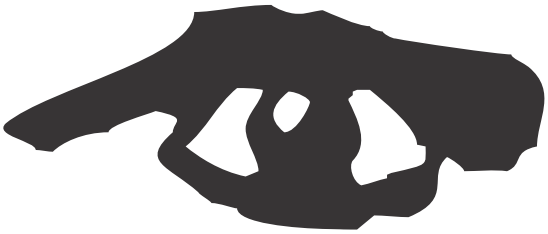
NOVOS OLHARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 3 N. 2

Novos Olhares - ISSN 2238-7714
Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos
Publicação semestral on line do Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol.3 , n. 2 (2o Semestre de 2014)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa com o ISSN 1516-5981. O formato eletrônico e a edição em volume anual com dois números foram adotados em 2012, ano em que a numeração da revista foi reiniciada.

Expediente

Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos: publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

ISSN 2238-7714

Volume 3 – número 2 – 2° semestre de 2014

Editores
Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo
Mauro Wilton de Sousa – Universidade de São Paulo

Conselho Científico
Salwa Castelo-Branco – Universidade Nova de Lisboa
Elizabeth Saad – Universidade de São Paulo
Leonardo De Marchi – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Marilia Franco – Universidade de São Paulo
Mayra Gomes – Universidade de São Paulo
Regina Gomes – Universidade Federal da Bahia
Irineu Guerrini Jr. – Faculdade Cásper Líbero
Claudia Lago – Universidade Anhembi Morumbi
Eduardo Morettin – Universidade de São Paulo
Gilberto Prado – Universidade de São Paulo
Fernando Resende – Universidade Federal Fluminense
Luiz Signates – Universidade Federal de Goiás
Rosana Soares – Universidade de São Paulo
Rafael Venancio – Universidade Federal de Uberlândia

Comissão Editorial
Daniel Gambaro
Evaldo Piccini
Nivaldo Ferraz

Revisão
Mariane Murakami

Editoração Eletrônica e Projeto Gráfico
Lucas Siqueira Cesar

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no site da revista (www.eca.usp.br/novosolhares), que se reserva o direito de aceitar ou não as colaborações enviadas. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Revista Novos Olhares
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, prédio 4
Cidade Universitária, São Paulo-SP
CEP: 05508-900
e-mail: novosolhares@usp.br

Sumário

Apresentação
6

Apresentação do Dossiê "Cosmopolitismos"
8

DOSSIÊ

Cosmopolitismo(s) em Tempos Midiáticos: um Desafio Contemporâneo
Renato Cordeiro Gomes
14

Movimentos Migratórios e Cidadania: a Onipresença das Fronteiras
Vera Lúcia Follain de Figueiredo
26

O Theatro Municipal de Arthur Azevedo: as várias narrativas sobre o teatro na mídia impressa
Tatiana Oliveira Siciliano
36

Espaços e Imagens da Gentrificação no Centro de São Paulo
Fabio Raddi Uchôa
47

MTV Brasil e o Ocaso do Fluxo
Felipe Muanis
59

Sob o Risco do Natural: Acidente e Repetição em Flagrantes de Desastres da Natureza
Felipe da Silva Polydoro
70

O Discurso "Periférico" no Centro da Narrativa Midiática
Guaciara Barbosa de Freitas
78

A dialética do localismo e do cosmopolitismo nas narrativas gráficas de Marjane Satrapi
Marcio Serelle
91

Revendo Imagens do Povo pela Locomoção e Politização
Samuel Paiva e Joyce Cury
100

Retrato invulgar do cotidiano e subversão de gêneros no cinema de Anna Muylaert
Claudio Coração e Rosana de Lima Soares
113

ARTIGOS

Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em Tocar y Luchar
Suzana Reck Miranda e Daniel Maggi
125

Memória, Imagem e Som em Trois couleurs: Bleu, de Kieślowski
Gabriela Santos Alves e
Marcus Vinicius Marvila das Neves
138

A Tradição dos Estudos Culturais na Perspectiva das Contribuições Latino-americanas
Ana Carolina Rocha Pessôa Temer e
Marcia Perencin Tondato
150

Construindo "Universos Alternativos": Recepção e produção de sentido a partir das fanfictions
Theane Neves Sampaio
160

A Música de André Abujamra no Cinema Brasileiro
Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana
175

A crítica como recepção histórica: interfaces entre o pensamento de Walter da Silveira e o cinema brasileiro
Rafael Oliveira Carvalho
189

Vem Ver #Novela, @Você Também: Recepção Televisiva e Interações em Rede a partir do Twitter
Rafael Drumond
200

