globo. De modo semelhante, pesquisadores brasileiros (LOPES, 2009; MARQUES; LISBÔA FILHO, 2012; REDONDO, 2007; SOUZA, 2018; TONDATO, 1998) também fazem essa correlação. Isso decorre do fato de que a Rede Globo desenvolveu um tipo de teledramaturgia, com características específicas, que se tornou reconhecida no meio acadêmico, dentro e fora do país, como o “modelo brasileiro”.

Embora as “telenovelas brasileiras” tenham ganhado contornos particulares, as primeiras produções nacionais, das décadas de 1950 e 1960, baseavam-se em roteiros de outros de outros países latino-americanos, como Argentina, Cuba e México. Assim, caracterizavam-se por serem fundadas no melodrama clássico, apresentando

¹ Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFF. E-mail: joanadarc@id.uff.br

personagens maniqueístas, além de tramas que se estruturavam, na maioria das vezes, em torno de uma história de amor.

No final dos anos 1960, foi transmitida “Beto Rockfeller” (1968-1969, pela TV Tupi), a telenovela que se tornou uma referência entre as produções nacionais, apresentando diversas modernizações em termos de linguagem teledramatúrgica (JAKUBASZKO, 2018, p. 158). Responsável por apresentar uma forma distinta de telenovela, essa produção inaugurou o que se iria se tornar o “modelo” brasileiro, fazendo referências ao cotidiano e à realidade do país. Frente ao êxito de audiência dessa produção, a Rede Globo passou a produzir telenovelas seguindo essas inovações. Com o decorrer dos anos, a emissora se especializou em produções de telenovelas, aperfeiçoando-as e, então, tornando-se a principal produtora e exportadora desse produto ficcional no país.

Segundo Lopes (2009), as telenovelas no Brasil podem ser divididas em três fases: “sentimentalista” (1950-1967), com tramas fundamentadas no melodrama clássico; “realistas” (1968-1990), que traziam críticas à realidade social, cultural e política do país; “naturalistas” (1990-presente), que trazem aspectos da fase anterior e, para além disso, abordam temas sociais de forma mais “naturalista”, dando tons mais verossímeis ao discurso. É possível notar que a partir da segunda fase, essa periodização da telenovela no Brasil é estabelecida levando em consideração, principalmente, as ficções produzidas pela Rede Globo. Esse aspecto está de acordo com o que os pesquisadores tratam como “telenovela brasileira”. No entanto, embora as produções da TV Globo tenham características distintivas, além de serem muito relevantes em termos de números e qualidade técnica, não são as únicas telenovelas nacionais.⁴

Ao analisar, por exemplo, as telenovelas da RecordTV feitas a partir da década de 2010, nota-se que a emissora tem se especializado no desenvolvimento de narrativas bíblicas. De acordo com Greco, Lima e Pereira (2018), durante muitos anos a RecordTV produziu narrativas semelhantes às da Rede Globo, mas nos últimos anos tem realizado uma estratégia diferente com a produção dessas telenovelas bíblicas. Êxito de audiência no Brasil e em outras regiões da América Latina, o público vê esses produtos não somente como um entretenimento mas também como “[...] evangelizador, portador da palavra de Deus” (GRECO; LIMA; PEREIRA, 2018, p. 27).

Em paralelo, desde 2012, o SBT tem se dedicado a produzir, exclusivamente, telenovelas voltadas para o público infantil e juvenil. As primeiras produções desse período — “Carrossel” (2012-2013), “Chiquititas” (2013-2015), “Cúmplices de um

Resgate” (2015-2016) e “Carinha de Anjo” (2017-2018) — foram adaptações de produções originalmente estrangeiras. Enquanto, em 2018, a emissora passou a exibir “As Aventuras de Poliana”, baseada no livro *Pollyanna* de Eleanor H. Porter, publicado originalmente em 1913. Destaca-se que, em uma perspectiva de análise global⁵, o SBT é o canal de TV aberta que mais apresenta conteúdo infantil em sua grade (HOLZBACH; NANTES; FERREIRINHO, 2019). Além disso, é necessário salientar a ligação estabelecida com a Televisa, a principal rede de televisão do México. Desde a sua inauguração até julho de 2019, a emissora paulista já exibiu 100⁶ telenovelas mexicanas, produziu 29 adaptações oriundas desse país (NANTES, 2019), além de reprisar, constantemente, esses produtos.

Tendo em vista essas telenovelas da RecordTV e do SBT, questiona-se até que ponto essas produções se enquadram na periodização “naturalista” do momento atual da telenovela no Brasil? Ou, ainda, as características desses produtos correspondem ao que entende como “modelo brasileiro de telenovela”? Se existem particularidades dessas “outras” produções nacionais, quais são elas? Levando em consideração a complexidade desses questionamentos, sabe-se que não será possível respondê-los no escopo deste artigo; contudo, propõe-se realizar um estudo inicial acerca de “outros” modelos de telenovelas brasileiras.

Para tal, parte-se da hipótese de que as telenovelas infantojuvenis do SBT se aproximam das produções mexicanas da Televisa. Contudo, não reproduzem o modelo, e sim constroem o seu a partir de elementos do melodrama clássico, de forma semelhante ao que é feito com as tramas do México. Assim, o estudo apresenta algumas reflexões sobre a importação de produtos televisivos estrangeiros, enfatizando o caso das telenovelas da Televisa (México) transmitidas pelo SBT (Brasil). Posteriormente, são descritas características das produções mexicanas. Por fim, é realizada uma análise do primeiro capítulo da telenovela infantojuvenil “As Aventuras de Poliana”, do SBT. A partir de aportes teóricos sobre a linguagem da telenovela mexicana (CHARLOIS ALENDE, 2011; DOMÍNGUEZ, 2009; MAZZIOTTI, 2006; TREJO SILVA, 2011), busca-se identificar padrões e/ou diferenças entre esses produtos do Brasil e os do México.

2. Reflexões sobre os produtos importados na TV brasileira: o SBT e a Televisa

Os produtos audiovisuais importados que vinham prontos para exibição, também conhecidos como “enlatados”, estão presentes na televisão brasileira desde o começo

por meio da exibição de películas fílmicas. Com o advento do videoteipe, o número dessas produções estrangeiras aumentou, tendo em vista que essa tecnologia facilitava a distribuição e esses produtos tinham custos baixos (BOLAÑO, 1986, p. 78). Nos primeiros seis anos do Golpe Militar, por exemplo, os “enlatados” chegaram a ocupar 50% da programação da TV no Brasil (MATTOS, 2010, p. 97).

No ar desde 1981, o SBT foi o responsável por importar a primeira telenovela estrangeira — “Os Ricos Também Choram”, intitulada originalmente “*Los ricos también lloran*” (1979), exibida entre 1982 e 1983 no Brasil. Desde então, a emissora passou a exibir regularmente telenovelas estrangeiras. Embora já tenha transmitido produções da Argentina, Colômbia, Venezuela e Porto Rico, a maioria das tramas importadas são oriundas do México, mais especificamente, da Televisa. Vale destacar que, inicialmente, optou-se pela compra desses produtos devido ao baixo custo e pelo êxito em audiência; além disso, eles atingiam as camadas populares, que eram o foco da emissora (ENGEL, 1998, p. 34; SILVA, 2000, p. 111). Com o passar dos anos, mesmo realizando algumas modificações na programação, essas telenovelas permaneceram na grade da emissora.

Pontua-se que essas produções latino-americanas estão presentes não somente no Brasil, mas em diferentes países pelo mundo. Na TV a cabo dos EUA, onde há uma expressiva presença de imigrantes falantes da língua espanhola, podem ser destacados dois canais especializados para esse público: a Univisión e a Telemundo. Ademais, é possível identificar telenovelas latino-americanas — incluindo as brasileiras — que já foram exportadas para países mais de 100 países, dentre eles países da antiga União Soviética e países árabes (MAZZIOTTI, 2004).

Objetivando explicar o crescimento da produção televisiva na América Latina e em outras regiões do mundo em níveis nacionais e regionais, Straubhaar (2004) propôs o conceito de “proximidade cultural”. Segundo essa concepção, as audiências irão preferir programas mais próximos de sua cultura. Assim, haveria uma predileção por produtos nacionais e regionais. No entanto, o autor indica (2004) que a “proximidade cultural” também pode atravessar países. De acordo com o autor, a língua está fortemente atrelada a essa ideia de proximidade, mas, paralelamente, é possível listar outros elementos culturais que podem favorecer a popularidade de um produto em solo estrangeiro, tais como: “[...] vestimenta, tipo étnicos, gestuais, linguagem corporal, definições de humor, ideias sobre o andamento da história, tradições musicais, elementos religiosos etc.” (STRAUBHAAR, 2004, p. 91).

Para além disso, Straubhaar (2004, p. 94) afirma que a proximidade cultural, enquanto motivação para preferência de um determinado produto midiático, funciona inserida em uma dinâmica de tensionamento entre outros motivos e atrações. Isto é, para o autor, existem outras formas de “proximidade”, dentre as quais está a “proximidade de gênero”. De acordo com essa perspectiva, o melodrama teria um papel importante para a conquista do público, haja vista que “[...] se constrói sob estruturas orais, fórmulas e arquétipos que podem ser compartilhados pelas culturas” (STRAUBHAAR, 2004, p. 95). Ademais, segundo o autor, a cultura intrínseca às estruturas do gênero melodramático tem alvos em toda parte do mundo, possibilitando seu amplo alcance.

Levando em consideração que a audiência é múltipla, dificilmente haverá uma só resposta para indicar o sucesso de produtos importados em solo nacional. Além disso, há que se ponderar que, em uma pesquisa sobre essa questão, as respostas podem mudar de acordo com a pessoa, o contexto em que vive etc. No entanto, certamente, as proposições de Straubhaar (2004) dão pistas importantes sobre o que pode motivar, por exemplo, o público brasileiro a assistir às telenovelas mexicanas transmitidas pelo SBT.

Tratando-se do sucesso das telenovelas mexicanas no Brasil, em termos históricos, é necessário evidenciar a década de 1990. Nesse período, houve um crescimento econômico decorrente da contenção da inflação durante o Plano Real, assim, a população brasileira passou a ter um maior poder de compra. Com isso, ocorreu um aumento da venda de televisores e, naquela fase, cerca de 6 milhões de brasileiros puderam adquirir o primeiro aparelho receptor da família (MIRA, 2010, p. 172). Nessa conjuntura, as telenovelas mexicanas do SBT cresceram em popularidade e audiência, especialmente, entre as classes C e D (COSTA, 2014).

Nesse decênio, o SBT exibiu produções exitosas como a trilogia “Maria Mercedes” (1992), “Marimar” (1994) e “Maria do Bairro” (1995), oriundas da Televisa. Além disso, outros programas de caráter “popular” começaram a ganhar ainda mais espaço nas grades de programação não só do SBT, mas de outras emissoras de TV aberta comercial no país. Nesse período, os programas de auditório “Domingo Legal” (do SBT) e “Domingão do Faustão” (da Rede Globo) protagonizaram episódios taxados de “sensacionalistas” em prol da liderança de audiência (MIRA, 2010).

Em meio à imprensa, esse cenário televisivo era visto de forma negativa e, em razão disso, ganhou a denominação de “mexicanização” da televisão brasileira, sendo considerado um momento de “rebaixamento estético” (COSTA, 2000, p. 105). Ainda que essa expressão tenha sido criada nos anos de 1990, atualmente, é possível

identificar notícias jornalísticas utilizando o termo para tratar telenovelas brasileiras que se aproximam da linguagem mexicana, como foi o caso de “Verão 90” — transmitida pela Rede Globo em 2019 —, descrita em uma reportagem do *site* Notícias da TV como “a um passo da mexicanização” devido ao “exagero” da vilã.

A despeito da conotação pejorativa que o termo “mexicanização” tem para a imprensa, optou-se por utilizá-lo neste trabalho de forma ressignificada. Isto é, utiliza-se essa expressão para referir-se a uma possível ação de influência das telenovelas mexicanas nas produções brasileiras do SBT. Nesse sentido, parte-se de uma compreensão que a aproximação com essas narrativas mexicanas não é algo que “rebaixa” a produção nacional.

3. Características das telenovelas mexicanas (da Televisa)

O México é um dos principais produtores e exportadores de telenovelas do mundo (CHARLOIS ALENDE, 2011). Elas começaram a ser produzidas no país em 1958 e, ao final da década de 1970, o consórcio de mídia Televisa passou a exportá-las, de forma massiva, para outros países. Nesse período, estava consolidado no país a fase de “industrialização” dessas produções — que perdurou até o final dos anos 1980 e foi seguida pela fase de “transnacionalização” (nos anos 1990) e a “mercantilização” (a partir dos anos 2000) (OROZCO GÓMEZ, 2006). Foi nessa conjuntura que a Televisa exportou “*Los ricos también lloran*” (1979) para diferentes lugares do mundo, alcançando êxito em países como a China, a Rússia, além de países do Oriente Médio.

Devido ao número de telenovelas exportadas, ao alcance e ao êxito, foram as produções da Televisa que passaram a ser conhecidas como “o modelo mexicano” (MAZZIOTTI, 2006) ou, como descreve Orozco Gómez (2006), a telenovela “*a la Televisa*”. No entanto, é fundamental ressaltar que no México existem outros produtores, como é o caso da TV Azteca — a segunda rede de televisão em número de audiência nacional — que se propõe a apresentar tramas com histórias da “vida real” (GOMEZ-GUTIÉRREZ, 2005). Ademais, há também a produtora independente Argos Televisión, que produz ficções seriadas para emissoras nacionais — como a própria TV Azteca —, para serviços de *streaming* como a Netflix e realiza coproduções com canais como o Telemundo, dos Estados Unidos.

De forma sucinta, o formato de uma telenovela mexicana pode ser resumido da seguinte maneira: “a) capítulos de 30 a 60 minutos divididos em quatro atos b)

intensificação da tensão dramática ao finalizar cada capítulo ou cada ato c) transmissão de segunda a sexta-feira d) música para enfatizar o drama e) ritmo narrativo lento” (CHARLOIS ALLENDE, 2011, p. 141).

No que se refere, especialmente, ao modelo de telenovela “*a la Televisa*”, notabiliza-se que muito do que vê na estrutura advém de gêneros e produtos que a antecederam, tais como: o cinema melodramático, o folhetim, o melodrama, a radionovela, e o teleteatro (NANTES, 2018). É possível observar também que esses precedentes se assemelham àqueles que foram fundamentais para o desenvolvimento dessas produções no Brasil. Contudo, no caso das telenovelas da Televisa, constata-se que elas mantêm de forma mais expressiva, até os dias atuais, recursos oriundos dos seus precursores. Tal como descreve Mazziotti (2006, p. 32), essas tramas são fundadas no melodrama clássico e possuem estéticas e temáticas inspiradas no cinema e no rádio mexicano dos anos 1940 e 1950. Em comparação às produções de outros países, o modelo mexicano é classificado como “tradicional” (CHARLOIS ALLENDE, 2011).

Em relação as especificidades da telenovela “*a la Televisa*”, Mazziotti (2006) destaca: 1) uma estrutura maniqueísta, na qual se divide marcadamente os personagens bons e maus; 2) personagens arquétipos, que têm suas características marcantes expressas no discurso e na caracterização dos personagens; 3) a moral católica está fortemente presente. Dessa forma, um personagem só alcançará redenção por meio do sofrimento; 4) os valores morais são respeitados, assim, qualquer que seja a transgressão será castigada; 5) não exploram o erotismo e, com isso, quando há sensualidade é associada a vilania. Logo, uma característica negativa que deve ser controlada ou extinta; 6) as histórias são construídas com alto nível de obviedade e redundância.

Tratando especificamente dos personagens dessas produções, acrescenta-se a classificação feita por Martín-Barbero (2015) ao refletir sobre o gênero do melodrama clássico. Ainda que o teórico não estivesse descrevendo as telenovelas, nota-se a presença dessas figuras no modelo mexicano. Nas proposições do autor, existem quatro personagens arquétipos básicos presentes no núcleo do melodrama clássico: o traidor (ou o perseguidor ou o agressor) que é a personificação do mal. Será o responsável por enganar, perseguir e maltratar a vítima; a vítima que é a heroína, a representação da inocência e da virtude. Normalmente interpretada por mulheres; o justiceiro (ou protetor) que será o responsável por salvar a vítima e punir o traidor; o bobó que

representa a comicidade. Ele irá garantir o relaxamento emocional após momentos de tensão.

Ao longo dos anos foram desenvolvidos subgêneros de telenovelas da Televisa, dentre os quais está o infantil⁷, voltados para o público de 4 a 12 anos (DOMÍNGUEZ, 2009, p. 84). No que concerne às características dessas produções, pontua-se o uso significativo de efeitos especiais. Esse recurso começou a ser utilizado na telenovela infantil “*Serafín*” (1999), que tinha personagens feitos por computador, além de vários outros efeitos especiais (TREJO SILVA, 2011, p. 21).

Levando em consideração as características apresentadas ao longo deste tópico, elaborou-se o seguinte quadro:

Quadro 1 – Características das telenovelas mexicanas (Televisa)

Aspectos mais gerais
Capítulos de 30 a 60 minutos
Intensificação da tensão dramática ao finalizar cada capítulo ou cada ato
Transmissão de segunda a sexta-feira
Ritmo narrativo lento
Aspectos mais específicos
Estrutura maniqueísta
Personagens arquétipos
Moral católica
“Respeito” aos valores morais e castigo às transgressões
Não exploram o erotismo
As histórias são construídas com alto nível de obviedade e redundância
Uso significativo de efeitos especiais

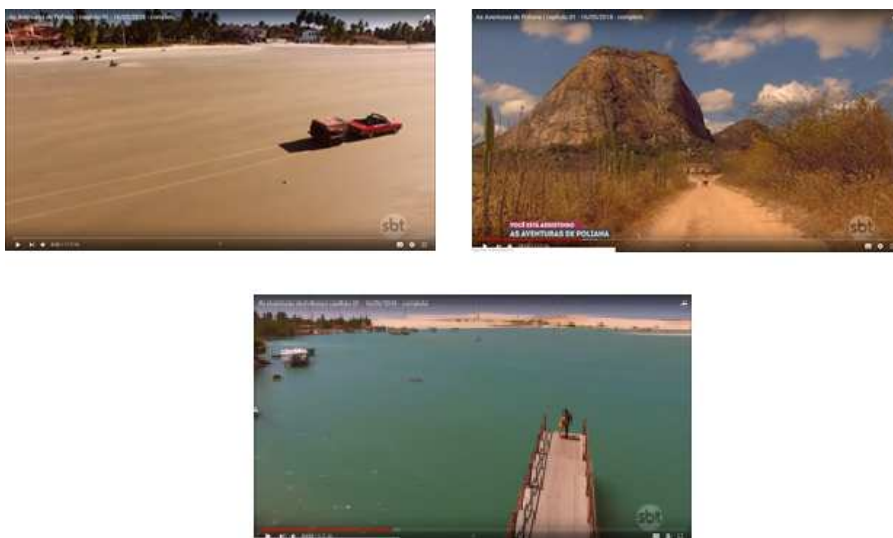
Fonte: elaborado pela autora.

4. “Mexicanização” de “As Aventuras de Poliana”?

A telenovela “As Aventuras de Poliana” começou a ser exibida pelo SBT em maio de 2018, de segunda a sexta-feira, no horário noturno. Na narrativa, uma menina de 11 anos chamada Poliana viaja pelo Brasil acompanhando as apresentações teatrais dos pais. Logo no começo da história, a menina se torna órfã e precisa morar com sua tia, que até então não conhecia e é uma personagem “introvertida”, “amargurada” e “séria”. Mas, mesmo com os momentos difíceis que Poliana passa a enfrentar, mantém-se positiva. Esse otimismo sustentado pela personagem foi ensinado pelos pais por meio do “jogo do contente”, que se trata de ver sempre o lado positivo das coisas.

O primeiro capítulo tem a duração de 1 hora e 17 minutos, enquanto os capítulos seguintes não passam de 60 minutos. A trama começa exibindo cenas do carro da família passando por um lugar que remete ao Nordeste do país e tem como trilha sonora a música “A Vida de Viajante”, de autoria de Luiz Gonzaga. Em outros momentos do capítulo, também é possível observar cenas externas como essas (Figura 1). Para acompanhar essas imagens, outras músicas populares são utilizadas: “Bate Coração” e “Ave Maria Sertaneja”.

Figura 1 – Frames de paisagens



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

No decorrer do capítulo, quando Poliana chega a São Paulo para morar com a tia, também são exibidas algumas cenas da cidade. Salienta-se que esse aspecto pode diferenciar essa telenovela brasileira das produções mexicanas, por exemplo, que são produzidas quase integralmente nos estúdios. Porém, esse é o primeiro capítulo e as cenas externas podem ter sido exibidas, de maneira pontual, para ambientar a trama e/ou torná-la mais atrativa comercialmente com as imagens dos lugares. Dessa forma, a similaridade ou a diferenciação nesse aspecto só poderá ser confirmada com uma análise mais ampla, incluindo outros capítulos.

Nesse segmento da chegada de Poliana à metrópole paulista, a menina sonha com uma apresentação musical (Figura 2) de Vanessa Jackson. Em um pequeno palco em meio aos prédios e às luzes da cidade, Vanessa — acompanhada de uma banda e bailarinos — canta na íntegra a música “São Paulo Terra Querida”. A sequência tem duração de 3 minutos e 41 segundos e é veiculada no canal do YouTube da telenovela como um clipe. O uso de apresentações musicais atreladas a telenovelas é comum em

produções mexicanas, como foi o caso de “Rebelde” da Televisa, intitulada de “juvenil-musical” (TREJO SILVA, 2011, p. 22). Essa estratégia possibilita expandir o universo da narrativa, realizando, por exemplo, um espetáculo musical — como o SBT fez com “Carrossel – O musical”, “Chiquititas Canções”, “Cúmplices de um resgate” e “Carinha de Anjo – O show”.