Incursões da Música Eletroacústica no Cinema
Vanderlei Baeza Lucentini
212

O Fiel Como Garoto Propaganda: Análise Discursiva De Uma Campanha Publicitária Da Igreja Universal do Reino de Deus
Marco Túlio de Sousa e
Jênifer Rosa de Oliveira
226

O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin
Rafael Eduardo Gallo
239

Apresentação

É com grande prazer que apresentamos essa nova edição da Novos Olhares – Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos, referente ao segundo semestre de 2014. Como principal novidade, ela traz o dossiê "Cosmopolitismos", que reúne textos vinculados ao GT *Cultura das Mídias*, da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. O GT é atualmente coordenado pelos Professores **Samuel Paiva** (UFSCar) e **Maurício de Bragança** (UFF), que respondem também pela organização do dossiê. Em função disso, essa edição reúne vinte artigos – dez vinculados ao dossiê e dez de temas livres –, o que a torna a maior já publicada em nossa revista.

O cinema surge como o objeto de análise de seis dos artigos de temas livres, estando quatro deles focados na trilha sonora e musical dos filmes. **Suzana Reck Miranda** e **Daniel Maggi** analisam o uso da música no documentário venezuelano *Tocar y luchar* (Alberto Arvelo, 2006) em três níveis: na construção da narrativa fílmica, como elemento-chave das ações do projeto social *El sistema* e no contexto da polarização sociopolítica vivida pela Venezuela desde o início da década de 2000. **Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana** expõe os resultados de uma primeira abordagem sobre a música de André Abujamra para o cinema, focando especialmente nos filmes *Durval discos* (Anna Muylaert, 2002), *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (Cao Hamburger, 1999) e *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001). **Vanderlei Baeza Lucentini** aponta algumas trajetórias que levaram ao encontro entre o cinema e a música feita com meios eletroacústicos, indo das primeiras experiências sonoras no universo da linguagem cinematográfica até o encontro do experimental com o grande público em Toru Takemitsu e Walter Murch. Já **Rafael Eduardo Gallo** nos oferece uma comparação entre os filmes *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) e *Tempos modernos* (Charlie Chaplin, 1936), refletindo sobre o embate entre a defesa da fala no cinema, representada pelo filme de Crosland, e a oposição à sua hegemonia em Chaplin.

Ainda no campo cinematográfico, **Gabriela Santos Alves** e **Marcus Vinicius Marvila das Neves** nos oferecem um olhar sobre o filme *A liberdade é azul*, de Krzysztof Kieślowski, baseando sua análise na relação entre memória e esquecimento proposta por esse diretor a partir de uma complexa trama entre som e imagem. Já **Rafael Oliveira Carvalho**, partindo das ideias conceituais de David Bordwell e Janet Staiger, oferece-nos uma análise da obra do crítico e ensaísta baiano Walter da Silveira, buscando entender como o cinema brasileiro foi avalizado e julgado por ele entre as décadas de 1950 e 1960.

Outros três artigos de nossa sessão livre vinculam-se a diferentes aspectos da temática da recepção. Amparado por pesquisa empírica, **Rafael Drumond** tematiza um conjunto de práticas interacionais desenvolvidas no *Twitter* por telespectadores da novela "Avenida Brasil" (Rede Globo, 2012). Por essa mesma

linha, **Theane Neves Sampaio** busca entender a recepção das histórias de Harry Potter e da Saga Crepúsculo a partir da criação e leitura de *fanfictions*. E numa perspectiva mais teórica, **Ana Carolina Rocha Pessôa Temer** e **Márcia Perencin Tondato** refletem sobre os vínculos dos Estudos Culturais com abordagens dos estudos sobre mídia massiva na América Latina, enfatizando as contribuições de Martín-Barbero e da Folkcomunicação.

Fechando a sessão livre da edição, **Marco Túlio de Sousa** e **Jênifer Rosa de Oliveira** analisam a campanha "Eu sou a Universal", da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), tendo como referencial teórico a análise de discurso francesa, de autores como Pêcheux e Orlandi, e a retórica aristotélica.

Agradecemos, mais uma vez, ao permanente empenho e dedicação da equipe de produção da revista, formada por **Mariane Murakami** (revisão), **Lucas Siqueira Cesar** (editoração) e pelos nossos pareceristas. Desde a migração da Novos Olhares para o Portal de Revistas da USP, temos contado com o apoio fundamental do SIBiUSP – Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo e, muito especialmente, de **André Serradas**, coordenador do Portal. Nessa edição da revista, contamos também com o excelente trabalho que os já citados Samuel Paiva e Maurício de Bragança realizaram na organização do dossiê "Cosmopolitismos", que ambos apresentam a seguir.