Figura 2 – Frames do clipe “São Paulo Terra Querida”



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

Entre outros elementos similares ao modelo mexicano, nota-se a presença de personagens arquétipos. De modo distinto das telenovelas mexicanas — que é possível notar até mesmo pela caracterização — na telenovela do SBT é perceptível, apenas, pelas falas e ações dos personagens. Seguindo o núcleo de personagens descrito por Martín-Barbero (2015), é possível identificar e enquadrar alguns dos personagens centrais da seguinte forma:

- 1) Poliana (Figura 3) personifica a figura da **vítima**. Trata-se de uma menina inocente, que vê as coisas boas em tudo. Por exemplo, quando chega na casa da tia, trata-se de uma mansão. Mas a tia a manda ficar em um quarto velho e sujo da casa. Poliana não fica triste e não reclama, pelo contrário, agradece feliz e afirma “Que quarto maravilhoso!”.

Figura 3 – Poliana vendo seu quarto pela primeira vez



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

- 2) João (Figura 4) representa o **justiceiro**. No primeiro capítulo, depois de não suportar mais a agressividade do pai, o menino resolve ir embora do Nordeste e vai para São Paulo. Quando Poliana chega na cidade, resolve passear sozinha e se perde, então, encontra João e ele a leva ao lugar que estava procurando. É notório que ele personifica a lealdade e estará ao lado da “vítima” ao longo da narrativa para “salvá-la” se necessário.

Figura 4 – João ajudando Poliana a chegar na Escola Ruth Goulart



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

- 3) Débora (Figura 5) é uma adulta que se apresenta como a **traidora** da narrativa, tendo em vista que logo no primeiro capítulo maltrata Poliana. A menina vai até a Escola Ruth Goulart — que é uma escola que integra cursos de artes e foi onde sua mãe estudou — para conhecê-la. Ao chegar lá, imaginando estar vestida de bailarina, começa a dançar em cima de um piano no palco da escola. Então, a professora de balé, Débora, chega e a manda parar. Tratando a menina de forma ríspida, a manda ir embora e fala que “de preferência, não volte nunca mais”.

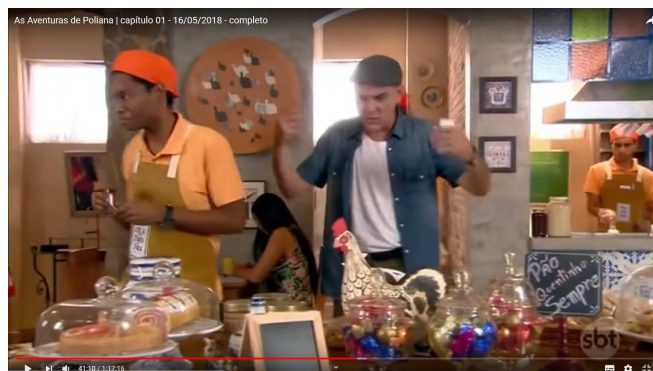
Figura 5 – Débora falando para Poliana ir embora da Escola Ruth Goulart



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

- 4) Durval (Figura 6) representa o **bobó**. Ele é tio de Poliana, mas não tem contato com as irmãs e não fica sabendo que Poliana está morando perto dele. Além disso, morou durante muitos anos em Portugal e, por isso, tem um forte sotaque português e é dono de uma padaria. A fala e gestualidade assemelham-se a uma representação caricata de um português. No momento em que aparece no capítulo, João com fome estava comendo um pão na sua padaria e saía correndo sem pagar, então, Durval aparece reclamando e o som *off* corrobora com a leveza e comicidade da cena. As telenovelas mexicanas também têm como característica utilização da música e dos efeitos sonoros para enfatizar a dramatização das cenas (TREJO SILVA, 2011, p. 75), nesse sentido, trata-se de uma similaridade entre as produções.

Figura 6 – Durval reclamando do roubo do pão



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

Analisando apenas esse primeiro capítulo, seria possível enquadrar nessas classificações outros personagens, como Filipa — uma menina da mesma faixa etária da Poliana — poderia ser mais uma “traidora”, tendo em vista que demonstra não gostar da dança de Poliana e ri quando a professora de balé a manda ir embora. Mas,

independentemente, de quantas personagens poderiam ser enquadradas nessas classificações, nota-se a definição de personagens “bons” e “maus”. Isto é, a trama se constitui de uma narrativa maniqueísta, comum ao melodrama clássico.

Vale destacar que a única cena de beijo ao longo de todo o capítulo é um breve “selinho” dos pais de Poliana. Nesse sentido, não há erotismo ou sensualidade expressos no capítulo. Porém, deve-se considerar que se trata de uma telenovela voltada para o público infantojuvenil e, no Brasil, há uma série de regras em relação à classificação indicativa. Desse modo, outros fatores podem interferir na presença ou não de erotismo.

Também não se identificou uma “moralidade católica”, que em telenovelas mexicanas são expressas até mesmo nos cenários com imagens religiosas. Tal como não foi possível identificar que a história foi “construída com alto nível de obviedade e redundância” e que há “respeito aos valores morais e castigo às transgressões”. Porém, especialmente no que tange a esse último aspecto, só é possível avaliar após uma análise da produção inteira, tendo em vista que o “castigo” ao “traidor” só costuma ocorrer no final da narrativa.

Foi possível observar na trama o uso de efeitos especiais nas transições de lugar (Figura 6). No entanto, pontua-se que ele não aparece em outros momentos do capítulo, o que se indica que é utilizado de forma sutil, ao contrário de tramas mexicanas que utilizam de forma mais “significativa”, tal como pontuou Trejo Silva (2011).

Figura 7 – Transição



Fonte: capítulo 1 de “As Aventuras de Poliana”.

Por fim, o capítulo dedica 51 minutos para o primeiro dia de Poliana em São Paulo, o que corresponde a mais da metade da duração total. Esse aspecto indica o ritmo lento adotado pela narrativa, aspecto similar ao que ocorre nas tramas mexicanas. Além disso, destaca-se que o final do capítulo é marcado pelo suspense, comum de narrativas

folhetinescas, deixando um gancho para o que irá acontecer no capítulo seguinte. Certamente, essa não é uma característica apenas de telenovelas mexicanas da Televisa — é possível identificá-la em telenovelas da Rede Globo, por exemplo —, mas trata-se de uma delas e se faz presente na trama do SBT. Assim, de forma concisa, foi possível identificar as seguintes características:

Quadro 2 – Características das telenovelas mexicanas (Televisa) nas telenovelas brasileiras (SBT)

Aspectos mais gerais	
Capítulos de 30 a 60 minutos	Sim
Intensificação da tensão dramática ao finalizar cada capítulo ou cada ato	Sim
Transmissão de segunda a sexta-feira	Sim
Ritmo narrativo lento	Sim
Aspectos mais específicos	
Estrutura maniqueísta	Sim
Personagens arquétipos	Sim
Moral católica	Não
“Respeito” aos valores morais e castigo às transgressões	Não
Não exploram o erotismo	Sim
As histórias são construídas com alto nível de obviedade e redundância	Não
Uso significativo de efeitos especiais	Não

Fonte: elaborada pela autora.

5. Considerações finais

Ao longo da análise foi possível constatar algumas diferenças entre as telenovelas brasileiras (SBT) e mexicanas (Televisa), dentre as quais: a moralidade católica, o respeito aos valores morais e castigo às transgressões, a obviedade das narrativas e o uso significativo de efeitos especiais. Contudo, foram aspectos pontuais e talvez algum deles não tenha sido percebido pelo recorte de análise se tratar do primeiro capítulo. Em contraposição, foram identificadas mais semelhanças. Nota-se, portanto, que há uma influência das produções do México no Brasil. Desse modo, pode-se dizer que há uma “mexicanização” — sem uma conotação depreciativa da narrativa — mas, para além disso, constata-se que ambas se constroem, fundamentalmente, no melodrama clássico⁸, haja vista a presença do maniqueísmo e dos personagens arquétipos.

Destaca-se que o presente artigo indica alguns caminhos para futuras pesquisas, como é o caso da “música” nas telenovelas infantojuvenis, que aparecem como “clipes” e geram produções musicais expandindo o universo das narrativas. De mesmo modo,

olhar para aspectos que não foram o foco desta análise também podem gerar outros estudos, como as questões técnicas — por exemplo, enquadramentos, movimentos de câmera e som *off* — que podem indicar se há aproximações em relação às produções brasileiras e mexicanas.

Por fim, é importante apontar uma fragilidade presente na construção deste artigo, pois se trata de um recorte muito pequeno. As telenovelas do SBT costumam ter mais de 300 capítulos, o que pode trazer muitas modificações e complementações nos resultados coletados com a análise. Dessa forma, ainda que se tenha comprovado a hipótese apresentada, defende-se que este é um artigo inicial e faz-se necessário estudos mais aprofundados para dar mais consistência ao que está sendo proposto nesta pesquisa.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

⁴ Vale ressaltar que este estudo não indica que as pesquisas ignoram a existência de outras telenovelas nacionais. Notabiliza-se a existência de trabalhos que abordam as produções de outras emissoras — tal como é o caso das pesquisas desenvolvidas pelo Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel). Contudo, assinala-se que há, no meio acadêmico, a predominância de um entendimento de “telenovela brasileira” construído a partir das características das produções desenvolvidas, principalmente, pela Rede Globo.

⁵ O estudo considerou o mapeamento realizado em 30 canais de 16 países.

⁶ O número foi contabilizado a partir de dados disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_telenovelas_latinas_exibidas_pelo_SBT. Acesso em: 27 jul. 2019.

⁷ Optou-se por considerar apenas telenovelas “infantis”, tendo em vista que não se constatou o subgênero “infantojuvenil” no estudo (DOMINGUÉZ, 2009) utilizado como base e, além disso, a classificação etária das produções “juvenis” mexicanas é a partir de 13 anos.

⁸ A presença do melodrama clássico também foi constada por Hergesel (2017) ao analisar os recursos estilísticos da adaptação de “Carrossel” (2012-2013), do SBT.

Referências

AS AVENTURAS de Poliana | capítulo 01 - 16/05/2018 - completo. São Paulo, SBT, 2018. 1 vídeo (1h17min). Publicado pelo canal As Aventuras de Poliana. Disponível em: https://youtu.be/yxqSn7gx_dc. Acesso em: 24 ago. 2019.

BOLAÑO, C. R. S. **Mercado brasileiro de televisão**. Uma abordagem dinâmica. 1986. 220 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Econômica) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.

CHARLOIS ALLENDE, A. J. C. De la historia de la telenovela a la telenovela histórica. Las características del formato de la telenovela a través del desarrollo de la industria televisiva. **Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquía**, n. 26, p. 129-150, 2011.

CLIFE: São Paulo Terra Querida | As Aventuras de Poliana. São Paulo, SBT, 2018. 1 vídeo (3min41). Disponível em: <https://youtu.be/0gOnFcAuXLk>. Acesso em: 10 set. 2019.

COSTA, C. Desgraça pouca é bobagem: a mexicanização da telenovela no Brasil. *In*: RIBEIRO, A. P.G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (org.). **Televisão, histórias e gêneros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 271-285.

DOMÍNGUEZ, L. B. **La industria de la telenovela mexicana**: procesos de comunicación, documentación y comercialización. 2009. 317 f. Tese (Doutorado em Biblioteconomia e Documentação) – Departamento de Biblioteconomia e Documentação, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009.

ENGEL, M. As Telenovelas do SBT. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais [...]. Recife, 1998. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/96c6dc94ff6a88846498822db584be83.PDF>. Acesso em: 17 de ago. 2019.

GOMEZ-GUTIERREZ, C. I. **Cartografía de las telenovelas**: por la ruta de la realidad de TV Azteca. 2005. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Jesuíta de Guadalajara, México, 2005. Disponível em: https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2402/tesis_claudia_gomez.pdf?sequence=2. Acesso em: 25 ago. 2019.

GRECO, C.; LIMA, M. M.; PEREIRA, T. N. As narrativas bíblicas da Record TV e a consolidação do público evangélico. *In*: XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. **Anais** [...]. Costa Rica, 2018. p. 23-28.

HERGESEL, J. P. Carrossel de sentimentos: melodrama na telenovela do SBT. **Revista Fronteiras** (ONLINE), v. 19, p. 72-82, 2017.

HOLZBACH, A.; NANTES, J. D.; FERREIRINHO, G. Onde estão as crianças? Uma investigação mundial da programação infantil na TV aberta. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28, 2019. **Anais** [...]. Porto Alegre, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_LXL1CESX2ETXCCMJRRPT_28_7725_21_02_2019_12_32_15.pdf. Acesso em: 17 ago. 2019.

JAKUBASZKO, D. Cenas de Beto Rockfeller: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero telenovela no Brasil. *Revista Eco Pós*, v. 21, n. 1, p. 152-175, 2018.

LOPES, M. I. V. Telenovela como Recurso Comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n.1, 2009.

MARQUES, D. P.; LISBÔA FILHO, F. F. A telenovela brasileira: percursos e história do subgênero ficcional. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v.1, n. 2, jul./dez. 2012.

MATTOS, S. **História da televisão no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MAZZIOTTI, N. A força da emoção. A telenovela: negócios, audiências, histórias. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 383-402.

MAZZIOTTI, N. **Telenovela**: Industria y Prácticas Sociales. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

MIRA, M. C. O moderno e o popular na TV de Silvio Santos. In: Ana Paula Goulart Ribeiro; Igor Sacramento; Marco Roxo (org.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 159-175.

NANTES, J. D. TV aberta segmentada? O caso da programação infantil no SBT. In: III Jornada Internacional GEMInIS (JIG 2018). **Anais** [...]. São Paulo, 2019.

NANTES, J. D. **Ver e rever**: um estudo sobre a reassistibilidade de telenovelas mexicanas no Brasil. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2018.

OROZCO GÓMEZ, G. La telenovela en Mexico: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, n. 6, p. 11-35, jul./dez. 2006.

SCIRES, R. Verão 90 usa a nostalgia para maquiar história desinteressante. **Notícias da TV**, fev. 2019. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/critica-verao-90-usa-nostalgia-para-maquiar-historia-desinteressante-24674>. Acesso em: 24 ago. 2019.

SOUZA, T. L. de. Realidade vs. Realismo: discussões sobre o realismo das representações do Rio de Janeiro em “Avenida Brasil” e da Cidade de México em “La Gata”. In: XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. **Anais** [...]. Costa Rica, 2018. p. 29-35. Disponível em: http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2019-02/GI%202%20-%20ALAIC%202018_0.pdf. Acesso em: 17 ago. 2019.

REDONDO, L. P. B. A telenovela brasileira: uma apresentação de seu formato e de seus aspectos principais. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 141-147, 2007.

SILVA, A. **A Fantástica História de Silvio Santos**. São Paulo: Editora do Brasil, 5ª ed. 2000.

TONDATO, M. P. Um estudo das telenovelas brasileiras exportadas: uma narrativa aceita em países com características sociais e culturais diversas das brasileiras. 1998. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 1998.

TREJO SILVA, M. **La telenovela mexicana**: orígenes, características, análisis y perspectivas. México: Trillas, 2011.

Quando morre uma imagem^{1*}

Considerações sobre o *still* no cinema de arquivo

Nicholas Andueza^{2**}

Resumo

O artigo pretende explorar o uso de imagens estáticas em filmes de arquivo. Apresentam-se duas perspectivas diversas: uma que condena o congelamento visual, a partir de Jean Epstein, e outra que elogia o procedimento, a partir de Raymond Bellour. O que interessa não é optar por um dos lados, mas verificar que ambos na verdade se aproximam bastante em sua descrição do fenômeno, ao entenderem a parada da imagem como sua morte. Considerando o universo do cinema de arquivo, onde é comum o recurso da parada, e tomando a *fotogenia* como noção central da teoria de Epstein, poderia uma imagem *still* num filme ser considerada *fotogênica*?

Palavras-chave: Fotogenia; Still; Cinema de arquivo; Jean Epstein.

1. Introdução: os dois lados e o problema

Investigo considerações sobre o recurso de parada da imagem, ou do uso de imagens *still* em filmes de arquivo a partir de duas perspectivas: a de Jean Epstein, que vê o cinema como máquina de multiplicar e esmiuçar os movimentos do mundo e, por isso, guarda uma reserva ao recurso do congelamento visual num filme; e a de Raymond Bellour, que, no célebre *Entre-imagens*, elenca a parada da imagem como um dos recursos mais importantes para ampliar as sensibilidades visuais. Ao explorar as duas perspectivas, interessa o fato de que, curiosamente, elas se aproximam muito na descrição que fazem do fenômeno de parada: em ambas, parar uma imagem é matá-la.

O objetivo dessa visita teórica é testar a aplicabilidade da teoria epsteiniana da *fotogenia* na apreensão de filmes de arquivo. Embora eu já tenha, em parceria com Andréa França, utilizado Epstein para falar do cinema de arquivo, seja por meio de artigo (2017;2018) ou de filme (*Passeio público*),¹ em dado momento me deparei com esse obstáculo teórico: se os filmes de arquivo usam recorrentemente imagens *still*

^{1*} Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Mestre em Comunicação pela PUC-RJ (2016). E-mail: nicholasandueza@gmail.com

(fotografias, por exemplo), e se Epstein condena a imagem congelada, seria esse um ponto limite da noção de *fotogenia* aplicada aos filmes de arquivo?

Para verificar se é possível uma expansão da teoria epsteiniana, sem no entanto ser leviano e descaracterizá-la, inicio o artigo situando o que seria a *fotogenia* de Epstein. Cito brevemente dois de seus filmes e alguns escritos, de modo que se possa verificar tanto o argumento intelectual quanto a aplicação fílmica. A partir daí, espero, ficará evidente porque Epstein se posiciona desfavoravelmente ao *still* no filme. É então que recorro às considerações de Raymond Bellour sobre a imagem parada e comparo as posições dos dois teóricos. Se Bellour também entende que parar uma imagem é matá-la, mas tira daí consequências produtivas (diferentemente de Epstein), ele parece abrir uma brecha. Por isso, ao fim, visito *48* (2010), de Susana de Sousa Dias, filme estruturado na projeção de fotografias. Pergunto-me se a imagem congelada poderia ser dita “*fotogênica*” afinal de contas.

2. A fotogenia em Epstein e sua recusa do *still*

Para Jean Epstein, cineasta, poeta e teórico que atuou desde as vanguardas da década de 1920 até o cinema do pós-guerra, falecendo em 1953, o cinema é um dispositivo que mescla em si algo de técnico e algo de mágico – um aparato capaz de realizar uma ponte entre o estético e o epistemológico, como sugere Tom Gunning (2012, p.17). Epstein caracteriza como “fotogênico” o instante em que essa ponte se forma: o breve momento em que o cinema alcança em plenitude sua natureza cinematográfica e desafia nossas percepções ordinárias. É pela qualidade fotogênica de um plano ou de uma cena que se expande a sensibilidade humana: seja via close, câmera lenta, montagem, movimento de câmera. O cinema é um dispositivo capaz não só de fazer ver melhor, mas de alterar o próprio sentido do ver (AUMONT, 1998, p. 102).

É comum, ao se tentar explicar a fotogenia epsteiniana, citar o trecho no qual o autor diz que “a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte” (EPSTEIN, 1974, p.145). A citação tem a seu favor a clareza e a simplicidade: fotogênico é o que há de propriamente *cinematográfico* no cinema. A partir daí, podemos enriquecer essa compreensão com o seguinte trecho:

O caráter sem dúvida mais aparente da inteligência cinematográfica é seu animismo. Desde as primeiras projeções de câmera lenta e acelerada, foram suplantadas as barreiras que havíamos imaginado entre o inerte e o vivo. Enquanto acontece, o

cinematógrafo mostra que não há nada imóvel, nada morto. (...) Se o cinematógrafo aproxima o homem e a pedra, mostrando que um e outro vivem, ele descobre a inumanidade de inumeráveis espécies de vidas que símbolos à nossa imagem não são capazes de cobrir (EPSTEIN, 1974, p.244).

Percebemos o interesse de Epstein pelo automatismo (que ele chama aqui de “inteligência”) do registro cinematográfico. Assim, é por conta de sua “inteligência” própria que o cinematógrafo é capaz de se desgarrar momentaneamente de nós e nos mostrar a qualidade “inumana” de inúmeras formas de vida. Não se trata de uma idealização da câmera como registro neutro, a salvo da nossa intervenção, mas sim da valorização da potência de alteridade radical que está implicada na câmera – bem como na montagem. Eis a ponte entre o estético e o epistemológico: quando o que vejo rompe com o que conheço, ou seja, quando descubro vendo.

Na citação acima, vemos o exemplo da câmera lenta, um procedimento valorizado por Epstein. Como propõe Ludovic Cortade em artigo sobre o cineasta, o *slow* é marcado por uma dialética entre o inerte e o móvel (2012, p.167), porque vemos um corpo ao mesmo tempo sempre em movimento e sempre “congelando”, numa tensão constante. Nossa percepção se transforma, assim, quando somos capazes de observar, através do dispositivo cinematográfico, a microfibra do movimento em uma cadência ralentada. O movimento parece se materializar, ficando sempre a ponto de parar (portanto pesado, arrastado) e a ponto de decolar (portanto leve, fluido); percebemos também tantos outros pequenos movimentos que nos escapavam a olho nu. Descortina-se uma espécie orquestra de fluxos do mundo, com harmonias e ritmos completamente novos aos nossos olhos.

É válido lembrar, inclusive, que o inerte para Epstein não é ausência de movimento, mas uma modalidade de movimento em potência (CORTADE, 2012, p.164). Desse modo, a câmera lenta traz em si a marca da quadridimensionalidade que Epstein observa no cinematógrafo – capaz de produzir imagens que se movam nas três dimensões do espaço e na quarta dimensão do tempo (EPSTEIN, 1974, p.138).

Contudo, o recurso catalisador da fotogenia mais valorizado por Epstein é sem dúvida o close up, ou primeiro plano, a ponto dele afirmar que o close “é a alma do cinema” (1974, p.93). Ele afirma que a fragmentação promovida pelo procedimento visual promove um “atentado à ordem familiar das aparências” (*ibid.*, p.256), fazendo com que o elemento destacado, ao ser aumentado desproporcionalmente e isolado do seu entorno, ganhe “um caráter de autonomia animal” (*idem*). Assim, o objeto em

primeiro plano se transforma em um ser quase autônomo, nutrindo vida e movimento próprios – mesmo quando inerte.

De novo fica evidente a potência “animista” do cinematógrafo, que “atribui um semblante de vida aos objetos que define” (EPSTEIN, 2012, p.295). Poderia se dizer que o momento fotogênico, portanto, ocorre quando experimentamos esse animismo próprio do cinema, quando não só descobrimos vida onde achávamos que nada havia, mas, principalmente, quando acessamos formas de vida totalmente outras, independentes de nossas vontades, conceitos ou existências. Trata-se de considerar o cinema como “um portal para um novo mundo transformado pela tecnologia: um meio para a percepção humana penetrar na própria vida da matéria” (GUNNING, 2012, p.14).

Mas se a fotogenia é, afinal de contas, uma experiência desafiadora à sensibilidade humana, significa que, em última instância, ela é algo da ordem do subjetivo. Não se poderia dizer de modo acurado que uma imagem simplesmente “é” fotogênica, porque o elemento fotogênico não “está” exatamente na imagem. O que Epstein trabalha verdadeiramente em seus filmes e escritos são formas e procedimentos audiovisuais que *catalisem* fotogenia, que *ativem* a percepção do espectador de algum modo. Nesse sentido, o elemento fotogênico, quando ocorre, se encontra *entre* a imagem e o espectador que a assiste; ele nasce como faísca advinda da fricção do corpo de quem assiste com o corpo daquilo que é assistido. Isso significa que a fotogenia, além de rara, é breve: “até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro”, diria Epstein (1974, p.94).

Essa brevidade demonstra que a fotogenia é tão efêmera como o próprio meio que visa a descrever, o cinema. Enquanto conceito, ela tenta nomear uma matéria duplamente ardua à palavra: não apenas porque imagem, mas porque imagem que passa. Segundo Leo Charney, a solução engenhosa de Epstein foi justamente elaborar um conceito que é, ele também, “indefinível” por excelência, porque designa exatamente a “intangibilidade”, o “sempre-indo-embora” que é a essência do cinema (2004, p.324).

Assim a fotogenia se mostra um conceito na verdade frágil, por que vago, porque maleável, mas um conceito que extrai exatamente de sua fragilidade uma potência virtualmente sem limites, já que se vê desobrigada para com o nome e a palavra. A fotogenia, na verdade, mimetiza à sua maneira as características do cinema: não só porque é breve e efêmera, como dito acima, mas porque baseada no inominável e também na mobilidade, todas características definidoras do cinema aos olhos de

Epstein. Para o autor, cinema é essencialmente movimento, não só no espaço como no tempo:

A fotogenia se conjuga ao futuro e imperativo. Ela não admite estagnação. Eu jamais compreendi os close ups imóveis. Eles abdicam sua essência, que é o movimento. (...) [O cinema] é inteiramente movimento, sem obrigação de estabilidade nem de equilíbrio. A fotogenia, entre todos os outros logaritmos sensoriais da realidade, é o da mobilidade. Derivada do tempo, ela é aceleração. Ela opõe circunstância à estagnação, a relação à dimensão. Multiplicação e redução. Essa beleza nova é sinuosa como um caminho de Bourse. Ela não é mais função de uma variável, mas variável ela mesma (1974, p.94)

Por isso, quando assistimos *A queda da casa de Usher* (1928), por exemplo, nos deparamos com um Epstein que investe tanto no close quanto na câmera lenta, combinando os dois procedimentos para nos fazer ver de perto a obsessão do personagem central do enredo. A proximidade e a lentidão nos dão acesso privilegiado não simplesmente à expressão do protagonista, Roderick, tomado pela monomania doentia de pintar um quadro de sua mulher, mas também à própria alma desse personagem. Assistimos à personificação de uma alteridade, daquilo que habita a transpassa os maneirismos e os músculos faciais de Roderick – algo que não é só o próprio Roderick. O que se desenha diante de nós é portanto uma face imensa, ao mesmo tempo inerte e em movimento, uma paisagem facial, onde a “tragédia é anatômica” (EPSTEIN, 1974, p.93).

A potência visual do plano é tamanha, que o elo desse close com o enredo se torna secundário, ou seja, não se trata meramente de um plano de reação, e por isso mesmo é tantas vezes repetido no filme. Se a câmera lenta é corriqueiramente usada para realçar movimentos amplos, ou ações rápidas, aqui, pelo contrário, ela está reservada aos micro-movimentos da face, àqueles que quase não percebemos. Os fluxos faciais do personagem, ralentados ao extremo, ganham uma temporalização quase geológica. Cada visitação ao seu rosto ganha um caráter revelatório, contemplativo: a descoberta de uma outra vida nesse rosto, até certo ponto autônoma. Roderick Usher, que mora em uma casa imensa e decadente junto à mulher e ao médico da família, está tomado de uma pulsão por pintar sua esposa e não enxerga o fato de que, misteriosamente, cada uma de suas pinceladas retira aos poucos a vida de sua amada para depositá-la no quadro. Inebriado pela obsessão, quando se dá conta do que fez já é tarde.²

Em seu último filme, um curta metragem intitulado *Le tempestaire* (1947), novamente vemos a ênfase que Epstein dá aos movimentos do mundo, mas dessa vez, no lugar da face humana, o mar. O enredo simples do curta abre espaço para um verdadeiro ensaio de imagens do mar: numa aldeia de pescadores, uma moça procura um velho misterioso para tentar acalmar a tempestade e proteger seu amado que havia saído para pescar. Passamos a maior parte do filme vendo planos fechados e abertos das ondas, das espumas, das marés, que intercalam os estágios da história. Quando a jovem finalmente encontra o velho, ele puxa uma bola de cristal e faz aos poucos a maré regredir, momento em que assistimos a uma inversão dos movimentos marítimos. O marinheiro volta a salvo para os braços da protagonista.

O que Epstein está propondo, junto com a experiência visual e sonora dos fluxos marinhos, cheios de ondas e espumas, é uma alegoria com o próprio cinema. É o ancião misterioso quem consegue domar os movimentos do mar e os acalmar, e não o farol tecnológico que a protagonista visita antes de ir ao “mago”. E ele faz isso através de uma bola de cristal em que é possível ver imagens do oceano revolto. Desse modo, a potência do velho com seu artefato é construída em paralelo com as capacidades fotogênicas do homem com o cinematógrafo, que é capaz de penetrar nos movimentos do mundo e caminhar pelas quatro dimensões que conformam esses fluxos. Aqui o cinema emerge, portanto, como máquina redentora da percepção humana, uma máquina que é mais mística do que propriamente tecnológica. Máquina sempre em busca de realçar ou imprimir o móvel, alcançando com isso, a sua essência evanescente, sempre na transição entre potência e ato.

E o mar em *Le tempestaire*, pela forma como é apreciado pela câmera e pela montagem de Epstein, personifica essa evanescência. Ele deixa de ser mar simplesmente e personifica o movimento enquanto tal – assim como ocorre com a face de Roderick. Desde o detalhe da malha de espuma inquieta e trêmula, farfalhando por sobre as ondas, até a interação dessas ondas se abandonando violentamente por sobre as pedras negras da costa, ou passeando calmamente pela areia plana da praia. As ondas não só se deslocam no tempo e no espaço, como passam a corporificar o próprio deslocamento do tempo e do espaço através da matéria. Isto é, do close ao plano geral, o mar encarna, nesse imaginário epsteiniano, a própria razão de ser do cinema, a matéria à qual o cinema foi feito para olhar.

A partir daqui, creio que ficam evidentes as razões para a recusa de Epstein à imagem *still*. Diferente da imagem viva de um objeto inerte, que comunica através da

sugestão uma selvagem potência de movimento, algo valorizado pelo cineasta, a imagem *still* se relaciona a uma pulsão de morte do cinema, de interrupção absoluta do movimento, o qual, às vistas do autor, é a própria essência do meio (CORTADE, 2012, p.163 e 164). O *still* é simplesmente anti-fotogênico e mortal, porque anula o cinema e sua potência de vida. Esse congelamento da imagem, segundo Serge Daney, “implica que existem imagens além das quais o movimento não continua. (...) Em algum momento, elas não são mais quaisquer imagens: elas são, em essência, o ponto final” (apud.: CORTADE, 2012, p.164).

Mas a insistência de Epstein na celebração da vida não implica uma abordagem otimista e “cor de rosa” do mundo, apesar do otimismo no dispositivo cinematográfico. As representações da obsessão de Roderick ou do perigo das marés são um exemplo. Por isso ele afirma: “eu quero, intransigente, o ser. Sem história, sem higiene, sem pedagogia, conta, cinema-maravilha, o homem migalha por migalha. Unicamente isso e o resto não te importa”; ou ainda: “não haverá mais atores, mas homens escrupulosamente vivos” (1974, p.94). Isto é, a celebração da vida feita pelo autor não é uma evasão de temas obscuros, mas uma abertura às complexidades absurdas do mundo em seus fluxos selvagens, indeterminados, múltiplos – essencialmente móveis, dinâmicos.

3. A parada da imagem em Bellour

Já de início é preciso reconhecer a distância temporal, e portanto contextual entre Jean Epstein e Raymond Bellour. Epstein pensa e executa o cinema desde a década de 1920, quando havia pouquíssimos estudos sistemáticos sobre cinema. Bellour, por sua vez, tendo produzido a partir da década de 1970, publicou seu célebre *Entre-imagens* em 1990, quando o vídeo já havia se consolidado no meio audiovisual e artístico.

Evidentemente não se trata meramente de um teórico pré-vídeo *versus* outro pós-vídeo. Entre os dois polos há todo um percurso cinematográfico: a escola soviética, os surrealistas, os expressionistas alemães, a consolidação do sistema holywoodiano, o cinema fascista, o cinema noir, o neorrealismo italiano, a chegada da televisão, o *cinéma vérité*, os cinemas novos, aí sim, a chegada do vídeo e sua consolidação como meio audiovisual. Nesse percurso não há somente transformações estéticas como também um acúmulo de carga teórica.

Além das diferenças dos caminhos estéticos e da carga teórica, a própria forma de analisar a imagem em movimento ganhou um recurso sem precedentes com a chegada do vídeo: a capacidade de parar a imagem em movimento para analisá-la. Algo que é celebrado por Bellour desde as primeiras páginas da sua introdução no *Entre-imagens*. Jacques Aumont e Michel Marie comentam que “uma análise não se resume à pausa na imagem”, mas é “inegável que é a partir da possibilidade dessa pausa que o objeto filme se torna plenamente analisável”, porque “é a partir de elementos reconhecíveis na pausa da imagem” que podemos construir caminhos para a análise” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 30).

Perceba-se que ainda não estou abordando a parada da imagem como recurso estético de filmes de arquivo. Estou simplesmente citando o recurso dentro do universo da análise de filmes e observando a radical transformação que ele provoca. Bellour vai ainda mais longe que Aumont e Marie: para ele, a partir da possibilidade do congelamento da imagem, não é mais possível falar rigorosamente em “análise de filmes”, mas sim em “gestos”, “gestos livres” (BELLOUR, 1997, p.21).

Se o mais potente e primordial desses gestos é a própria parada da imagem, os outros vêm como consequência: é o caso da transformação da forma de escrever sobre filmes criticamente – a escrita pode se tornar mais visivelmente marcada por “pausas”, como é o caso de Serge Daney –; ou ainda a interação mais orgânica entre teoria fílmica e análise de filme – no sentido do entrosamento entre a potência argumentativa da teoria e a potência descritiva da análise –; e, finalmente, uma interação maior entre a análise de filme e o próprio cinema – como exemplo clássico, o final de *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut (BELLOUR, 1997, p.22 e 23).

Fica claro um processo de penetração do gesto de congelamento na cultura que lida diretamente com a imagem em movimento (críticos, teóricos, cineastas). Bellour diz que, frente ao fluxo de imagens, agora “o olhar sabe congelá-las (...), fazendo com que se movam de outro modo” (*ibid.*, p.22). E é esse mover-se “de outro modo” que procuro observar mais adiante.

A radicalidade da parada da imagem provoca em Bellour a leitura de duas faces da experiência audiovisual, como ele fala, ao descrever sua sensação diante do congelamento de um close up que assistia:

O medo, muito simplesmente. Ser apanhado no círculo sem bordas desse close fantasma, sem origem nem destinação. De vez em quando essa é, você sabe, a primeira face da experiência. Sua ancoragem e seu avesso na atividade, afinal muito sábia, que

consiste em demorar-se diante da imagem, roubar-lhe o tempo para trocá-lo por saber, pesquisa e busca de ideias. Mas você sabe também que há uma segunda face da experiência. Por ser, sem dúvida, menos pura – nada é mais intangível do que o frio reconhecimento do corpo na imagem congelada –, a experiência não é menos violenta; em certo sentido, é apenas o avesso, o fundo falso da primeira (*ibid.*, p.10 e 11).

O que o autor realça aqui, particularmente quando menciona a segunda face da experiência, é que a parada da imagem não se esgota enquanto meio para a análise do filme (conectada à primeira face da experiência). Há algo de absolutamente assustador e encantador na imagem que para de repente, algo que não conseguimos necessariamente nomear. Depois de desenvolver um pouco mais, Bellour chega à parada como “sentença de morte” da imagem:

Se o congelamento da imagem (...) é tão forte, certamente é porque joga com a sentença de morte – seu ponto de fuga e, num certo sentido, o único real (todos sabemos que um morto se torna uma estátua de cera, um fragmento do imóvel). Mas é preciso saber o que se conjuga no título exemplar de Blanchot, e que serve de fio à sua narrativa: a sentença que pronuncia a morte é também o que vem suspendê-la, virá-la pelo avesso e devolvê-la à vida, ao tempo de uma vida indeterminada; a narrativa se prolonga para substituir a morte por uma força encantadora, de uma plenitude de enigma, lá onde não haveria senão abandono, como um *fort-und-da* de um novo gênero (*ibid.*, p. 13).

Portanto, assim como em Epstein, a parada da imagem se mostra como signo de sua morte. Mas aqui fica claro um percurso que precipita uma extensão, uma continuação, um além-morte: o congelamento da imagem, na verdade, abre novas camadas ao cinema, camadas que ainda não haviam sido visitadas de modo sistemático. Quando o que se vê se torna *still*, é certo que a sucessão desaparece, mas, em contrapartida, a imagem passa a ser sustentada indeterminadamente, com uma “plenitude de enigma”, até o fim dos tempos – ou até o próximo corte da montagem. Nesse sentido, se para Epstein o movimento no cinematógrafo deve ser tomado de forma ampla, “significando todas as direções perceptíveis à mente” (1974, p.138), então essas novas camadas abertas pela parada da imagem não poderiam vir a ser aquele “outro modo” de se mover sugerido por Bellour? Não seria possível conceber uma movimentação que se baseie não na diferença entre fotogramas em sequência, mas na própria duração subjetiva da experiência espectral frente à imagem estática?

Nesse sentido de aproximação entre os dois lados, é importante notar pontos compartilhados pela noção de fotogenia epsteiniana e pela ideia do entre-imagens bellouriano. Apesar de serem conceitos bem diferentes, também Bellour, como faz Epstein em relação à fotogenia, coloca ênfase no caráter de *passagem*, de *relação* e de

variação no tropo do entre-imagens: “flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, [o entre-imagens] é pouco localizável”, ele “é a variação e a própria dispersão” (1997, p.14 e 15).

É evidente que os fenômenos enfocados por cada conceito são muito diferentes entre si. O que pretendo aproximar é essa ênfase no passageiro, e portanto no móvel, comum às duas abordagens. Nessa esteira, se para Jean Epstein o inerte é uma modalidade do movimento, para Bellour o congelamento é uma continuação da vida em forma diversa, tendo sua própria, nova, duração – e portanto um movimento temporal só seu.

4. A duração do *still*: uma proposta de paralaxe

Abordei acima que a ocorrência da fotogenia se situa *entre* o espectador e a imagem, na experiência que ele extrai ao se atritar com aquilo que vê. Esse entre-lugar da fotogenia talvez dialogue com a noção do entre-imagens de Bellour: seria a fotogenia uma espécie de corporificação do entre-imagens na própria experiência espectral? Possível.

A cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias joga com esse entre-lugar em 48. O filme se baseia em uma série de retratos de identificação de presos políticos portugueses. A diretora encontrou os retratos nos arquivos da PIDE, a polícia política portuguesa da ditadura salazarista, e localizou as pessoas para entrevistá-las, mostrando-as suas fotos e pedindo para que falassem delas. Visualmente, contudo, assistimos apenas aos retratos em preto e branco das pessoas em fundo preto neutro; as vozes entram somente por meio do som. Vozes de hoje por sobre imagens de outrora, imagens que são *scanners* de fotos (e não filmagens vivas de fotos inertes, com potência de movimento guardada nelas). No aspecto sonoro, não há música extradiegética, apenas falas, suspiros, respiros, silêncios.

Em uma das cenas, surge uma jovem sorridente olhando para nós. Estranhamento: trata-se de uma foto tirada por uma polícia política, que destratava e torturava seus presos. Neste ponto do filme já passamos por alguns depoimentos que trataram da tortura do sono, de espancamentos, de ameaças de morte, de desfigurações corporais pelo stress, pela fome, pela falta de descanso. Por que o sorriso? Somos deixados sozinhos, em silêncio, com o sorriso dessa menina por alguns segundos.

Até que entra a voz de uma mulher: “eu estava contente por ser presa”. Ela diz que no momento da fotografia sentia que um ciclo familiar se completava, porque seus pais eram resistentes de esquerda – o pai fugido, a mãe presa. Mas conta que durante muito tempo conviveu mal com a fotografia, “sorriso imbecil”, porque o entendia como um desrespeito aos que sofreram e resistiram nesse lugar. Posteriormente nos revela que se trata de uma foto de saída, e não de entrada da prisão. Em seguida, descreve a roupa que usa na foto: um suéter simples, com gola role. Aponta que nunca usavam decote: “a parte sexual era uma tragédia em Portugal, não é? À esquerda e à direita, não é?”. Falava-se muito, mas ninguém nunca se tocava, havia uma interdição. Enquanto ela fala, a imagem do retrato sorridente vai se aproximando de maneira sutil, num movimento feito via montagem.

Nesse trecho do filme, portanto, a imagem vem antes. Sem discurso explicativo ou introdutório: o sorriso. A partir do início da fala, a fotografia (que é *still* e se mantém sempre a mesma) parece ir tomando outras formas, parece ir mostrando suas camadas de tempo e complexidade. Uma mudança drástica na percepção ocorre, por exemplo, quando a voz revela que se trata de uma foto de saída e não de entrada. Uma camada de leitura completamente imprevista se superpõe à imagem quando a mulher comenta de seu suéter, que cobre todo o corpo, e faz um adendo sobre a situação dos relacionamentos sexuais no Portugal da época: “uma tragédia”. Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França comentam exatamente essa natureza de abertura da imagem pela cineasta, a partir da qual “uma mesma imagem torna-se, assim, um ‘campo de conflitos’, passível sempre de novas leituras e não um objeto com uma substância dada de uma vez por todas” (2011, p.57).

Mistura de tempos: a menina ontem, a mulher hoje. Mistura de presenças: uma voz incorpórea, um corpo mudo. O olhar daquela foto interpela a própria depoente, investida por ele na medida em que o assiste. Ela explica o sorriso e denuncia seu incômodo com ele. O mesmo olhar e o mesmo sorriso nos interpelam junto com a voz madura de alguém que tem lembranças, e nos relacionamos à nossa maneira com a leviandade de uma jovem e o arrependimento de uma adulta. Cruzamento de vivências: as da menina, as da mulher, as nossas. O suéter, como imagem-relâmpago (diria Walter Benjamin: 2012, p.243), dispara na depoente as memórias amorosas da época da ditadura. O sorriso se complexifica ainda mais para nós quando ouvimos falar do excesso de pudor, da ausência de mãos, de corpo. Assistimos à imagem, à voz, e à construção dinâmica e frágil de um elo entre ambas, de um lugar de produção de sentido

e criação de imagens (do pai, da mãe, dos candidatos a namorados). Corpo a corpo (*fotogênico?*) entre a imagem e o espectador em dois níveis diversos: o da depoente e o nosso.

Observar esse processo da memória nos permite uma função contemplativa que se distancia daquela do *voyeur*, embora trabalhe ainda assim com a curiosidade. Mergulhamos em uma experiência profundamente anacrônica que nos liberta da instituição do tempo linear e imparável. Como vimos, Epstein frisa muitas vezes que o cinema se torna mais libertador em sua estética-epistemologia por ser um meio quadridimensional.