Esperamos continuar merecendo a confiança de todos os colegas e profissionais aqui citados, bem como dos autores e autoras reunidos nessa e nas demais edições da Novos Olhares.

Uma boa leitura e um ótimo 2015 a todos!

Eduardo Vicente

Apresentação do Dossiê “Cosmopolitismos”

Boa parte dos artigos que constituem este dossiê “Cosmopolitismos”, que a revista *Novos Olhares* generosamente acolhe neste número especial, foi apresentada no contexto do Grupo de Trabalho Cultura das Mídias, no 23º. Encontro da Compós, realizado em maio de 2014 na UFPA. O conjunto destes trabalhos representa a consolidação de um grupo que já conta com mais de dez anos de atuação no campo de pesquisa em Comunicação. Neste sentido, esta publicação é também a confirmação da importância de um eixo de discussão interessado em problematizar o papel exercido pelos meios de comunicação nos embates e tensões decorrentes das disputas por representação cultural, simbólica e identitária. Os trabalhos aqui apresentados, portanto, evidenciam o campo das mídias como um espaço de negociações, deslocamentos e reconfigurações, no qual se encontram os processos de produção de sentido.

Ao abordar a Cultura das Mídias, o recorte efetuado pela proposta do GT lhe imprime uma singularidade no ambiente midiático, e sua produção de conhecimento vem se confirmando com as pesquisas apresentadas nos sucessivos Encontros, as quais indicam novos aportes teóricos a partir de objetos de investigação diversos, refletindo dinâmicas ocorridas nas práticas discursivas, nas formulações narrativas e na esfera tecnológica da comunicação, aspectos relevantes da expansão da cultura midiática.

Ao longo dos seus doze anos de existência, o GT Cultura das Mídias afirmou-se como um espaço produtivo de interlocução entre pesquisadores de diferentes regiões do país, interessados em pensar a cultura contemporânea em seus aspectos sociopolíticos e estéticos, tendo como foco a produção midiática em relação aos meios e mediações. O conjunto dos textos aqui reunidos atesta esta diversidade regional na origem institucional de seus autores, assim como a pluralidade de temas e abordagens que confirmam a interdisciplinaridade e multiplicidade de perspectivas que sempre orientaram as discussões do grupo. Pode-se dizer que esta diversidade expressa a própria trajetória do GT Cultura das Mídias, que se caracteriza pela continuidade em diferença, com um processo de complexificação das abordagens e das metodologias, assim como da constituição de novos objetos, face à ampliação do campo da Comunicação e ao crescente afluxo de experiências mediadas na vida diária.

Um exemplo é este dossiê, no qual elencamos discussões em torno da noção de *cosmopolitismos*. O assunto veio à tona, como dissemos, no referido Encontro da Compós, mas sem que houvesse uma combinação prévia a respeito. De fato, naquela ocasião, à medida que os participantes traziam resultados de suas pesquisas e apresentavam textos que eram lidos e discutidos por todos os demais integrantes do GT, tornou-se evidente uma certa convergência temática acerca de questões relacionadas a cidades ou urbanidades, de hoje e de tempos

passados, com aspectos tensionados a partir de perspectivas locais e também globais, frequentemente refletidas no âmbito das culturas das mídias, como os próprios artigos confirmavam.

Um texto parecia inclusive constituir uma espécie de guia no rumo das problemáticas convergentes: "Cosmopolitismo(s) em Tempos Midiáticos: um Desafio Contemporâneo", de Renato Cordeiro Gomes. Nele, o autor trazia uma reflexão acerca do próprio conceito "cosmopolitismo(s)", relacionado a diversas concepções filosóficas e históricas, com um olhar especialmente voltado a interpretações do Brasil ao longo de sua história republicana. Na sua argumentação, Gomes adensa o debate em torno do conceito *cosmopolitismo* através de seus registros contemporâneos, ligados ao multiculturalismo, à globalização e às novas tecnologias de comunicação, a partir dos quais percebe uma espécie de "aclimatação aos espaços e às temporalidades várias e simultâneas". A modernidade pretendida do início do século XX dialogava com os precisos limites do nacional, ainda que reconfigurados pelas relações problemáticas entre o próprio e o alheio, conforme prognosticavam nossos intelectuais mais vanguardistas, em que merece destaque no texto a crônica de João do Rio, "o escritor da Belle Époque mais afinado com o cosmopolitismo". Renato Cordeiro Gomes atualiza a presença, na virada do século XXI, das tensões de nossa modernidade pautadas pela dialética entre cosmopolitismo e provincianismo, e seus desdobramentos global e local, centro e periferia, autonomia e dependência, e ainda universalismo e nacionalismo. Nessa perspectiva contemporânea trazida pelo autor, o cosmopolitismo se pluraliza, diagnosticando as suspeitas dos tradicionais limites da Nação a partir de processos globalizados, que fazem deslocar a discussão para as margens nas quais Silviano Santiago identifica o "cosmopolitismo do pobre". É nesse movimento, operando na atualização formulada pelas margens, que Renato Cordeiro Gomes tensiona ainda mais o conceito, ao arrolar indagações a partir da provocação de Santiago, as quais evidenciam a permanência da dialética tão cara a nossa formação cultural.