Na leitura do autor, “o eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante. O presente é somente um encontro”, o que faria do cinema o meio ideal para acessar esse presente (*apud*: CHARNEY, 2004, p.326). Ou seja, o presente, como o elemento *fotogênico*, é um entre-lugar, um entre-tempo (um *entre-imagens?*). A fotogenia é portanto tão efêmera e fugidia quanto o presente que ela designa, o da imagem em movimento. Pensando na configuração temporal proposta por Epstein (o presente como encontro – e tensão – entre passado e futuro), é possível perceber que o cinema de arquivo repete estruturalmente essa configuração, na medida em que promove o encontro, no presente, entre imagens passadas recontextualizadas e suas camadas de leituras estéticas e epistemológicas futuras. Trata-se de um funcionamento intrinsecamente transtemporal que se conecta à imagem-relâmpago benjaminiana: uma visão do passado que irrompe no presente, como epifania da memória (HUYSEN, 2014, p.158).

O que fica evidente é que a montagem é capaz de imputar uma temporalização específica na fotografia *still*. Temporalização complexa, que se dá em dois níveis fundamentais: primeiro *extensivamente*, no espaço de tempo direto que a montagem dedica à fotografia (quantos segundos ou minutos a imagem dura entre um corte e outro da montagem); segundo *intensivamente*, nos múltiplos cruzamentos temporais sugeridos pela imagem e catalisados pela montagem (quando esta realça diferentes elementos na mesma imagem e os faz durarem, cada um, seu próprio tempo, além de se referirem a outros tempos diversos, dentro da experiência subjetiva do espectador). Aqui de fato, como sugeriu Bellour, a partir da morte da imagem surge uma outra forma de vida e de movimento. A imobilidade espacial viabiliza uma hiper-mobilidade temporal e simbólica, baseada em múltiplas durações. Essa constatação abre uma brecha para considerar a possibilidade de fotogenia na imagem congelada. Mas talvez ainda falte um

pouco para se realizar esse salto – para afastarmos a possibilidade de uma conclusão meramente retórica.

Devemos recolocar em consideração os contextos audiovisuais. Devemos lembrar da mudança de parâmetro da imagem e da explosão demográfica das imagens a partir do digital. Uma passagem de W. J. T. Mitchell capta bem essa problemática:

A biocibernética é o sucessor histórico da caracterização da era moderna feita por Walter Benjamin (nos anos 1930) como a “era da reprodução mecânica”, um período definido pelas invenções gêmeas da linha de montagem na produção industrial, de um lado, e da reprodução mecânica de imagens nas tecnologias da fotografia e do cinema, de outro. Na era da biocibernética, a linha de montagem começa a produzir não máquinas, mas organismos vivos e materiais com engenharia biológica; enquanto que a produção de imagens se desloca da tecnologia químico-mecânica da fotografia e do cinema tradicionais para imagens eletrônicas do vídeo e da câmera digital (MITCHELL, 2011, p.20).

O resultado, segundo o mesmo autor, é uma espécie de “praga de imagens” (*idem*), em que não há só um excesso em quantidades, mas também em velocidades, com a formação de imagens que, através dos compartilhamentos espontâneos na internet, parecem se reproduzir por conta própria, como seres biológicos. Se as noções epsteinianas se fundamentam originalmente na “era da reprodução mecânica”, uma releitura dessa teoria não só possibilita como exige um gesto de *paralaxe*: um que reposiciona o olhar sobre os filmes e os escritos de Epstein e, sem lhes alterar o essencial, enxerga, pela mudança de perspectiva, novos alinhamentos, novos caminhos. Hoje, parar a imagem é profanar sua natureza acelerada, é retirar o espectador da dormência provocada pelo excesso, é fomentar, portanto, a construção de pontes entre o epistemológico e o estético, como pretendia Jean Epstein. A estrutura minimal de 48 realiza esse movimento, que começa, neste caso, depois da parada da imagem, e passa a desafiar nossos conhecimentos históricos estabelecidos sobre o que teria sido o período salazarista em Portugal.

Façamos o salto por fim: a imagem *still* usada pelo cinema de arquivo, quando explora novas durações extensivas e intensivas, pode, sim, ser dita *fotogênica*.

Notas

1. O filme está disponível em: <<https://vimeo.com/176409696>>. Acessado em: 16/08/2019
2. *A queda da casa de Usher* é uma adaptação do conto homônimo de Edgar Allan Poe, publicado em 1839. Nessa adaptação, Epstein combina os *plots* desse conto com o de um outro, do mesmo escritor, intitulado *O retrato oval*, de 1842. Para uma análise mais aprofundada do filme de Epstein, ver: ANDUEZA, 2018.

Referências

ANDUEZA, N. Quando a imagem se mostra tempo: close e câmera lenta entre Epstein e Deleuze. **Revista Ícone**, Recife, v.16, n.2, pp. 304-317, 2018.

AUMONT, J. Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps. In: _____ et al. **Jean Epstein**: cinéaste, poète, philosophe. Paris: Éditions de la Cinémathèque française, 1998.

_____; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

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

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 2012.

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

CORTADE, L. The “microscope of time”: slow motion in Jean Epstein’s writings. In: KELLER, S; PAUL, J. N. (orgs.). **Jean Epstein**: critical essays and new translations. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

EPSTEIN, J. **Écrits sur le cinéma**: tome 1. Paris: Édition Seghers, 1974.

_____. Le cinématographe vu de l’etna. In: KELLER, Sara e PAUL, Jason N. (orgs.). **Jean Epstein**: critical essays and new translations. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

FRANÇA, A.; ANDUEZA, N. Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo. **Revista do Arquivo**, São Paulo, n.6, abr. 2018.

_____; _____. Presente que irrompe: Fotogenia e Montagem. **Revista ECO-Pós** do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, n.2, 2017.

GUNNING, T. Preface. In: KELLER, S.; PAUL, J. N. (orgs.). **Jean Epstein**: critical essays and new translations. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

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

LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

MITCHELL, W. J. T. **Clonning terror**: the war of images, 9/11 to the present. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2011.

Do cinema em casa ao videocassete: o desenvolvimento dos vídeos de casamento na era pré-digital¹

Érica Ribeiro²

Resumo

Este artigo busca apresentar um panorama histórico sobre as formas de produção e composição dos vídeos pessoais de casamento no Brasil desde os seus primeiros indícios de existência, nos anos de 1920; a transição para a era digital, em meados da primeira década dos anos 2000. Esta exposição será conduzida a partir da análise de um acervo de filmes e vídeos de casamento produzidos a partir da segunda década do século XX. Neste percurso, buscaremos apresentar as transformações ocorridas nesses produtos e identificar as configurações existentes nas produções que referenciam gêneros audiovisuais advindos do cinema e da televisão. Reconhecer esses reflexos nos possibilita a pensar nas interferências midiáticas no registro dos eventos cotidianos e sociais.

Palavras-chave: audiovisual; produção; vídeo de casamento; história; Brasil.

A prática de gravação em vídeo de casamento no Brasil se desenvolveu a partir da ampliação do acesso a câmeras e da popularização dos videocassetes no anos de 1980, mas o registro de imagens em movimento do evento remonta ao início do século XX, quando a produção demandava uma grande infraestrutura e conhecimento técnico para a operação dos equipamentos. Desses primeiros registros aos vídeos produzidos atualmente, muito mudou, não somente com relação à tecnologia, mas às próprias formas narrativas, com apropriações e adaptações de linguagens dos meios de comunicação existentes no mercado, como o cinema e a televisão.

O objetivo deste artigo perpassa, portanto, em mostrar que, apesar de haver um senso comum de que os registros particulares de casamento em vídeo apareceram somente a partir dos anos de 1980 e não ser um mercado formado por profissionais, as produções existem há praticamente cem anos e o serviço era oferecido por meio de jornais e revistas, como o anúncio publicado pela Corrêa Souza Films, fundada em 1932, o qual a empresa expõe os trabalhos que faz para o governo, mas também os trabalhos privados.

Imagem 1: Anúncio da Corrêa Souza sobre os serviços prestados



Fonte: Arquivo Jornal O Globo. 9 de outubro de 1945, p.4

Assim, apresentaremos um recorte não somente temático mas também temporal de uma pesquisa maior sobre o desenvolvimento dos vídeos de casamento no Brasil. Procuramos descrever aqui essas características e transformações existentes a partir do primeiro material coletado para compor o *corpus* de observação, datado da década de 1920; ao último vídeo cedido para pesquisa no formato em VHS, produzido em 2004, quando os sistemas digitais estavam começando a entrar no mercado brasileiro.

Os vídeos observador foram conseguidos ao longo do ano de 2019 por diversos meios: grupos sobre casamentos em redes sociais, amigos, familiares, acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e em sites de compartilhamento de vídeos, como o Youtube e o Vimeo. Até o momento, foram 57 produções, realizadas entre os anos de 1922 e 2019 e, apesar das fontes serem diversas, a maior parte dos vídeos são de casamentos realizados no Estado do Rio de Janeiro.

A seleção dos vídeos para este artigo se fez a partir do recorte proposto em observar somente os materiais analógicos como resultado do registro do casamento, sejam de origem em película ou em fitas, excluindo-se, assim, DVD's e arquivos digitais, levando-se em consideração 24 vídeos. Na construção dessa história dos vídeos de casamento no Brasil foram utilizados arquivos de jornais e revistas especializadas e entrevistas realizadas pessoalmente e concedidas em programas de televisão.

Para compreender alguns dos processos que atravessam a produção dos vídeos de casamento, primeiro iremos traçar uma breve exposição da relação entre as práticas sociais e os processos midiáticos, ou seja, com os produtos da mídia interferem nas formações

culturais e no comportamento social. Essa discussão é necessária no sentido de entendermos que não há como desvincular a forma como esses produtos pessoais são feitos de um mercado em ascensão, como o cinema e, a partir dos anos de 1950, da televisão.

A compreensão das práticas de mídia

Os efeitos do entrelaçamento entre as práticas sociais, a tecnologia e os processos midiáticos é uma preocupação antiga dentro do campo dos estudos da comunicação. Mesmo não sendo inicialmente uma proposta analítica sob essa ótica, os frankfurtianos, já na década de 1940, buscaram refletir sobre as consequências de uma produção cultural voltada para um mercado de consumo no sistema capitalista.

No princípio, o fenômeno consiste em produzir ou adaptar obras de arte segundo um padrão de gosto bem-sucedido e desenvolver as técnicas para colocá-las no mercado. A colonização pela publicidade pouco a pouco o tornou mecanismo de mediação estética do conjunto da produção mercantil, momento este em que a produção cultural toda é forçada a passar pelo filtro da mídia enquanto máquina de publicidade [...]

Em síntese, aparecem poderosas empresas multimídia e conglomerados privados, que passam a conferir um poder cada vez maior às tecnologias de reprodução e difusão de bens culturais, encaixando-as na estratégia de utilizar plenamente a capacidade de produção de bens e serviços de acordo com o princípio estético massificado (RÜDIGER, 2010, p.138).

Esses grandes conglomerados de mídia foram, por muitos anos, os únicos produtores de conteúdo. Controladores de redes de jornais e revistas, rádio, canais de TV aberta e, depois, por assinatura, eles conseguiram moldar a percepção e o reconhecimento por parte dos consumidores do que é um produto de mídia, seja por modos de dizer, por formatos e até mesmo por qualidade visual. E mais além: o uso do entretenimento faz parte dessa pedagogia cultural e, segundo Kellner, “contribui para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar” (2001, p.10).

Conforme há um desenvolvimento tecnológico e ainda uma maior inserção dos produtos midiáticos na sociedade, também se cria um domínio da leitura dos signos e significados transmitidos; ou seja, o sujeito passa a compreender o complexo processo de codificação e decodificação dos padrões, absorvendo os conhecimentos que o interessa e descartando outros. Dessa forma, o acesso facilitado às informações entre os diversos meios existentes leva a um cruzamento de dados, saberes e novidades e, consequentemente, ideias e comportamentos.

Ao analisar os efeitos culturais de diversas mídias, como impressos, cinema, rádio e televisão, Marin-Barbero (1997) traça um panorama desses meios relacionados ao âmbito cultural-social, no qual não se deve limitar as transformações aos sistemas tecnológicos. Neste mesmo sentido, compreendemos essa interferência nos ritos sociais, com a mídia regendo a vida cotidiana, assumindo um papel central na normatização e transmissão de práticas sociais (BELL, 1997). As TVs abertas, por exemplo, operam com essa potência: estabelecer os vínculos, laços, que apontam para uma identidade nacional e manutenção de padrões culturais (BELL, 1997; WOLTON, 1996).

A televisão parece afetar as atividades rituais de duas maneiras principais. Em primeiro lugar, exibir um ritual para visualização em massa altera o modo como o ritual é feito e como ele é experimentado. Segundo, e mais complicado efeito é o caminho que a televisão assume das funções tipicamente fornecidas pelo ritual (BELL, 1997, p.242).

Propaga-se então, como já dito, ideias e comportamentos por meio de produtos processados de acordo com características da sociedade de consumo – como o espetáculo – e entram em um sistema de retroalimentação: a mídia dispõe dos eventos, adaptando-os aos ritos de produção e transmissão; o público consome e incorpora à vida cotidiana e a mídia volta a produzir conteúdos próximos ao anterior.

O reconhecimento dos signos é fundamental no processo; dessa forma, não somente as estruturas e dinâmicas de produção devem ser levadas em consideração, como também os modos de transmissão e recepção, as lógicas de uso e as competências culturais do público e dos espaços em que o produto será consumido.

Pensando os vídeos de casamento como produto audiovisual

Antes da entrada das *handcams* e equipamentos com uso de fita magnética, o que somente aconteceu entre os anos de 1970 e 1980, o registro de imagens em movimento de casamento era realizado em película. Apesar do filme ser de posse dos noivos, por conta do alto custo dos equipamentos para projeção, a entrega do material era realizada junto a uma exibição, já que também era necessário uma pessoa que soubesse manipular o projetor. A data era marcada e praticamente se produzia um outro evento, reunindo familiares e amigos em uma ideia de cinema em casa.

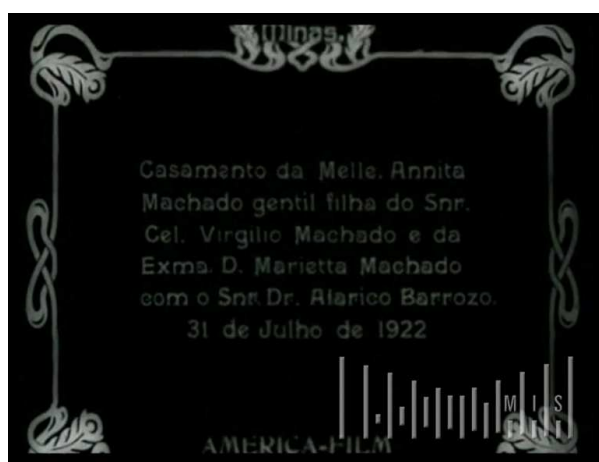
A partir dos anos de 1980, os videocassetes começaram ser objeto de consumo, principalmente da chamada classe média brasileira. Neste caso, as produtoras preparavam

uma fita em VHS e entregavam o material aos noivos, que ganharam liberdade para assistir quantas vezes quisesse o casamento sem que a atividade onerasse o orçamento. Era possível ainda fazer cópias ou mesmo emprestar fita, ampliando as possibilidades de circulação e alcance. A partir da observação das formas de entrega dos vídeos de casamentos, percebe-se que a mudança não se aplica somente ao formato do material, mas interfere também nas formas de produção e circulação desses produtos e no modo como os sujeitos se relacionam com eles. Sob o entendimento de Braga (2012), sobre os processos de midiatização, o vídeo de casamento molda-se como algo permanente, ou seja, o produto é o registro em si; mas “não é o produto que circula – mas encontra um sistema de circulação no qual se viabiliza e ao qual alimenta” (BRAGA, 2012, p.41).

Os vídeos de casamento, então, não podem ser observados somente pelo viés da tecnologia, pois o processo de midiatização opera por diversos setores das práticas sociais que resultam em consequência não totalmente previsíveis. Apesar de a utilizarmos como fio condutor histórico para dividir esse processo entre uma era pré e pós-digital, ela atua em conjunto com outros fatores que aproximam e afastam as produções observadas, como as apropriações das técnicas narrativas e estéticas de outros produtos audiovisuais.

De acordo com cada época, é possível perceber as interferências dos produtos midiáticos cinematográficos e televisivos nos vídeos pessoais de casamento e, ainda, como características e elementos foram adaptados para o contexto no qual iriam ser inseridos. Primeiramente o cinema foi uma grande fonte de inspiração para as produções pessoais, como podemos observar na vinheta de abertura do filme de casamento entre Anitta e Alarico, em 31 de julho de 1922, em Belo Horizonte (MG).

Imagem 2: Reprodução da abertura de filme de casamento de 1922



Fonte: Canal do Youtube do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte.
Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vCkEp_Ddu5c&t=2s.

Em um segundo momento, com a popularização da televisão, a partir dos anos de 1960, características desta ganham espaço nas produções, incluindo nomenclaturas. O uso de técnicas do jornalismo é o mais evidente; comercialmente, com a adoção da chamada “cobertura social” e, em sua narrativa, com a inserção de entrevistas, no estilo “povo fala”, e de off. No entanto, é preciso salientar que a aplicação de novos recursos no registro não exclui os anteriores, mas os aperfeiçoa, adequando-os aos novos tempos.

Esse processo pode ser observado no vídeo de casamento entre Pedro Kuchkarian e Elisabeth Kabderian, realizado em 28 de maio de 1960, na Igreja Armênia de São Jorge, em São Paulo. Em uma abertura que ainda lembra as produções cinematográficas, o filme tem atributos da cobertura jornalística, com uso de off cobrindo as imagens e ainda trilha sonora em *background*. A narração traz uma voz sóbria e um texto objetivo – que, segundo D. Elizabeth³, foi feita por Silvio Santos, na época, vizinho de trabalho do noivo, Pedro –, inseridos em determinadas partes do filme, com clara referência ao texto televisivo:

Os acordes da marcha nupcial soam na Igreja Armênia de São Jorge anunciando o casamento de Elisabeth Kabderian e Pedro Kuchkarian/De acordo com o rito da Igreja Armênia, a cerimônia tem início no meio da nave do templo onde os noivos recebem as bênçãos sagradas e trocam as alianças.

Em outro trecho:

Um número expressivamente grande de pessoas lotaram a Igreja São Jorge e agora vêm trazer aos nubentes os melhores votos de felicidade.

Assim, sob recortes de imagens do evento, o filme apresenta a cobertura do casamento, intercalando off e trilha sonora nas imagens da cerimônia, da recepção (jantar e festa) e ainda da partida dos noivos para a lua de mel, no Aeroporto de Congonhas, com a presença de parentes e amigos.

Imagem 3: Despedida dos noivos para a viagem de lua de mel



Fonte: Reprodução de frames do filme de casamento entre Elisabeth e Pedro

A adoção de elementos do cinema e da televisão, então, vem de uma tentativa de busca de reconhecimento e aceitação do mercado, que, na área de casamentos ainda se faz muito presente. E não somente isso: em eventos sociais a padronização marca uma época, a moda que se vive naquele momento e, conseqüentemente, cria valores. Essa “vendabilidade” pode ser percebida em todas as ações da vida cotidiana, na qual há a exibição de produtos, marcas e comportamentos; assim como na produção de vídeos de casamento, tornando-se também um objeto a ser consumido e desejado.

O início dos registros de imagem em movimento nos casamentos

A filmagem era muito complicada porque a máquina... eu trabalhava com corda, corda manual, o filme que era colocado aqui dentro tinha três minutos apenas de duração; então nós tínhamos que ter assim na cabeça... é muito rápido, a gente não podia perder os lances principais.

A declaração foi feita por Sérgio Souza em uma matéria sobre registros de casamentos exibida do programa Mais Você (2007)⁴. Ele foi um dos primeiros profissionais brasileiros a trabalhar com produção de filmes de casamento, criando uma vertente da empresa criada pai, João Correia e Souza, em 1932, a Corrêa Souza Filmes, que oferecia o “Cinema em casa”⁵, dando início ao que indicamos como primeira fase no desenvolvimento vídeos de casamento.

Os primeiros registros de trabalho da Corrêa Souza remontam ao fim da década de 1940, com anúncios em jornais exaltando a tecnologia mais avançada da época para registro de imagens em movimento: o formato 16 mm. Os equipamentos, caros e pesados, exigiam domínio para manuseio, ou seja, era preciso conhecimento para atuar na área, além, claro, de aporte financeiro não somente para a compra mas também para o transporte do material, conforme conta o Sérgio Correia⁶, filho de Sérgio e neto de João, que começou a trabalhar junto à equipe de filmagens aos 13 anos:

Até o 8 mm, nós praticamente não tínhamos concorrentes, fazíamos por mês de 30 a 40 casamentos; nós éramos absolutos. Papai ganhava dinheiro naquela época que era uma maravilha. Era um furor. Aparecia um ou outro que desistia no meio caminho, porque era uma mão de obra muito grande para o cara operacionalizar aquilo tudo.

As dificuldades eram inúmeras, desde separar todo o equipamento a adequação à própria estrutura do lugar, o que interferia diretamente no processo de produção. Trabalhando com rolos de filmes de 100 pés, que equivale a aproximadamente três

minutos de filme, a agilidade em troca de equipamentos e substituição dos rolos nas câmera era essencial para não perder as imagens. Mesmo com toda a limitação de tempo, havia filmes que finalizavam com uma ou duas horas; podia-se usar de 10 a 15 rolos em um casamento - que dependia de quanto foi investido pelo contratante.

Nesse sentido, além de conhecer os equipamentos utilizados, era preciso também saber o roteiro do casamento, que a experiência trazia. De acordo com Sérgio, todo casamento, mesmo os atuais, tem uma sequência de acontecimentos; então, durante a captação das imagens havia uma pré-edição. “Na época do filme, não era tudo muito cravado, acabava aqui e se emendava ali, cortava, juntava os pontos e fazia a sequência”, explica ele.

Esse processo é o que Gallini (1992) chama de “totalidade do evento”. Apesar de não se ter o evento literalmente por completo registrado, havia um esforço para não perder os acontecimentos e praticamente todas as imagens filmadas eram aproveitadas no produto final.

Cada vez mais predominante, os vídeos ou filmes de super-8, com duração de duas a quatro horas, possuem um sucesso crescente ao reconstruir, através da técnica de edição, pequenas histórias. Embora eles também sejam caros porque exigem o uso de pessoal especializado e com disponibilidade para, pelo menos um dia de trabalho, albúms e vídeos de casamento são agora considerados elementos indispensáveis de ritual (GALLINI, 1992, p.123-124).

O trabalho de produção era longo entre a captação das imagens e a exibição do material para a família. A partir do registro das imagens, os filmes eram revelados e montados para só então serem entregues; no caso, exibidos. Nos contratos, normalmente, se tinha a primeira exibição como parte do pacote: a empresa levava para a casa da família todo o equipamento necessário para a projeção e, então, o filme era passado para todos, em uma ideia de ‘Cinema em casa’.

Neste primeiro momento dos registros de casamento no Brasil, temos um processo de produção lento, oneroso e limitado, mesmo com avanço tecnológico na área. Por outro lado, ganhando espaço e mercado; principalmente após a popularização da televisão a partir dos anos de 1960 (BERGAMO, 2010). Casamentos geraram interesse não somente da mídia televisiva, como os casamentos reais britânicos; como também passaram a ser exibidos nos Cinejornais.

Muitos desses materiais se perderam pela falta de manutenção e limpeza dos originais, mas alguns registros ainda são encontrados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. São trechos de casamentos de personalidades da época, como filhos e netos de

governadores, datados dos anos de 1960 e 1970. Entre eles, somente um acessível e digitalizado, exibido no Cinejornal Informativo, intitulado pelo AN como “Nota social: casamento religioso de filho de militar não-identificado”⁷.

A migração para o filme 8mm e posterior aparecimento do super-8 agilizaram os processos de produção, mas ainda exigiam conhecimentos específicos de pós-produção e equipamentos caros para exibição. Neste momento também foi introduzido o som: primeiro com o uso de gravadores e sincronização de imagem e áudio na montagem (trilha magnética) e pouco depois a introdução de câmeras com captação de imagem e áudio ao mesmo tempo, recurso que se torna opção na filmagem do casamento.

Imagem 4: Anúncio chama atenção para filmes com som e cores



Fonte: Jornal da Família. O Globo, 8 de maio de 1977, p.6)

Por conta desses fatores é importante frisar que o público-alvo para esses produtos eram famílias com alto poder aquisitivo, como mesmo atestou uma matéria publicada no caderno “Jornal da Família”, do O Globo, em 13 de maio de 1979 (p.7), que trata o registro da imagem já como algo tradicional:

A filmagem muito atrativa, requer despesa maior e o filme se desgasta com o tempo e o uso, exigindo às vezes reprodução. A aparelhagem de projeção não é prática, por ser pesada e volumosa. A filmagem é um meio sofisticado de documentação e exige um alto poder aquisitivo, pois ter um projetor para um único filme é insensato.

Não é de se estranhar, portanto, que, tanto filmes produzidos quanto produtoras especializadas no registro de casamentos era algo raro e de acesso restrito. E, apesar do surgimento de várias empresas e profissionais, foram poucos que permaneceram e consolidaram os seus trabalhos no registro de eventos sociais, como o estúdio Ribas, de 1954; e a Aszamann, de 1966, os dois ainda em atividade no Rio de Janeiro.

2.3 Televisão, videocassete e um mercado em ascensão

Após 70 anos da fundação da Correia Souza Filmes, a tecnologia continua sendo uma grande aliada dos registros audiovisuais de casamento, mas com o desenvolvimento de equipamentos, do ambiente online e das mais diversas ferramentas de interação e ainda a ampliação do acesso a uma diversidade de produtos midiáticos, outros elementos passaram a fazer parte desse rol de serviços. O que já era reforçado pela mídia a partir dos anos de 1980.

A cerimônia de casamento não pode deixar de ser documentada em fotos, filmes ou videocassete. O registro desse momento importante e significativo deve ser bem escolhido e para facilitar, sugerimos alguns profissionais que fazem um bom serviço por preços razoáveis, apesar de o material empregado pelos fotógrafos ser importado (O GLOBO, 1982, p.9)⁸.

Apesar das facilidades alfandegárias do fim dos anos de 1970 e princípio dos anos de 1980, que permitiram a entrada da mais nova tecnologia da época para exibição de filmes em casa, o videocassete, e ainda o começo de um mercado de aluguel de fitas e também dos aparelhos, foi somente a partir da fabricação dos equipamentos no país que se deu início a um mercado de produtos audiovisuais paralelo ao cinema e à televisão.

A Sony e a Sharp foram as primeiras empresas a fabricarem os primeiros equipamentos no país, em 1981 e 1982, respectivamente; o que foi, aos poucos, transformando o mercado de produção de vídeos. Nos anos seguintes, a indústria passou a investir não somente na fabricação dos aparelhos de reprodução e, logo após de gravação, como também em anúncios com os lançamentos e, pelas lojas, diversas promoções, como publicado no jornal O Globo em 1986:

Imagem 5 Anúncio sobre o lançamento da Camcorder da Sharp

A Mesbla apresenta diariamente, das 9 às 22 horas, o mais novo lançamento da Sharp. Camcorder. A câmera a cores com videocassete VHS embutido mais versátil que existe. Leve, portátil, ideal para o lazer, a Camcorder Sharp aprimorou especificações que garantem a

máxima qualidade e desempenho dessa câmera. Confira.

- 4 cabeças de vídeo para gravação e reprodução (NTSC)
- Captação de imagens através do CCD com visor eletrônico
- HQ System, imagens e cores bem definidas
- Dublagem de áudio e funções Insert e

Editing • Dois canais de áudio em estéreo de gravação e reprodução • Funções automáticas de foco, balanço de branco, íris e calendário • Lente zoom de 6 vezes e função macro. Camcorder Sharp. A maior revolução desde que inventaram o vídeo tape.

Em exibição das 8 às 22 horas.



Fonte: O Globo. 14 de dezembro de 1986, edição matutina, p.55.

O acesso aos novos produtos tecnológicos expandiu o mercado de diversas formas. Entusiastas da tecnologia a viam como uma possibilidade de ampliação de produção e alcance da arte e da educação. A linguagem cinematográfica e televisiva já fazia parte do cotidiano social e foi incorporada nos outros ramos da produção audiovisual, com os vídeos independentes e os vídeos sociais.

No caso dos registros de casamento, houve uma facilitação em todo processo de produção. Com fitas de maior capacidade de gravação - de uma a duas horas; uso baterias de maior durabilidade, que permite uma melhor movimentação enquanto se grava; captação de som junto à imagem e equipamento de iluminação mais leve, o trabalho tornou-se mais eficaz na captação de imagens, mais veloz na edição e entrega do produto.

Dessa forma, mesmo em locais mais escuros ou que exijam uma movimentação de pessoas, há a possibilidade de se fazer as imagens sem interferir tanto no acontecimento. Na imagem 6, por exemplo, três momentos do casamento entre Luciene e Mauro, realizado em 10 de outubro de 1987 na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. O registro apresenta a cerimônia religiosa e a recepção aos convidados e, por todo o vídeo, é possível identificar o uso do equipamento de iluminação com um foco bem delimitado, para não perder a imagem:

Imagem 6 Uso de iluminação com foco direto no primeiro plano das imagens.



Fonte: reprodução de frames do vídeo cedido pela noiva Luciene.

A captação do som também permitiu inovações nos vídeos de casamentos. No início dos anos de 1980 se falava em ‘reportagem’ completa do casamento e em alguns produtos da década se adotou o termo “reportagem social” para fazer referência ao trabalho realizado e uma das características do telejornalismo, as entrevistas, foram adotadas. Com uso de microfones de mão, era possível registrar mensagens dos convidados.

Durante o casamento entre Gracimar e José Cláudio, em 9 de dezembro de 1989, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), há uma sequência de entrevistas feitas por uma mulher com pais, padrinhos e convidados do casal. De microfone em punho, ela aborda as pessoas e faz perguntas, em uma clara referência ao povo fala, muito utilizado no telejornalismo para saber a opinião das pessoas sobre determinado assunto (Imagem 7). No caso do vídeo, mandar uma mensagem aos noivos.

Imagem 7 Mulher entrevista os convidados do casamento.



Fonte: reprodução de frames do vídeo de casamento cedido pela noiva Gracimar.

Do fim dos anos de 1990 para o novo século, a tecnologia veio somente a se desenvolver. A adoção de um sistema digital de captação de imagens transforma o mercado e, de forma mais acentuada, melhora a qualidade da imagem. Equipamentos mais leves, ilha de edição com mais recursos, os vídeos começam a explorar outras características das produções midiáticas hegemônicas, com inserção de vinhetas, trilhas sonoras e montagem de imagens com efeitos diversos.

O desenvolvimento tecnológico, a partir dos anos de 1980, permitiu algumas experimentações com relação a captação das imagens do casamento, do conteúdo e da finalização. Apesar de até início da década de 2010 ainda se ter uma materialidade do produto, por meio dos DVD's, já se percebe um produto com especificidades no mercado, que mescla características de produções já consolidadas, buscando adaptá-las e aperfeiçoá-las para aproveitamento na produção dos vídeos de casamento.

Considerações finais

Perceber os vídeos de casamento como um produto audiovisual de características específicas e construídas ao longo dos anos partiu de observações constantes de diversos filmes e vídeos de casamento produzidos no Brasil, um objeto amplo que proporciona uma diversidade de olhares para o estudo na Comunicação.

De acordo com Segalen (2002), o desenvolvimento do videotape facilitou o processo de observação desses rituais. “Os pesquisadores das gerações futuras irão dispor de dados muito mais consistentes do que os deixados pelos folcloristas para estudar os ritos matrimoniais a partir de meados dos anos 1980” (2002, p.122). Assim, considerado um elemento indispensável na cerimônia (GALLINI, 1992), o registro de casamento tem como objetivo inicial rememorar o acontecimento coletivamente mas ganhou contornos de gêneros audiovisuais consolidados originados do cinema e da televisão.

No período indicado para observação neste artigo, consegue-se apontar traços de técnicas e narrativas no cinema e da televisão. A partir dos anos 60, a força dos aspectos televisivos, principalmente dos telejornais, fica evidente; o que nos faz pensar na inserção do meio na sociedade e como ele é capaz de moldar a forma como vemos o mundo, no caso, como registramos os eventos sociais.

O registro de casamento, portanto, ultrapassa um valor de documentação do evento, e inclui práticas midiáticas e suas particularidades e estruturas e dinâmicas de produção do cinema e da televisão, como competitividade industrial, competência comunicativa, rotina de produção e estratégias de comercialização.

Por esse lado, voltamos nas questões relacionadas a um sujeito altamente inserido e conhecedor de práticas midiáticas, capaz de reconhecer estilos e narrativas, criando vídeos de casamentos que se apropriam de vez de linguagens de gêneros consolidados no mercado audiovisual, com sua pluralidade de possibilidades.

Referências bibliográficas

BELL, Catherine. **Ritual**. Perspectives and dimensions. Oxford University Press, 1997.

BERGAMO, A. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, A. P. G. *et al.* (org.) **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto: 2010.

BRAGA, José Luiz. Circuitos *versus* campos sociais. In: MATTOS, MA., JANOTTI JUNIOR, J., and JACKS, N., orgs. **Mediação & mediação** [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, 328p. ISBN 978-85-232-1205-6. Available from SciELO Books. Disponível em <http://books.scielo.org>. Acesso em 31 de julho de 2019.

GALLINI, Clara. **Le rituel médiatique**. In: ALTHABE, Gérard; FABRE, Daniel; LENCLUD, Gérard (org). Vers une ethnologie du presente. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editoria UFRJ, 1997.

RÜDIGER, Francisco. **A escola de Frankfurt**. In: HOHLEFDT, Antonio et al. (org.). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. 9.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**. Uma teoria crítica da televisão. Série Temas. Volume 52. São Paulo: Editora Ática, 1996.

¹ Trabalho apresentado no GT 2 - Estudos da Imagem e do Som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal Fluminense. E-mail: ericaribeiro@id.uff.br.

³ Em conversa por telefone realizada no dia 12 de setembro de 2019.

⁴ Matéria disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gWMg9gMTqmg&t=6s>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

⁵ A Corrêa Souza alugava equipamentos de projeção para exibição de filmes na casa do contratante.

⁶ Sérgio Corrêa concedeu uma entrevista pessoal a autora no dia 22 de abril de 2019 em sua casa no bairro de Vila de Isabel, no Rio de Janeiro.

⁷ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Imagens em Movimento. Catálogo de filmes da Agência Nacional (1950-1979). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, [data?]. 414 p.

⁸ O GLOBO. Se você quer documentar a cerimônia, pode pedir ajuda aos profissionais. Jornal da família, domingo, 16 de maio de 1982.

Chile From Within:^{1*}

Uma história de resistência à ditadura através de fotografias sitiadas

Marcela Chaves Barino do Valle^{2**}

Resumo

A proposta do trabalho é examinar, dentro do contexto da ditadura militar no Chile (1973-1990), os gestos de resistência de fotógrafos e a trajetória das fotografias que compõem a narrativa do livro *Chile From Within* (1990). Parte-se do pressuposto de que mesmo os pequenos e efêmeros fragmentos detêm a potência de somar novas perspectivas à tessitura do conhecimento sobre a história de uma época. Com embasamento teórico nas teses *Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin (2012), procura-se traçar um olhar sobre as imagens da resistência e a resistência das imagens em seu potencial de irromper uma outra história sobre os tempos sombrios chilenos.

Palavras-chave: Fotografia; história; resistência; tempos sombrios; imagens sitiadas.

1. Opressão e resistência em tempos sombrios

Voltamos a viver em *tempos sombrios*. Tempos de intolerância, tempos de opressão e violência como o qual vivera Bertolt Brecht quando cunhou o termo diante da ascensão do nazismo na Europa em seu famoso poema *Aos que vierem depois de nós* (*An die Nachgeborenen*). Logo nas primeiras linhas, Brecht coloca a difícil questão da inocência que ainda persiste e silencia os pedidos de ajuda e os gritos de horror tão comuns em tempos sombrios.

Realmente, vivemos tempos sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos **horrores**!
Esse que cruza tranqüilamente a rua
não poderá jamais ser encontrado
pelos amigos que precisam de ajuda? (BRECHT, 2002)³.

^{1*} Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos de Imagem e Som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 5 a 8 novembro de 2019.

^{2**} Doutoranda em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ. Mestre em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense – UFF (2018). E-mail: marcelachaves@gmail.com

Para Brecht, a inocência em tempos de barbárie expressa insensibilidade. “Aquele que ri ainda não recebeu a terrível notícia que está para chegar” (BRECHT, 2002). O ultraje do poeta exilado em seu poema político se refere à injustiça perpetrada e o desespero de quando havia apenas injustiça e não ultraje (ARENDT, 2008). Como quando uma conversa sobre a árvore é equiparável a um crime, por comportar o silêncio dos que consentem⁴.

Em contrapartida à surdez e convivência de alguns, a escritura de Brecht denota sua tomada de posição (DIDI-HUBERMAN, 2017) face aos horrores de sua época. Esta tomada de posição o exige afrontar algo, implicar-se na luta, “situar-se no presente e visar um futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15). Mediante as incertezas de uma vida no exílio, “mudando mais frequentemente de país do que de sapatos” (BRECHT, 2002), o poeta se compromete com uma reflexão crítica e uma escrita engajada com a premência da atualidade. “Para exorcizar o desespero, era imprescindível reavivar a combatividade. A poesia também era um campo de batalha, os versos também podiam ser armas. O poeta fazia da literatura a sua trincheira” (KONDER, 2012, p. 14). A poesia – e a fotografia, como falaremos a seguir – não devem se desviar das lutas do mundo.

Durante a segunda metade do séc.XX, no totalitarismo que se instaurou sobre a América Latina, o panorama de indiferença e injustiça não se desenhou diferente. O impacto social das ditaduras militares latino-americanas foi devastador, paralisando e alienando a sociedade em uma apatia e medo construídos sob a ameaça do comunismo (BARAHONA DE BRITO, 2004, p. 155). Em função dessa intencionalidade, a vida ao redor parecia continuar sob uma abstrata normalidade e quem discordasse do regime ganhava o status de inimigo de Estado.

As ditaduras militares que se instalaram no Cone Sul da América Latina em finais da década de 60 e princípios dos anos 70, tinham em comum um objetivo chave: eliminar a subversão interna de esquerda e restabelecer a ordem. Todo aquele que se opunha ao governo militar era um inimigo do Estado que tinha que ser eliminado, isolado política e socialmente, ou silenciado - pela prisão, tortura, desaparecimento forçado ou exílio (BARAHONA DE BRITO, 2004, p. 155).

Todavia, uma parcela dos cidadãos compartilhava a consciência da catástrofe e a convicção moral que não possibilita outra opção senão a de se opor veementemente aos horrores perpetrados pelo totalitarismo. Assim como Brecht, que mesmo ciente de sua modesta contribuição frente ao poderio destruidor do regime nazista sentia como sua obrigação fazê-lo, muitos se opuseram à ditadura militar cientes dos riscos que corriam, convictos da necessidade em resistir e atuar contra a barbárie de uma época. É o caso da fotógrafa chilena Paz Errázuriz, uma das fotógrafas do livro *Chile From Within* que iremos abordar mais adiante, ao relatar que fotografar – pelas ruas da cidade sitiada ou

imersa em grupos minoritários constantemente perseguidos pelo regime – foi a forma que encontrou para seguir vivendo no Chile de Pinochet.

Sem a pretensão de dar conta da complexa definição do termo resistência no presente artigo, vamos apenas propor pensá-la de acordo com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1793, artigo segundo, onde se proclama: “O fim de toda a associação política é a conservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses Direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão”⁵. Segundo o historiador Jacques Semelin, a constituição francesa ampliou seu conteúdo ao proclamar, em seu artigo 35: “Quando o governo viola os direitos do povo, a insurreição é para o povo e para cada parcela do povo, o mais sagrado dos direitos e o mais indispensável dos deveres. [...] Resistir, é antes de tudo encontrar a força para dizer « não »” (SEMELIN, 1994, p. 51). Compreende-se a resistência, então, como um direito inalienável do homem, um dever do cidadão de dizer não à opressão.

Com essa perspectiva em foco, a luz que daremos ênfase neste trabalho provém da obra e da vida de fotógrafos que sofreram e atuaram, cada um a seu modo e em suas trincheiras particulares, na resistência contra a catástrofe. Conforme argumenta Arendt (2008), “mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação”, e, sobretudo, “que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar”. Com essas questões em mente, portanto, a proposta é examinar as imagens da resistência e a resistência das imagens frente a regimes totalitários na América Latina, em especial o Chile sob a ditadura militar (1973-1988).

2. As fotografias sitiadas do Chile de Pinochet

Com o Estado de exceção imposto surgem as fotografias sitiadas. Imagens que já nascem proibidas, algumas com visibilidade confinada a espaços seguros ou grupos de confiança, outras vedadas em sua aparição, mantidas presas ao seu estado de latência indeterminado, suspensas na duração entre a captação ótica e a revelação química da imagem técnica na época da modernidade. Fotografias que enfrentam o risco de sua invisibilidade, de fotógrafos que enfrentam o risco à própria vida para dar vida à fragmentos que, um dia, iluminarão o que fora os tempos sombrios. Pois tais imagens arriscadas brotam da espera por um tempo outro, a devir, um futuro próximo onde sua visibilidade seja permitida e sua legibilidade se torne possível, quando sua luz possa, finalmente, emergir das sombras do totalitarismo.

Chile From Within é um livro de imagens sitiadas publicado no exílio e que só retorna para casa após 25 anos de espera. Nascido de encontros casuais no momento onde o encontro se fazia proibido, idealizado através de reuniões clandestinas, *Chile From Within* é um livro improvável que ocupa hoje um lugar de destaque na história da fotografia chilena. Mas nem sempre foi assim. A própria trajetória do livro tem uma história à parte que serve para deflagrar os gestos de resistência tanto desse grupo de fotógrafos chilenos quanto das próprias imagens do passado. Mais do que um registro da barbárie, *Chile From Within* é o testemunho de dezesseis fotógrafos chilenos sobre o que fora viver, resistir e atuar de dentro da ditadura chilena. Com uma densa narrativa visual dos quinze anos de totalitarismo no país, do golpe militar de 1973 ao plebiscito de 1988, o livro busca apresentar uma outra história dos tempos obscuros no país andino.

Com a intimidade e o comprometimento de quem fala de dentro, o livro é como um álbum de família secreto, como carinhosamente denomina Marco Antonio de La Parra em *Fragments of a Self-portrait*, texto que abre para a narrativa fotográfica. Em seu relato, De La Parra denota a complexidade com que se transformaram os simples encontros familiares, quando se tem tios e tias, primos e sobrinhos, de lados opostos e conflitantes no jogo político. Tanto as imagens quanto os textos que as acompanham procuram suscitar, para além de evidências que apontam para a violência do regime, questionamentos sobre como era a vida cotidiana em longas noites de toque de recolher e corriqueiros churrascos familiares com tio militar e sobrinho assassinado. E, mesmo assim, mesmo partida, continuar a ser uma família, uma só nação.

Implícitas nas imagens contrabandeadas que o livro torna aparente estão as fotografias não tiradas, assim como as aterradoras demais para se olhar; as conversas com os amigos exilados, as barricadas de pneus queimados, o rotineiro som das metralhadoras. E a perturbadora calma diária, o “ir trabalhar como se nada, gritar em um estádio cheio de fantasmas” eram, para De La Parra, “exatamente o que exigia que essas fotos fossem tiradas” (1990, p. 13). Também implícitos estão os que perderam a vida, como os fotógrafos Cristian Montecino (1946-1973), que fora removido à força de sua casa por militares às 6h da manhã e sumariamente executado; e Rodrigo Rojas (1967-1986), que junto a jornalista Carmen Gloria Quintana foram perseguidos e queimados vivos por uma patrulha militar. Rojas tinha 19 anos ao morrer em decorrência das feridas. O livro é dedicado à memória destes dois fotógrafos chilenos.

Quando a fotógrafa norte-americana Susan Meiselas adentrou o Chile sitiado, já estava familiarizada com a situação política da América Latina imersa em regimes

ditatoriais. Durante os anos de 1978 e 1979, Meiselas documentou a Nicarágua dilacerada pela guerra e lançou seu célebre livro *Nicarágua* (1981). Sua explicação sobre o que buscava retratar naquele contexto ilustra o mergulho de sua prática como fotógrafa documental na tessitura da vida cotidiana subjugada por uma opressão colossal.

Cada vez mais, senti que o tipo de foto que estava tirando dava talvez uma pequena pista sobre a textura de suas vidas, [...] uma sensação do que realmente estava acontecendo lá. Não acontecendo no mundo dos eventos, mas em termos de como as pessoas estavam se sentindo. E isso ainda me atormenta porque eu não sou uma fotógrafa de guerra no sentido de que não fui lá para esse fim. Estou realmente interessada em como as coisas acontecem e não apenas na superfície do que é (MEISELAS)⁶.

O que esses fotógrafos procuram é menos a violência evidente nos confrontos que as pegadas de uma violência mais subterrânea, avassaladora por sua constante presença. Como escreve De La Parra, são pessoas atordoadas não mais pelo som de tiros de metralhadoras, mas pela familiaridade de suas explosões diárias; o estranhamento de quando “não podíamos reconhecer nossos próprios reflexos” (DE LA PARRA, 1990, p. 13), de quando não se compreende mais os próprios gestos em meio ao medo cotidiana e à autocensura de quem tenta simplesmente sobreviver.

Meiselas procura revelar essas sensações não somente em suas imagens, como através de projetos editoriais colaborativos com outros fotógrafos com quem compartilha a rua e o propósito de dar voz a essa angústia silenciada. É o caso de *El Salvador: Work of Thirty Photographers* (1983), que Meiselas coeditou com imagens suas e de mais trinta fotógrafos internacionais sobre a guerra civil no país; é o caso do livro sobre o Chile que tratamos aqui. Conforme a própria fotógrafa relata, durante o tempo em que esteve trabalhando na Nicarágua e em El Salvador, olhava para o Chile. Meiselas estava naturalmente interessada pelo que acontecia naqueles anos obscuros sob o autoritarismo de um governo militar. Quando o país se abriu para votar o plebiscito, a fotógrafa aproveitou a brecha e foi conferir o trabalho dos que estavam resistindo de dentro, documentando ocorrências e expressando sensações de uma vida sitiada. As próprias imagens aqui observadas se tornam possíveis mediante o encontro fortuito destes fotógrafos chilenos com Meiselas nas ruas da cidade vigiada. “Comecei a me encontrar com fotógrafos chilenos quando todos nós corríamos de canhões de água ou quando estávamos à espreita nas esquinas em busca de manifestações espontâneas” (MEISELAS, 2013).

Em meio à extrema violência perpetrada pelo regime ditatorial de Pinochet, com recorrentes casos de desaparecimentos forçados e assassinatos sumários inclusive de

membros da imprensa, os fotógrafos independentes permaneciam juntos na rua. Era uma outra família que se instituía, não a dos laços sanguíneos, mas a que compartilha da crença na potência de um ofício. Apesar de todas as proibições impostas, homens e mulheres seguiam juntos, armados com câmeras nas mãos, olhares atentos pelos recantos da cidade, resistindo e atuando na cotidianidade da metrópole sitiada. Como forma de segurança, mas também de incentivo mútuo, uniam forças no propósito em comum de registrar as ocorrências que testemunhavam e de expressar os sentimentos igualmente aprisionados. Desta forma, cada um com abordagem e estilo próprios, buscavam dar vazão à violência sofrida diariamente, à solidão dos espaços confinados, à angústia irreversível das perdas.

Em tempos tão sombrios, a forma encontrada por esses fotógrafos de permanecer no Chile e seguir vivendo era fotografando. Como declara Errázuriz, foi assim que construiu o seu “próprio caminho na resistência [...] Era nosso meio de mostrar que estávamos lá e revidar” (ERRÁZURIZ, 2013). A união casual na rua deu origem à Associação de Fotógrafos Independentes (AFI) que procurou desenvolver o papel de uma estrutura institucional e inclusive o de uma comunidade para fotógrafos freelancers opositoristas ao regime. “Nós éramos um grupo de fotógrafos que se conheciam nessas circunstâncias difíceis e conseguimos criar uma organização para nos defender e ter acesso a assistência legal”, explica Errázuriz (2013), uma das fundadoras da AFI. Ao sofrer diariamente, nos corpos e na alma, os efeitos da dura repressão, o coletivo de fotógrafos chileno ousou arriscar a vida pela liberdade de seguir fotografando nas ruas da cidade. Conscientes dos riscos a se enfrentar, convictos da importância do papel a desenvolver.

Eu estava fazendo algo realmente significativo, mas também estava muito consciente do perigo que representava. (Minha casa foi brutalmente invadida após o golpe de Estado). Descobrir a rua dessa maneira nos deu uma tremenda energia. Para mim, foi uma forma de ativismo (ERRÁZURIZ, 2013).

A fotografia praticada por esses fotógrafos sitiados corresponde a mais do que apenas o testemunho visual dos fatos; a fotografia opera, assim, como “o testemunho de uma fé política” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 315). Desta forma, o livro se torna o guardião desta fé, um documento que preserva a memória dos que ousaram resistir e que narra uma outra história do Chile, nos moldes propostos por Benjamin (2012). Uma história fragmentada e heterogênea que, sob a perspectiva dos vencidos e através de pequenos gestos, sensações e acontecimentos, nos desvela um pouco mais sobre o que era a vida em um Estado de exceção.

Portanto, foi no propósito de apresentar tais imagens que Meiselas concentrou seus esforços. Desta vez, as fotografias são exclusivamente de fotógrafos chilenos que nos mostram o Chile sitiado sob o signo da familiaridade e com a profundidade de um saber próprio de quem fala de dentro. O papel fundamental de Meiselas, além da edição conjunta de tais imagens, foi o de salvá-las do perigo eminente. No totalitarismo de Pinochet, não somente a prática de fotografar pelas ruas da cidade quanto a própria revelação em laboratório destas imagens era um ato extremamente arriscado. Muitos rolos de filmes já batidos tinham que aguardar pelo momento possível de sua revelação química, pelo ato simbólico e material onde a luz vence a sombra, tanto no âmbito de sua própria latência quanto no âmbito da política de memória de uma nação. Quando Meiselas surge, sua primordial função é a de resgatar estas imagens para que, à salvo no exílio, pudesse então prepará-las para finalmente contar suas histórias.

11 de setembro de 1973. Dia em que o Chile sofrera o golpe militar que derrubou o regime democraticamente eleito de Salvador Allende, dia em que o Chile se transformaria para sempre. A narrativa do livro é introduzida por uma sequência de três imagens que colocam em questão esse momento de ruptura. Na primeira, como em uma breve retrospectiva, a imagem volta no tempo em três anos para sintetizar os sentimentos anteriores ao golpe. O presidente eleito e a primeira dama acenam sorridentes a um público presumido – e aos espectadores da fotografia – da varanda do Palácio Presidencial La Moneda (Fig.1). Ainda é possível sentir a favorável expectativa que a vitória de Allende representava.

Todavia, ao refletir na atualidade sobre os acontecimentos que se sucedem na história do Chile desde então, pode-se travar uma outra leitura da primeira imagem que no momento de sua concepção ainda não podia ser conhecida. No tempo passado do instante de sua captura, a imagem opera como um emblema da esperança de um povo. No tempo presente, sua impressão se assemelha mais a uma alegoria da esperança arruinada.

Figura 1 – Luis Poirot (1970)



Fonte: “President Salvador Allende and first lady Hortensia Bussi on the balcony of the presidential palace La Moneda, 1970”. Chile From Within (MEISELAS, 1990, p. 1).

Nessa chave de leitura e pelo motivo de Allende não mais aparecer no livro novamente, percebemos que o gesto de acenar, dramatizado pelo lenço nas mãos, pode ser lido como um adeus. “Levando em conta que aquilo que está para desaparecer assume a forma de imagem, podemos pensar na fotografia como a arte da desapareição” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 319). Como na interpretação de De La Parra, “todo o impacto já está presente na primeira [foto], na inclinação da cabeça de Allende, numa certa inocência indecorosa de Hortensia Bussi, sua esposa, na ingenuidade suicida dos lenços” (1990, p. 14). Por fim, é uma imagem dolorosa do passado que introduz a história. E não poderia ser diferente.

Antes de continuar, então, uma pausa se interpõe. Uma página em branco recomenda que se tome fôlego antes de prosseguir. A interrupção é parte essencial do ato reflexivo. O instante onde se fecham os olhos e se eleva a cabeça, no gesto subversivo, segundo Barthes (1984), do pensamento. Esta pausa, cada vez mais rara na sociedade moderna e contemporânea, completamente ausente na forma jornalística que liga freneticamente os assuntos para que não se tenha tempo de reflexão entre eles, está

representada na página em branco da obra. Nesta forma de editar, Meiselas inscreve a pausa que conduz ao pensamento na própria experimentação do livro.

Na imagem a seguir, exatamente na mesma posição que a anterior, como uma “redundância necessária” (DE LA PARRA, 1990, p. 14), nos encontramos com a mesma varanda, só que, desta vez, vazia e aniquilada (Fig.2).

Figura 2 – Luis Poirot (1973)



Fonte: “La Moneda after September 11, 1973”. Chile From Within (MEISELAS, 1990, p. 2).

O Palácio de La Moneda aparece alvo de bombardeio aéreo enquanto uma junta militar liderada por Pinochet e patrocinada pelos Estados Unidos toma o poder e decreta estado de sítio no país dominado. Na página ao lado, a reprodução da sétima proclamação proferida à nação, em seu grave tom de aviso.

1. Todas as pessoas que resistem ao novo governo devem estar cientes das consequências.
 2. Todas as indústrias, unidades habitacionais e empresas cessarão a resistência imediatamente ou as Forças Armadas deverão prosseguir com a mesma energia e decisão evidente em seu ataque a La Moneda, o Palácio Presidencial.
 3. A Junta do Governo Militar anuncia que, embora não tenha intenção de destruir, se a ordem pública for de alguma forma perturbada pela desobediência a seus decretos, não hesitará em agir com a mesma energia e decisão que os cidadãos já tiveram ocasião de observar.
- Assinado: Junta Governante das Forças Armadas e Polícia do Chile. Santiago, 11 de setembro de 1973 (MEISELAS, 1990, p. 3).

Começara o horror que perduraria por 17 anos. No entanto, os chilenos custaram a acreditar e a compreender a gravidade dos acontecimentos. Com a amplitude de uma grande angular, a terceira fotografia de dias após o golpe inclui o público que olha duplamente paralisado para o que havia se tornado o La Moneda (Fig.3). Pessoas perplexas se aglomeraram diante do palácio presidencial bombardeado no intuito de ver para crer, de averiguar “as feridas da guerra que muitos acreditavam ter terminado. A evidência visível do poder, o que nunca imaginamos nossos olhos contemplaria, imaginando se nossos pesadelos, anseios e/ou medo poderiam ser reais” (DE LA PARRA, 1990, p. 14). A imagem procura dar conta do sentimento de estupefação desse momento, traduzir a incredibilidade de um povo que olha, mas que ainda é incapaz de assimilar a dimensão do que vê e do horror que ainda verá.

Figura 3 – Luis Poirot (1973)



Fonte: “La Moneda open to the public”. Chile From Within (MEISELAS, 1990, p. 3).

Desta forma, o livro introduz ao leitor o debate. Posteriormente, fotografias procuram apresentar a violência e a resistência, dentro e fora do que fora enquadrado pela câmera. O comandante supremo em pronunciamento à nação invade pelos canais de televisão a tranquilidade dos lares chilenos, o vazio sufocante das noturnas paisagens

sitiadas denuncia o toque de recolher que perduraria por longos 17 anos, a presença ameaçadora de militares nas ruas vistos temerosamente da janela do quarto; imagens poéticas que revelam o visível e o invisível, iluminam o que não podia ser dito, expressam angústias e cicatrizes, e evidenciam a ininterrupta e cotidiana opressão na vida de uma nação. “Essas imagens são confessionais, suicidas; machucava tirá-las” (DE LA PARRA, 1990, p. 15). Os fotógrafos que retratam ocorrências e sensações sobre a vida sitiada são testemunhas da barbárie de uma época; as imagens, seus testemunhos visuais do horror e da esperança, uma singular contribuição para a memória de um país.

Essas fotos foram tiradas em fuga, surfando as ondas do sofrimento daqueles anos, uma espécie de defesa contra a atmosfera de guerra que flutuava por um tempo, sempre muito mais extenso do que se poderia desejar. Essas fotos são um exercício de liberdade, um esforço para sobreviver, uma decisão de continuar vivendo, em vez de perpetuar a impotência e a culpa de ser um espectador passivo. Capturar a imagem era a única maneira de não se tornar vítima da realidade, um peão de eventos, para participar de alguma maneira da história de nosso país (DE LA PARRA, 1990, p. 15).

A cotidiana sujeição dos corpos às leis opressivas e à violência desmedida perpetradas pelo regime ditatorial não os deixam escolha senão o de implicar-se na luta com as armas que têm em mãos; nesse caso, as câmeras fotográficas. No quadro das ditaduras latino-americanas, “a fotografia teve um papel decisivo [...] enquanto meio de resistência e oposição à ditadura” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 319). Fotografar era a alternativa ética e política de continuar vivendo em tempos sombrios, no exercício teimoso de uma liberdade ainda possível, e com a promessa de, assim, por intermédio das imagens do passado, poder contribuir com uma história a ser escrita de seu país. Uma história redentora. Pois, “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (2012, p. 244). Benjamin orienta que se procure na imagem a potência da escrita de uma outra história onde se faça surgir a perspectiva dos vencidos. Uma história a ser lida a contrapelo. Essa é a proposta política do *Chile From Within*.

3. As novas gerações e o olhar para o passado

De que vale os arriscados gestos de resistência se o presente não se volta para as obras que perpetuam o passado? Benjamin argumenta que a captura do passado somente é possível no momento em que, no presente, este se torna reconhecido. “O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça

desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela” (2012, p. 243). *Chile From Within* apresenta uma imagem do passado que, ameaçada pelo esquecimento, espera o momento de seu reconhecimento.

Enquanto ocorriam os encontros clandestinos entre Meiselas e os fotógrafos chilenos para a confecção do livro, o plebiscito era votado e o “NO” ganhara. Nos dois anos que se seguiram, enquanto o Chile se preparava para o fim da ditadura militar, o livro era confeccionado no exterior. Na data de seu lançamento, o circuito internacional pronunciava grande expectativa por saber o que acontecia no país andino durante o regime militar e ocorreram exposições nos Estados Unidos (1990) e no Canadá (1991). Todavia, o Chile se abria novamente para um regime democrático e diante da vontade de seguir em frente e esquecer, adensadas pela dor de olhar para trás, o livro quase não circulou em seu país. “A sociedade rejeita as obras que parecem reviver recordações penosas” (BARAHONA DE BRITO, 2004, p. 190). *Chile From Within* foi exibido em uma galeria em Santiago em 1991 e no Museu de Arte Contemporânea em 2001, mas com pouca repercussão. Parecia que para grande parcela da população ainda não era possível olhar para as feridas do passado, o Chile não estava pronto para recordar.

Somente em 2015, no aniversário de 25 anos do livro, o Chile se permitiu iniciar o movimento de redenção com a história daqueles fotógrafos que resistiram. Com o projeto revisitado, a edição do livro em espanhol incluiu exposição itinerante por outras cidades chilenas, o acréscimo de arquivos coletados, uma série de conferências e um website. Inaugurada em Santiago no Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), *Chile desde Adentro* se tornou um enorme sucesso.

Nos quase dois meses em que a exposição ficou aberta no GAM (de 21 de julho a 11 de setembro), o Chile convocou mais de 30 mil pessoas das mais diversas idades - daqueles que participaram ou se lembravam vividamente de algum evento fotografado, para aqueles que, como a que escreve, ainda eram crianças durante a ditadura, mesmo aqueles que ainda não haviam nascido. [...] Este sucesso deve-se, penso eu, não só à cuidadosa reunião, mas também ao papel ativo que os próprios fotógrafos desempenharam na exposição, que participaram ativamente em visitas guiadas e conversações (MACAYA, 2015).

Com a presença de alguns dos fotógrafos, as imagens eram apresentadas e contextualizadas com a força do testemunho dos que viveram em tempos sombrios, dos que resistiram e atuaram para que hoje, junto de suas imagens, pudessem contar suas histórias. “As pessoas queriam compartilhar com os atores do livro, vê-las, ouvir suas experiências [...] estava sempre cheio e as pessoas queriam ver os fotógrafos, então as visitas guiadas eram excelentes” (MACAYA, 2015). Tanto as gerações que presenciaram

os tempos sombrios, quanto especialmente as novas gerações de chilenos, ansiavam por ouvir as histórias na voz testemunhal dos que resistiram.

A leitura estética do passado, na literatura e nas artes, “está vinculada a uma memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57-58). Expressar através da arte é uma forma de tornar visível forças ou atos invisíveis, de somar e compartilhar múltiplas perspectivas na compreensão desse mundo onde tais práticas foram possíveis. Como não há fronteiras entre o ético e o estético, entre o real e sua expressão, tais testemunhos contêm a dimensão de uma expressão da verdade e precisam ser lidos como tal. As imagens de resistência devem ser olhadas à luz de sua contribuição política, especialmente por atuarem em contraposição à prática de apagamento de evidências e de negacionismo da história promovidos por regimes totalitários ou mesmo por regimes democráticos que não visam o passado. Cabe ao historiador e ao leitor, então, conforme orienta Semelin, “construir uma história de resistência que não encera o sentido, aberta à formulação de novas questões” (SEMELIN, 1994, p. 63). Esta é a proposição destas obras, adensar em múltiplas camadas de significação e sentido a infinita escrita da história.

4. Considerações Finais

Diante da barbárie do totalitarismo que se alastrou pela América Latina da segunda metade do séc. XX, escritores, músicos, artistas, professores, estudantes, fotógrafos; tantos se arriscaram na recusa em compactuar com as práticas de censura, perseguições, sequestros, tortura e morte. Cada um à sua maneira, com as armas que tinham em mãos, procuravam resistir à avassaladora opressão que permeava todos os âmbitos da vida cotidiana. Tais gestos de resistência nos dão hoje pistas para compreender o que foi viver, resistir e atuar em tempos tão sombrios.

Assim como seus autores, as obras resistem. Mesmo quando é preciso esperar por anos pelo momento onde o passado possa ser interrogado para que elas, assim, deixem a obscuridade, conquistem a luz e cumpram seu destino. Um tempo onde sua leitura se torne possível e uma outra história sobre o passado possa, a partir da atualidade, ser finalmente reconhecida.

A obra aqui brevemente analisada parece comportar dois movimentos opostos que se entrecruzam: o de denúncia imprescritível de uma violência, explícita ou implícita, que

reivindica com o seu saber a garantia de um futuro onde tais atos não se repitam; e o de redenção para com as gerações passadas, tanto os que resistiram e carregam suas cicatrizes quanto, e especialmente, os que não sobreviveram. O primeiro movimento visa um tempo futuro, o segundo se volta para o passado. No cerne desse cruzamento, o local onde as batalhas são travadas: as políticas de memória do presente, a eterna disputa sobre o conhecimento do passado a ser travado no tempo de agora.

Estes testemunhos possuem a dimensão de uma expressão de verdade. Através da arte, a exposição de um passado sombrio com suas ruínas e cicatrizes, suas esperanças e angústias, seus sobreviventes e seus mortos. Para que a luz vença a sombra é preciso reverberar as imagens das pequenas histórias que tanto nos dizem sobre esse mundo onde tais práticas foram possíveis.

Notas:

3. Importante obra literária alemã, o poema *An die Nachgeborenen* (*Aos que vierem depois de nós*) foi escrito por Brecht já no exílio, entre os anos de 1934 e 1938. Existem algumas versões traduzidas para a língua portuguesa. Aqui usamos a tradução feita por Manuel Bandeira, publicada no caderno Mais! Da Folha de São Paulo em 07 de julho de 2002. Disponível em: <http://releituras.com/bbrecht_aosquevierem.asp>. Acesso em 19 mai 2019.

4. Em uma outra tradução diretamente do alemão, nas linhas 6-8 aparece a expressão “conversa sobre árvores” onde Manuel Bandeira traduziu como “falar de coisas inocentes”. “*Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist./ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*”. (Quais são os momentos em que / Uma conversa sobre árvores é quase um crime / Porque inclui um silêncio sobre tantos erros!).

5. Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1793. Disponível em: <http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/legislacao/direitos-humanos/declar_dir_homem_cidadao.pdf>. Acesso em 25 ago 2019

6. Texto na íntegra e projeto fotográfico disponíveis em Susan Meiselas Website. Disponível em: <<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=intro>>. Acesso em 27 jul 2019

Referências Bibliográficas

ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras (Edição de Bolso), 2008.

BARAHONA DE BRITO, Alexandra. Verdade, justiça, memória e democratização no Cone Sul da América Latina. In: BARAHONA DE BRITO, Alexandra; GONZÁLES ENRÍQUEZ, Carmen; FERNÁNDEZ, Paloma Aguilar. **A política da memória: verdade e justiça na transição para a democracia**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro? Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas vol.I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

BRECHT, Bertolt. **An die Nachgeborenen** (Aos que vierem depois de nós). Tradução Manuel Bandeira. Caderno Mais!, Folha de São Paulo. São Paulo. 07 jul 2002. Disponível em: <http://releituras.com/bbrecht_aosquevierem.asp>. Acesso em 19 mai 2019.

DE LA PARRA, Marco Antônio. Fragments of a Self-portrait. In. MEISELAS, Susan. **Chile From Within**. New York: W.W. Norton & Company, 1990, p.13-15.

DIDI-HUBERMAN, George. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ERRÁZURIZ, Paz. Paz Errázuriz: Looking at the Other Side of Things. **Mediapart**. Entrevista a Miriam Rosen. In. Chile 1973-2013, conversations with photographers 3. Set 2013. Disponível em: <<https://blogs.mediapart.fr/miriam-rosen/blog/250913/chile-1973-2013-conversations-photographers-3>>. Acesso em 10 jul 2019.

KONDER, Leandro. **A Poesia de Brecht e a História**. Publicações. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf>. Acesso em 29 mai 2019.

MACAYA, Angeles Donoso. Chile desde Adentro. Notas sobre Fotografia, Memória e História. **ATLAS**. Revista Fotografia e Imagem. Ago, 2015. Disponível em: <<https://atlasiv.com/2015/08/10/chile-desde-adentro-notas-sobre-fotografia-memoria-e-historia/>>. Acesso em 19 ago 2019.

MEISELAS, Susan. **Chile From Within**. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

_____. Susan Meiselas: Reframing History. **Mediapart**. Entrevista a Miriam Rosen. In. Chile 1973-2013, conversations with photographers 2. Set 2013. Disponível em: <<https://blogs.mediapart.fr/miriam-rosen/blog/180913/chile-1973-2013-conversations-photographers-2>>. Acesso em 10 jul 2019.

_____. Susan Meiselas **Website**. Disponível em: <<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=intro>>. Acesso em 27 jul 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). Introdução: Apresentação da questão: a literatura do trauma. In. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p.45-58.

_____. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. **Temas em Psicologia**. Dossiê Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes – Vol. 17, no.2, 2009, p.311-328.

SEMELIN, Jacques. “Qu'est-Ce Que « Résister »?” **Esprit** (1940-), no. 198 (1), 1994, pp. 50–63. *JSTOR*. Disponível em: <www.jstor.org/stable/24275307>. Acesso em 25 ago 2019.

A fotografia entre realismos e transparências:

Um debate moderno *fin de siècle* na modernização dos anos 1920*

Douglas Feitosa Romão **

Resumo

Objetivamos com esta exposição refletir acerca do realismo fotográfico e como este se relacionaria historicamente com a legitimação de um caráter documental e científico entendido como “transparente” à realidade. Inicialmente, partimos de uma interpretação da consolidação da sociedade industrial burguesa tardia na França e sua apropriação material da fotografia como instrumento de autorrepresentação legítima e legitimado. Orientamo-nos sobretudo a partir de Charles Baudelaire para compreendermos uma certa noção de modernidade e modernização na Europa ocidental nos anos 1920. Deste modo, esperamos refletir sobre alguns processos culturais e regimes de visualidade como desdobramentos de uma interpretação da fotografia centrada na máquina. Observamos assim o que costuma ser compreendido como elemento constituinte da modernização da fotografia de imprensa.

Palavras-chave: Transparência; Modernidade; Realismo; Fotografia.

Apesar do uso da fotografia na imprensa como curiosidade factual e uma certa voga cientificizante *fin de siècle*, sua potência parece tornar-se compreensível apenas tendo como referência a autonomia da fotografia de imprensa. Um certo desejo de transparência parece ter objetivado uma retomada da busca de interpretação realista do mundo após a náusea da Grande Guerra e a crise do liberalismo nos anos 1920. Para que esse percurso tenha sido possível, uma certa noção de modernidade e modernização na Europa ocidental parece avançar nos anos 1920 impondo um debate tardio, porém essencial, acerca da função do realismo como maneira de se produzir evidências sobre a realidade e com ela o acessório por excelência da objetividade: a fotografia.

* Trabalho apresentado no GT 2, dos Estudos de Imagem e Som durante o XVI Poscom PUC-Rio, de 4 a 8 novembro de 2019.

** Doutorando em Comunicação no PPGCOM da UFF. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da UFF (2017). Bacharel em Filosofia pela USP (2011). E-mail: romao.doug@gmail.com

1. Do público moderno de Baudelaire: uma noção de Realismo para a fotografia entre o natural e o verossímil

Se para Stendhal a experiência da história pós-1789 teria sido levada a uma aceleração de si mesma, poderíamos constatar que essa mesma aceleração ocorreu em outras esferas da vida cotidiana não só parisiense, mas da Europa ocidental em processo de industrialização, urbanização e generalização de uma economia baseada no mercado. Estas seriam configurações a que dada uma certa modernidade o Romantismo se opôs. Como dizem Michel Löwy & Robert Sayre, seria uma configuração do realismo capitalista de sistema socioeconômico com base na

industrialização, o rápido e correlacionado desenvolvimento da ciência e tecnologia (um aspecto definidor da modernidade [...]), a hegemonia do mercado, a apropriação privada dos meios de produção, a reprodução ampliada do capital, trabalho “livre”, e uma divisão de trabalho intensificada. Em torno dele emergira aspectos integralmente relacionados da civilização moderna: racionalização, burocratização [...], urbanização, secularização, reificação, e assim por diante (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 19, tradução nossa).

Estas configurações teriam perpassado o século XIX e despertado a oposição romântica “revolucionário-utópica marxista”, nos dizeres de Michel Löwy & Robert Sayre (2001), e nos auxiliariam na compreensão de Lefèbvre (1969) quando traça um paralelo pós-1848 entre Karl Marx e Baudelaire. O primeiro opondo-se política e economicamente à modernidade burguesa e sua natureza reificante, isto é, o filósofo busca criticamente uma natureza “outra” que não submetesse os homens a uma relação de trabalho alienada, e o segundo trabalhando a matéria do capitalismo industrial de certo modo “afirmativo”, porém “irônico”, com vista a inventar uma experiência estética de outra natureza, obra humana por excelência. Ambos teriam trilhado uma compreensão da realidade que teria influenciado o final do século XIX e início do século XX.

Se restringíssemos atenção a Charles Baudelaire como inaugurador de um novo período moderno (BENJAMIN, 2010; JAUSS, 1978; LEFÈBVRE, 1969; WILLIAMS, 1997), como se diz, anunciador de uma “nova” experiência estética, talvez fosse interessante conhecer o que teria a dizer sobre a fotografia nascente. Em especial o Baudelaire de Walter Benjamin, retomando sua discussão em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Ao questionar em sua obra a possibilidade ou impossibilidade da lírica na poesia, nos apresenta uma certa faceta do público leitor que, com o devido cuidado, poderia nos ajudar com algumas pistas a compreender como teria funcionado não apenas o sujeito da modernidade de meados do século XIX que viu nascer a fotografia em 1839,

mas também aquele do início do século XX que viu a ascensão das revistas ilustradas e a modernização do fotojornalismo.

Do ponto de vista da recepção de Baudelaire, sobretudo de *As Flores do Mal* (1857), seu público, mais que seu contemporâneo imediato, teria sido o de um período posterior (BENJAMIN, 2010). Baudelaire teria escrito sua obra a leitores com dificuldade de compreender a poesia lírica, um público que teria se tornado mais esquivo a essa forma de poesia que o passado transmitiu. Inicialmente, o *As Flores do Mal* foi censurado por haver sido considerado insultuoso aos bons costumes, mas com o passar das décadas transformou-se em “clássico”.

Para Benjamin (2010), isso ter ocorrido levaria à hipótese de que

se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência (p. 104).

Compreender essa mudança na estrutura da experiência nos termos de Walter Benjamin poderia ser, como diz Gagnebin (1997), apreender que os seguintes conceitos orientam suas

análises da poesia de Baudelaire: a experiência (*Erfahrung*) na sua oposição à experiência vivida (*Erlebnis*), a memória (*Gedächtnis*), o lembrar (*erinnern*), a rememoração (*Eingedenken*), a harmonia do símbolo e a discrepância da alegoria, enfim, o valor de culto da arte tradicional e a perda da aura na arte moderna (p. 149).

Para economia de nosso estudo, o sujeito da metrópole em crescimento, entre a *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (experiência vivida), em meio aos choques da vida moderna, teria presenciado a legitimação das funções documentais da fotografia e seus mecanismos. Ambientada na sociedade industrial, teria ela como sua condição de possibilidade e seu principal objeto. Ao mesmo tempo, a imagem fotográfica e suas práticas não seriam essencialmente modernas: equívoca, ela serviria tanto a práticas modernas quanto antimodernas¹ (ROUILLÉ, 2009). O público no contexto da sociedade industrial teria privilegiado “a máquina”, uma certa “fidelidade ao real”, “o produto do cálculo”, “a Verdade”: heranças, talvez, de um projeto Iluminista que se viu materializar, sobretudo após a revolução industrial.

Sendo Baudelaire um contemporâneo privilegiado, visto que conviveu com fotógrafos importantes e foi crítico de exposições de Salão, ocupadas também por fotógrafos, poderia contribuir para nossa reflexão. A este respeito, seu comentário mais

utilizado é *Le public moderne et la photographie* (1859). Trata-se da segunda seção do comentário² do “Salão de 1859” ocorrido em Paris, dirigido pela *Revue française*. O público que, neste caso trata-se daquele dos Salões promovidos pela Academia de Belas-Artes, a essa altura congregava diversas classes sociais e educação, indistintamente indo ao encontro daquilo que o poeta chama de “multidão”. A produção artística francesa pós-1848 já seria caracterizada por um Realismo tributário da estética de Jean Auguste Dominique Ingres³ e, mais tarde, do que caracterizaria Gustave Courbet. Parece-nos ter sido em relação a um gosto deturpado desse “realismo”⁴ que Baudelaire relaciona o público “burguês” moderno frequentador do Salão.

Afinal, quem seria o público que Baudelaire se refere? Talvez o público que “busca apenas o Verdadeiro” onde deveria ver “o Belo”:

[Ele] não é artista, naturalmente artista; filósofo, talvez, moralista, engenheiro, amante de anedotas instrutivas, tudo que se queira, mas jamais espontaneamente artista. Ele sente, ou mais ainda, julga sucessivamente, analiticamente. Outras pessoas, mais favorecidas, sentem imediatamente, de uma só vez, sinteticamente. (BAUDELAIRE, 1868, p. 257, tradução nossa)

O julgamento analítico se inseriria na dinâmica da sociedade industrial que gera alta especialização pela divisão social do trabalho, portanto, abrindo espaço ao comportamento especialista. Como tal, veria conforme a ciência e não a arte; como diz André Rouillé (2009, p. 41), “o olho do especialista não é o olho do pintor”. Decorreria que o público “analítico” teria buscado na arte a minúcia de um gosto que Baudelaire dirá “tosco” ou “espirituoso” e que, na história da arte, o poeta duvidou antes haver existido. A pintura realista de técnica “natural”⁵ ofuscaria o Belo porque corresponde equivocadamente a uma necessidade do espectador em ser surpreendido. Inicialmente, Baudelaire acredita ser legítimo surpreender e ser surpreendido, porém, enfatiza que nem sempre o surpreendente é Belo. O público de “alma pequena”⁶ parece não sonhar e sentir a “felicidade do devaneio e admiração” (*le bonheur de la rêverie ou de l’admiration*): da imaginação⁷. E artistas teriam alimentado o gosto desse público pelo espanto, inclusive não pintando o que sonha, mas o que vê. Isso teria ocorrido, sobretudo, com a inserção da indústria fotográfica no meio da artes. Por fim, o julgamento analítico “retiraria”, “captaria”, “cortaria”, por assim dizer fragmentaria a realidade; o julgamento sintético “comporia”, escolheria o que conviesse e repudiaria o que não conviesse, daria totalidade (ROUILLÉ, 2009).

Ocorrendo isso, Baudelaire parece rejeitar triplamente, como comenta Rouillé: “a (...) indústria, “a mais mortal inimiga da arte”; [o] (...) realismo, que acredita ser possível a “reprodução exata da natureza”; e a (...) burguesia, acusada de contemplar “sua trivial imagem no metal” do daguerreotipo” (ROUILLÉ, 2009, p. 242). Como consequência, o poeta oporia ao investimento da fotografia no seio das artes,⁸ sobretudo por conta do progresso mal aplicado que, puramente material, empobrece o “gênio”. O público nas figuras da “multidão”, da “sociedade imunda”, da “Fatuidade moderna”, de uma “filosofia recente” (saint-simonista⁹ de origem positivista) teria encontrado em Daguerre seu messias, acreditando que a imagem daguerreotipada daria as garantias desejadas de exatidão. A este público, se arte era o realismo exacerbado, então a fotografia seria a mais fiel de todas as artes.

Ao poeta, segundo Benjamin (2010), diante da “ilusão útil” e a “concisão trágica”¹⁰, seria preferível o fascínio da distância. Assim sendo, critica a pintura de paisagem “comportada ou medíocre”

Eu gostaria de ser levado de volta aos dioramas, cuja magia brutal e enorme sabe me impor uma útil ilusão. Eu prefiro contemplar alguns cenários de teatro, onde eu encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados meus mais caros sonhos: Essas coisas, porque são falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade; enquanto a maior parte de nossos paisagistas são mentirosos, precisamente porque negligenciaram mentir (BAUDELAIRE, 1868, p. 338, tradução nossa).

A imaginação na pintura de paisagem seria fundamental, “inventar se não existisse”, e teria como exemplo amiúde Delacroix, “um poeta da pintura”, e, até mesmo, Vitor Hugo, “um pintor da poesia”, de onde que para Baudelaire

Sim, a imaginação faz a paisagem. Eu compreendo que um espírito aplicado a tomar notas não possa se abandonar às prodigiosas divagações impregnadas nos espetáculos da natureza presente; mas porque a imaginação foge do ateliê do paisagista? Talvez os artistas que cultivam esse gênero desafiam muito mais sua memória e adotem um método de cópia imediata que se acomoda perfeitamente à preguiça de seu espírito (BAUDELAIRE, 1868, p. 333, tradução nossa).

Vimos por esse caminho para expor o que Baudelaire teria observado como negativo, supostamente, no avanço da indústria da fotografia. Se observarmos mais proximamente o que teria a dizer sobre a “imaginação” e o “realismo”, poderíamos notar que, apesar do ataque à inserção da fotografia nas Belas-Artes, o que importa ao poeta é que a imaginação governe o artificial produzido pela alma humana. O artista não deveria estar mais submetido à clássica relação entre o “bom”, o “belo”, o “justo” e a “natureza”, cujo o Realismo, sobretudo o exacerbado, ainda estaria preso.

Assim, Baudelaire divide a classe dos artistas em três: o realista, o imaginativo, e o terceiro, nomeado alhures, seria o pintor de “paisagem histórica”:

A imensa classe dos artistas, isto é, homens que se dedicaram a expressão da arte, pode ser dividida em dois campos distintos: este, que se chama a si realista, palavra de duplo entendimento e cujos sentidos não são bem determinados, e que nós chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, positivista, diz: ‘Eu quero representar as coisas tais como são, ou como seriam, supondo que eu não existisse’. O universo sem o homem. E aquele, o imaginativo, diz: ‘Eu quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar a reflexão sobre os outros espíritos’. [...]

Além dos imaginativos e os ditos realistas, há ainda uma classe de homens, tímidos e obedientes, que colocou todo seu orgulho em obedecer a um código de falsa dignidade. Enquanto que estes creem representar a natureza e aqueles querem pintar sua alma, os outros conformam-se às regras da pura convenção, bastante arbitrários, não derivado da alma humana, e simplesmente impostos pela rotina de um ateliê célebre. Nesta classe muito numerosa, mas desinteressante, estão incluídos os falsos amadores da antiguidade, os falsos amadores de estilo, e em uma palavra todos os homens que por sua impotência elevou o poncif às honras do estilo (BAUDELAIRE, 1868, pp. 276-277, tradução nossa, grifo nosso).

Se Baudelaire enfatiza o governo da imaginação através do artificial produzido pela alma humana em detrimento da natureza, como diz: “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?” (BAUDELAIRE, 1996, p. 59), o faz derradeiramente em oposição a um certo “culto” da natureza. Esta com a “alcunha” de uma certa moralidade do século XVIII em que a natureza tomada por base seria fonte e modelo de todo o belo possível. De tal maneira, em 1863 no seu *Elogio da maquiagem* é decisivo

veremos que a **natureza** não ensina nada, ou quase nada, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as **hostilidades da atmosfera**. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da **ordem das necessidades e das obrigações** para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a **natureza** só pode incentivar apenas o crime. É a infalível **natureza** que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear (BAUDELAIRE, 1996, p. 55, grifo nosso).

Ao elogiar a artificialidade, Baudelaire parece afirmar a potência da invenção humana sobre a natureza. É por isso que para o poeta a fotografia deve ser serva, pois como “indústria” levaria a um nível de mecanização que ignoraria a produção da alma, sendo assim, como seria arte? Como “progresso”¹¹ seria um mal que, mesmo não sendo um mal em si, subjugaria a poesia, pois “são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um dos dois sirva ao outro” (BAUDELAIRE, 1868, p. 261, tradução nossa). A solução baudelairiana foi de

que a fotografia, produção da indústria e do progresso, voltasse a ser serva das ciências e das artes.¹² Como diz:

Deve, portanto, retornar ao seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde serva, como a prensa e a estenografia, as quais não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e faça a seus olhos a precisão que faltaria a sua memória, [...] fortaleça mesmo com algumas informações as hipóteses do astrônomo [...]. Que ela salve do esquecimento as ruínas, [...] as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que demandam um lugar nos arquivos de nossa memória, ela será agradecida e aplaudida (BAUDELAIRE, 1868, p. 231, tradução nossa).

Em chave crítica, Rouillé (2009) diz que a resposta de Baudelaire, mas também de outros artistas coetâneos a ele, ocorre em decorrência de disputas de poder, pois “queria impedir a fotografia de “suprir a arte”, proibi-la de “invadir este domínio”, que é o dele” (ROUILLÉ, 2009, p. 242). Desse modo, a legitimação da fotografia seria dada no território do documento, mas não da arte, esta teria como eixo “decadente” a pintura, sobretudo a consagrada às belas artes.

Para Walter Benjamin, ao analisar Baudelaire, no que tange a fotografia (daguerreotipada), seria compreender o declínio da experiência; o dispositivo que faz reprodução e tem como função a própria reproduzibilidade apresentaria uma crise na própria percepção. O autor enfatiza que Baudelaire tinha como pretensão reservar um lugar ao moderno para a fotografia. Quando o poeta a sentia ameaçadora não seria por conta de si mesma, mas da compreensão errada do progresso fomentada por uma “estupidez” do público que, como massa, multidão, ansiava por um ideal correspondente à sua natureza: teve em Daguerre seu messias. Para Benjamin (2010), Baudelaire teve uma visão conciliadora, apesar disso, pois a fotografia poderia se ocupar de coisas transitórias, em outras palavras daquilo que necessitava ser arquivado, documentado, apenas ante o domínio da arte deveria se deter. Ora, diz Benjamin, “a constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação” (BENJAMIN, 2010, p.138). A imaginação seria justamente uma faculdade cara ao poeta.

Mas o que teria separado a fotografia da pintura? Para Benjamin o mesmo motivo que impede de haver um princípio extensível de criação entre as duas: “uma pintura reproduziria em uma imagem aquilo que os olhos não se fartam de ver [...], uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede” (BENJAMIN, 2010, p. 139). Baudelaire buscava o nostálgico, o aurático, aquilo que

Benjamin comenta sobre Proust de sua *memoire involontaire* que é dado pela experiência (*Erfahrung*). Na arte, o visto devolveria o olhar “na experiência da aura”: “A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem” (BENJAMIN, 2010, p. 139), seria uma relação de percepção e sensibilidade que a concebe como um irrepetível e distante. Sinteticamente,

Se chamarmos aura às imagens que, sediadas na *memoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício (BENJAMIN, 2010, p. 137)

O que comenta Benjamin (2010), acerca da experiência do sonho, sobre uma afirmação de Paul Valery: faria uma equação entre quem sonha e a imagem sonhada, as coisas que se vê veem tanto quanto ele. Na reprodução técnica não se verificaria o que faz da arte mirar o belo, o fazer ascender das “profundezas do tempo”, na fotografia seria constatado uma pobreza e falta de profundidade: “nela não há mais lugar para o belo”.

2. Realismos e modernismos: um breve debate entreguerras

Para avançarmos numa discussão sobre os Realismos, tema que em nosso estudo fundamenta parte dos questionamentos sobre uma “estética da transparência”, utilizaremos como baliza a argumentação de Paul Wood em seu artigo *Realismos e Realidades* (1998), Raymond Williams em seu artigo *Realism* (1985) e Esther Leslie em *Interrupted Dialogues of Realism and Modernism* (2007). Com o fim do século XIX o Realismo apenas havia deixado de ser hegemônico e foi retomado como orientação sobre a realidade no pós-Grande Guerra e pós-Revolução de 1917. Parece ser constatado assim, no ocidente, em agendas de sociedades inclusive contrastadas ideologicamente, do realismo socialista da burocracia soviética a uma busca de objetividade nas sociedades liberais em crise.

O conceito de realismo é tão complexo quanto múltiplo, seja ele respondido pelo senso comum ou como um problema legitimamente filosófico. Por isso enfatizamos o termo no plural: realismos. Como uma questão vocabular, Raymond Williams em seu artigo *Realism* (Realismo) trata da questão a partir da oposição das escolas Realista e Nominalista¹³ no contexto britânico do século XIX, que em tal período trata realismo

como no sentido contemporâneo de idealismo. O fundamental, contudo, seria a compreensão da realidade subjacente às aparências. A raiz “real”, em sentido etimológico oriundo do Latim *res* (coisa), cria diferentes usos e sentidos, por exemplo propriedade¹⁴ e denotação de coisa efetivamente existente. Outros usos como a oposição àquilo que é imaginário também seria possível, como oposição ao romântico e ao mítico. Para todos os efeitos, como diz Williams

Um Realista no sentido [pré século 18] da palavra tomou real num sentido geral de uma verdade subjacente ou qualidade; no sentido [após início do século 19] no (amiúde oposto) sentido de existência concreta (como da oposição ao abstrato do [século 14]) (WILLIAMS, 1985, p. 258, tradução nossa, colchetes nosso).

O século XIX teria sido, por assim dizer, o período de “invenção”¹⁵ do termo realismo. Se nos ocuparmos brevemente da problematização de Raymond Williams temos quatro¹⁶ possibilidades de desenvolvimento de seu sentido das quais a quarta parece-nos mais apropriada para este estudo. Isto é, como um termo para “descrever um método ou uma atitude na arte e literatura” (WILLIAMS, 1985, p. 259, tradução nossa). Como atitude podemos compreender aquela da oposição ao Romantismo, por exemplo. Já como método variaria desde o elogio da aparência ou descrição realista, até à censura e limitação: como aquilo do superficial mais que da “realidade” interna; que muitas “forças reais” sociais e históricas não são acessíveis no “realismo de superfície”; ou mesmo o “meio” utilizado para representar como a pintura, o cinema, a fotografia, são radicalmente diferentes dos objetos em si representados de modo que ocorreria um efeito de “‘representação realista’, ‘reprodução da realidade’” (WILLIAMS, 1985, p. 261, tradução nossa) que no melhor cenário seria uma convenção artística e no pior uma “falsificação” da realidade tomando a representação como realidade.

Para Paul Wood (1998) o problema se incia na conjugação de termos, como “realista” e “realismo” que criaria uma noção de oposição a algo, a saber, a “abstração” em arte. Esta oposição estaria de alguma forma no centro do problema do debate histórico por retirar o sentido da densidade e interesse entre os termos. Na verdade, diz o autor, poderiam estar em jogo definições até mesmo rivais de realidade quando se sugere que “realismo” é uma orientação ou conexão direta com a realidade (WOOD, 1998). Se nos permitíssemos concordar com sua tese, deu-se um processo de luta contra definições hegemônicas daquilo que seria o “mundo”.

Dado muitas vezes pelo senso comum, realismo não seria necessariamente equivalente ao “naturalismo”, cuja forma de obter representações de aparência “realista” em arte no século XIX o consagrou, muitas vezes extraída de cenas cotidianas reconhecíveis - como indivíduos ou coisas (WOOD, 1998).

Essas representações por si não configurariam o realismo, assim como uma certa volta à figuração no após Primeira Guerra. Neste caso teria se dado como forma de buscar o experimentado e verdadeiro depois de muitos dos valores social e culturalmente aceitos terem sido contestados pelos efeitos da guerra e mesmo nas artes, por exemplo após o Dadaísmo haver feito uma reação de certo modo anárquica à instituição arte. Como diz Wood

Embora não se possa reduzir realismo à conquista naturalista da figuração, as verdadeiras propriedades que parecem tê-lo aproximado do naturalismo – tais como preocupação com as realidades vividas no cotidiano – são as mesmas que fizeram “realismo” parecer uma designação inapropriada para uma arte construída com base na ideia de valores universais, imutáveis, como o “classico” (WOOD, 1998, p. 254).

Essa “arte construída com base na ideia de valores universais, imutáveis” estaria mais próximo do clássico, como certa tendência conservadora da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) na Alemanha dos anos 1920. Ou ainda, seguindo o exemplo do autor: o estilo figurativo oficial do nazismo no anos 1930. Este teria sido um estilo classicizante em substituição à arte considerada “degenerada” como a da vanguarda modernista: ele teria buscado dar conta de uma heroicização da raça germânica como projeto ideológico, mas não se referindo como “realismo”, nem mesmo em tematizações modernas. Sobretudo porque havia ainda uma vanguarda ligada à maneira de se fazer arte pela Revolução Russa, até ser suprimida pela arte oficial “stalinista”, sendo por isso suficiente para ser um estilo depreciado como *kulturbolschewismus* (bolshevismo cultural) (WOOD, 1998). Por outro lado, quando a produção artística da revolução soviética passou a ser oficializada como “realismo socialista”, os soviéticos também se opuseram ao legado da vanguarda russa, o que torna do ponto de vista histórico um problema no entendimento do conceito de realismo e suas relações com a modernidade.

Como Paul Wood (1998) indica, havia uma disputa não apenas entre estilos, mas sobre o papel da arte nas sociedades existentes bem como nas que seriam constituídas. Em termos gerais, sob o risco de simplificação, a vanguarda modernista ocidental teria sido mantida pela burguesia e por isso não responderia às necessidades da revolução proletária, ainda que houvesse preocupação de responder aos problemas sociais: no fundo

ela havia se separado do componente político, tornando-se uma abstração da realidade, ou sofrendo com “desvios” como o trotskismo,¹⁷ para uma luta internacional (WOOD, 1998). Ao passo que a vanguarda russa sob a representação exemplar do Suprematismo no pensamento de seu maior expoente, Malevich, seria uma forma de abstração, apesar de considerar-se realismo. Mas foi o realismo socialista que, desvinculando-se do realismo da tradição burguesa europeia pós-renascentista, ofereceu lugar mais acolhedor no que diz respeito aos debates internacionais de seus artistas associados, não sem oposições sobre suas concepções doutrinárias.

Esse emaranhado parece-nos, então, ter sido o cenário de disputas que acontecera durante os anos 1920, no campo das artes, mas que teria se expandido a outros territórios da cultura ocidental, sobretudo a cultura visual. Entendemos que as várias inovações modernistas no estilo e forma conectadas às inovações tecnológicas, mudanças políticas e econômicas, trouxeram, se pudermos afirmar assim, uma crise na própria noção de realidade.

Na crítica de arte moderna desse período, diz Wood (1998), os teóricos colocavam a vanguarda e o realismo socialista como opostos, criticando sobretudo o realismo como retrógrado, haja vista em artes o modernismo europeu o teria superado, e em acordo de que a vanguarda não poderia ser uma forma de realismo. Fugindo da ortodoxia, adicione-se que o suprematismo teria sugerido o realismo como alternativa que concordava com valores da arte de vanguarda como a autonomia da arte e crítica ao realismo deficiente que teria buscado apenas o figurativismo numa exposição mimética da realidade que não poderia jamais alcançar.

Na Alemanha, o debate sobre o realismo costuma polarizar-se na oposição à vanguarda expressionista pelo surgimento de um novo realismo assim chamado, ao passar da década de 1920, de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Porém, em geral, os argumentos se assentam na definição ineficiente do realismo como ilusionismo, percebido na dificuldade de defini-lo, quem sabe até mesmo seu objeto, haja vista a quantidade de termos em disputa para uma mesma suposta tendência da arte: “neo-naturalismo”, “novo naturalismo”, “novo realismo”, “nova objetividade”, “realismo mágico”, “verismo”; tão difíceis de se impor quanto as traduções¹⁸ de *Neue Sachlichkeit*: “nova objetividade”, “novo prosaísmo”, “nova sobriedade”.

Como aponta Wood (1998), quando nos movemos para além da definição “mimético-ilunionista” do realismo fica difícil sustentar uma diferença exacerbada entre o “expressionismo” e o “realismo”, como seria possível ver nas obras de George Grosz, uma figura importante em ambos os lados das tendências e central nos debates de Weimar. Grosz renegou uma renovação do realismo com base na pintura clássica francesa de Poussin, Ingres, Corot, como uma “moda terrível do *Biedermeier*”, teria preferido, por outro lado, a influência do filme moderno, do jornalismo, das artes aplicadas, da indústria e da propaganda, “apontando sua significância no desenvolvimento de uma nova concretude na prática artística” (KREINIK, 2008, p. 45, tradução nossa). O pintor e gravurista pare ter estado longe de produzir um realismo que se confundisse com o naturalismo,¹⁹ na verdade, diz Wood (1998) suas obras seriam alegorias

a serem decodificados pelo observador, e sua organização técnica deriva da vanguarda pré-guerra. Elas possuem, entretanto um propósito crítico, e aspiram à condição de pintura da história moderna característica da vanguarda crítica desde o século XIX (WOOD, 1998, p. 292).

Grosz, bem como outros artistas no início dos anos 1920, se relacionaram com o dadaísmo, além do “expressionismo utópico”, formando grupos de artistas durante a “revolução de novembro” que culminaria na criação da república weimariana. Teriam eles “afiliado-se” a correntes de esquerda ou direita, numa demonstração de que a sociedade alemã buscava repostas às suas demandas políticas, sociais e culturais. Para os artistas de esquerda,²⁰ na Alemanha, parecia claro que a arte não era neutra ou acima dos interesses sociais, não exatamente numa polarização entre radicalismo de esquerda e conservadorismo, submetendo a arte à política, mas numa relação de mediação. A relação entre uma arte “comprometida” e “objetiva” não parecia, então, contraditória. Apoiando-nos aqui na referência de esquerda, teria existido a ideia de revelação de uma

verdade subjacente, contra a superficialidade da aparência. Portanto, em sua busca de uma representação realista daquilo que se tornava a “realidade” verdadeira, os artistas podiam ir legitimamente além do naturalismo acadêmico (WOOD, 1998, p. 295).

3. Conclusão

Se para a vanguarda havia um propósito de combater a natureza ilusionista da arte, neste princípio de década de 1920 incorporando inclusive a matéria da existência social em arte, como fizeram os dadaístas, isso não significaria inventar uma estética realista. Apesar disso, teria havido segundo Walter Benjamin (2008) uma reconfiguração da relação da arte com a realidade: recolocar ao espectador o fragmento concreto da vida

alienada na modernidade capitalista. Seria mais propriamente no cinema e na fotografia que uma estética “realista”, por assim dizer, teria seu aspecto mais convincente. Neles, as questões sociais cotidianas proveriam uma matéria bruta, pois o mundo social e fisicamente objetivo, mesmo tematicamente fabular, seria impresso no negativo. Na tela, o filme alienaria a matéria social de sua posição “normal” da vida constituindo um estranhamento da realidade: uma arte do real, segundo Benjamin (2008). Como comenta Esther Leslie (2007), “Através do estranhamento, o filme simultaneamente apresenta e contraria a ilusão do real, desse modo alargando 'nossa compreensão' das atuais 'necessidades [científica e social] que regulam nossas vidas'” (LESLIE, 2007, p. 128, tradução nossa, colchete nosso).

Na fotografia, seria através de uma “promessa” de objetividade que ela estaria passível de uma estética realista. Essa promessa não seria contingente, mas derivada da própria construção do dispositivo fotográfico: a “lente” e a câmara escura, a máquina como análogo ao olho. A “lente” que com sua vergência ótica leva os raios de luz a um foco dentro da câmara escura é conhecida em diversos idiomas como “objetiva” (em alemão *Objektive*, em francês *Objectif*, em espanhol *Objetivo*, em italiano *Obiettivo*). Através da objetiva, mas não apenas dessa forma, como se soube mais tarde, a imagem fotográfica teria uma relação diretamente reflexiva com a realidade, em outras palavras uma conexão dinâmica cujo referente seria causa da fotografia. Partindo, então, de uma premissa de indexicalidade (LESLIE, 2007).

A este propósito, ulteriormente trabalhado na feitura de imagens sem objetiva pelos Surrealistas, como Man Ray,²¹ por quem Walter Benjamin é influenciado, Esther Leslie comenta que a fotografia proveria duas realidades em tempos diferentes: uma da tomada da fotografia e outra de sua aparência. Esta, seguindo a interpretação benjaminiana, dá-se como a realidade sob a forma de uma “coincidência de um pequeno flash” deixando o tempo histórico ressoar na “afiliação de imagem e espectador”: o aparato mecânico analógico da fotografia capturaria um momento no tempo indexicamente e o exportaria para o futuro (LESLIE, 2007). Dessa maneira, a imagem ficaria disposta como uma cena de crime, revela Benjamin (2008), seu lugar de ação seria onde processos históricos agiriam. Leslie prossegue: “Esta é a base social da fotografia: ela permite a divulgação sobre a estrutura da realidade, que, sob o capitalismo, emprega uma dolorosa pressão. A fotografia dá expressão estética às feridas da alienação humana

(...)” (LESLIE, 2007, p.129, tradução nossa). Como consequência, não se ilude Walter Benjamin (2008), a despeito da análise do olhar politicamente educado, seria necessário reconhecer o perigo de uma expressão vazia da fotografia que seria recuperada apenas através da montagem e da legenda. O realismo se aproximaria da realidade não pelo espelhamento de sua superfície, mas tornando explícito os aspectos fetichizados da existência (LESLIE, 2007).

Neste sentido, se temos a crítica benjaminiana alertando sobre os riscos de uma fotografia feita e acreditada como reflexo mimético da realidade, seria porque, além de sua estetização ou uso propagandístico reconhecido, estava em voga – já nos fins dos anos 1920 - a fotografia da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*). Esta enfatizando uma relação entre fotografia e realidade, como uma maneira objetiva e virtuosa de se obter acesso à verdade sem obstáculos.

¹ Necessário fazer a ressalva de que se compreende “moderno” no contexto das “modernidades” sucessivas a partir do final do século XIX, “antimoderno” àquilo que se opunha, e “não moderno” o que não correspondia às expectativas de uma certa racionalização, objetividade, nitidez, que foram características da modernidade construída pela sociedade industrial. André Rouillé (2009), então, opõe inicialmente ciência e arte, ofício e criação, utilidade e curiosidade.

² Observe-se que o poeta tece seu comentário sem haver-se dirigido à exposição.

³ Adiante do retratismo neoclassicista de Jacques-Louis David, legou uma importante escola de retrato realista.

⁴ No campo das artes indigna-se Baudelaire por entoar o realismo mais duro evocado pela revista *Réalisme* (11-1856 a 03/1857) de Duranty, Assézat e Thulié, que diria segundo o poeta, “Creio que a arte é e não pode ser outra coisa senão a reprodução exata da natureza [...]. Assim, a indústria que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta” (BAUDELAIRE, 1868, pp. 258-259, tradução nossa).

⁵ Em 1859, “le peintre naturel, comme le poète naturel” (BAUDELAIRE, 1868, p. 257) não consideramos afirmar que se trata já da tendência artística que suplantaria o Realismo na França uma década depois, mas o pintor e poeta que buscam cada vez mais aproximar do gosto do público pelo detalhe fotográfico.

⁶ Possivelmente aquele incapaz de se deixar sentir o Belo e o investimento do gênio do artista. Em outras palavras o burguês que ainda não tem o equilíbrio entre ciência e o sentimento, como diz em expectativa do burguês (BAUDELAIRE, 1868)

⁷ A importância que Baudelaire dá à imaginação pode ser vista na quarta parte *Le gouvernement de l’imagination* de seu texto sobre o Salão de 1859.

⁸ Justamente o Salão de 1859 é que recebe a exposição da Sociedade Francesa de Fotografia em que fotógrafos disputavam seu reconhecimento e legitimidade (ROUILLÉ, 2009, p. 241).

⁹ O Saint-simonismo via na fotografia um exemplo ideal de promoção de suas ideias de um progresso a serviço de uma obra moralizadora, Cf. notas de Paul-Louis Roubert em BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la photographie. Études photographiques*, Paris, n. 6, Mai 1999.

¹⁰ Mantivemos a tradução de Hemerson Alves Batista de *Sobre alguns temas em Baudelaire* em Obras Escolhidas III, mas é necessário estar atento à sua tradução em certos momentos ambígua.

¹¹ Na crítica da Exposição Universal de 1855 Baudelaire dedica um capítulo ao *Méthode de critique — De l’idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts* (Método de crítica – Da ideia moderna do progresso aplicada às belas artes). Ao comentar sobre o progresso, em certa altura diz: “Este farol obscuro, invenção do filosofismo atual, patenteado sem garantia da Natureza ou de uma Divindade, esta lanterna moderna lança trevas sobre todos os objetos do conhecimento, a liberdade desaparece, a punição desaparece. [...] Pergunte a qualquer bom Francês que todos os dias lê seu jornal em sua taverna o que ele entende por progresso. Ele responderá que é o vapor, a eletricidade e iluminação a gás, milagres desconhecidos aos Romanos. [...]”

Se uma nação entende hoje a questão moral sob um sentido mais delicado que não se entendia no século precedente, há progresso; isso é claro. Se um artista produziu neste ano uma obra que testemunha mais o conhecimento ou a força imaginativa que ele não mostrou no ano anterior, é certo que há progresso [...]. Mas onde está, eu rogo, a garantia do progresso para o dia seguinte? [...] Onde está esta garantia? Ela não existe, digo, senão em sua credulidade e sua fatuidade. [...]

Transposta à ordem da imaginação, a ideia de progresso (houve audaciosos e raivosos da lógica que foram tentados a fazer) eleva-se com uma absurdidade gigantesca [...]. Na ordem poética e artística, todo revelador raramente tem um precursor. Toda floração é espontânea, individual.” (BAUDELAIRE, 1868, pp. 211-223, tradução nossa)

¹² A fotografia, apesar de carregar o peso do nome de Louis Jacques Mandé Daguerre como seu inventor na Academia de Ciências, também foi “descoberta” por Hippolyte Bayard, com meses de diferença, na Academia de Belas-Artes. Trata-se de duas técnicas distintas de suporte fotográfico e em torno das quais orbitaram grandes disputas sobre o lugar da fotografia no século XIX.

¹³ Essas escolas têm um debate comum sobre a questão dos universais que se inicia na Idade Média, mas que em linhas gerais tocam problemas fundamentais desde a invenção da Filosofia. Cf. em Gilson, E. **A Filosofia na Idade Média**. Martins Fontes, 1995.

¹⁴ Em português do século XIII temos o relativo ao rei como em “arraial”, acampamento do rei. Cf. Real em Dicionário Houaiss.

¹⁵ Williams (1985) considera os anos 1830 da França e 1850 na Inglaterra. Em português sua forma histórica aparece em 1858. Cf. Realismo em Dicionário Houaiss.

¹⁶ 1) como um termo para descrever a doutrina dos Realistas em oposição aos nominalistas; 2) para descrever novas doutrinas do mundo físico como independentes da mente e espírito, muitas vezes intercambiáveis entre naturalismo e materialismo; 3) como uma descrição das coisas como elas realmente são e não como imaginamos ser; 4) como um termo que descreve um método ou atitude em arte e literatura, em um primeiro instante como precisão excepcional de representação, mais tarde um comprometimento em descrever o “real” e apresentar as coisas como elas realmente existem. (WILLIAMS, 1985)

¹⁷ Pelos partidos comunistas e seus aparatos culturais.

¹⁸ Dificuldade que aparece não apenas em português, mas em outras línguas.

¹⁹ Em resposta ao questionamento de Westheim sobre a produção contemporânea de seu tempo, o artista faz referência ao desenhista construtivista, o inventor e o engenheiro, como figuras importantes dessa nova concretude (KREINIK, 2008).

²⁰ Referidos aqui por maior recorrência na literatura e engajamento.

²¹ Não apenas por Man Ray, mas consagrado por ele em seus fotogramas ou como foi apelidado: “rayografias”.

Referências

BAUDELAIRE, C. **Curiosités esthétiques**. Paris: M. Lévy frères, 1868. Disponível em: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/ baudelaire_curiosites-esthetiques>.

Acesso em: 15 nov. 2019.

_____. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. Le public moderne et la photographie. **Études photographiques**, Paris, n. 6, Mai 1999. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/185>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

GAGNEBIN, J. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro:

Imago, 1997.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

KREINIK, J. **The canvas and the camera in Weimar Germany: A New Objectivity in painting and photography of the 1920s**. 2008. Doutorado - Art History, New York University, New York, 2008.

LEFÈBVRE, H. **Introdução à modernidade**. São Paulo: Paz Terra, 1969.

LESLIE, E. Interrupted Dialogues of Realism and Modernism: “The Fact of New Forms of Life, Already Born and Active”. In: BEAUMONT, M. (Ed.) **Adventures in**

Realism, Oxford: Blackwell, 2007. Disponível em:

<<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9780470692035.ch7>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romanticism against the tide of Modernity**. Durham: Duke University Press, 2001.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo:

Senac, 2009.

WILLIAMS, R. **Keywords A Vocabulary of Culture and Society**. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. **La política del modernismo - contra los nuevos conformistas**. Buenos Aires: Manantial, 1997.

WOOD, P. Realismos e Realidades. In: WOOD, P.; BATCHELOR, D.; FER, B.

Realismo, Racionalismo, Surrealismo A arte entre-guerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998.