É também nessa chave de atualização da discussão sobre cosmopolitismos, no plural, que **Vera Lúcia Follain de Figueiredo**, vai refletir sobre as fronteiras que complexificam a organização dos fluxos migratórios contemporâneos no artigo "Movimentos Migratórios e Cidadania: a Onipresença das Fronteiras". Restituindo ao termo *cosmopolitismo(s)* a potência que parecia ter sido eclipsada em função da ubiquidade do conceito de globalização nas reflexões sobre a sociedade contemporânea, a autora remonta às armadilhas construídas em torno das dicotomias modernas entre particular/universal, também apontadas no texto de Gomes, que levaram a América Latina a enfrentar o incômodo lugar conferido pela ideia de "cor local". A partir desta tensão histórica, o artigo desloca-se pelas reapropriações do termo *cosmopolitismo* que atualmente têm mobilizado as discussões nas Ciências Sociais. Nesta perspectiva, Figueiredo

analisa as novas dinâmicas dos trânsitos efetuados pelas populações mundiais em uma tentativa de reacomodação dos territórios mobilizada pelos desafios impostos pelas atuais políticas do capital. Para isso, convoca três filmes que evidenciam as problemáticas fronteiras que se constituem nestes novos processos cosmopolitas: *Cachê* (França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005), de Michael Haneke; *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas (Brasil/Portugal, 1995) e *Entre os muros da escola*, de Laurent Cantet (França, 2008).

O artigo de **Tatiana Oliveira Siciliano** – "O Theatro Municipal de Arthur Azevedo: as Várias Narrativas sobre o Teatro na Mídia Impressa" - também vai ao encontro das discussões propostas por Renato Cordeiro Gomes ao abordar a virada do século XIX para o século XX como um importante momento em torno das diferentes articulações acerca dos nossos projetos de modernidade em diálogo com um espírito cosmopolita que se consolidava no espaço urbano do Rio de Janeiro. Também é na complexidade das discussões sobre um projeto cosmopolita presente na nossa modernidade que a autora apresenta uma discussão acerca das disputas envolvidas na campanha pela construção do Theatro Municipal no Rio de Janeiro desde o final do século XIX, enfocando, sobretudo, a participação do dramaturgo Arthur Azevedo neste cenário. O que está em questão, ao longo do seu artigo, é a própria construção do campo intelectual na sociedade carioca (e brasileira) em articulação com o crescimento da mídia impressa e os discursos que se projetam em torno da legitimidade do teatro não apenas como importante manifestação de um processo civilizatório (Arte clássica), mas também como indício de um crescimento da indústria do entretenimento. Assim, nosso espírito moderno reivindicava um cosmopolitismo no qual as mídias atuavam de forma preponderante, inclusive como um campo onde se definia o papel do intelectual na Primeira República articulado ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, criando "o lugar de fala" destes agentes a partir de uma legitimidade junto às camadas populares. Percebemos que o que está em jogo no texto são as disputas em torno dos projetos de cidades que insistem em afirmar um desejo cosmopolita que, no final das contas, ainda se encontra em processo na contemporaneidade, como percebemos no artigo de **Fabio Raddi Uchôa**: "Espaços e Imagens da Gentrificação no Centro de São Paulo".

No seu artigo, Uchôa analisa, a partir dos preparativos para Copa do Mundo 2014 (FIFA), o processo de gentrificação do centro da cidade de São Paulo e os conflitos sociais decorrentes desta intervenção. Esta "requalificação do espaço urbano", efetuada de maneira arbitrária por uma parceria neoliberal entre o poder público e a iniciativa privada, redesenha o espaço urbano fomentando discursos higienizantes, atuação de modelos de vigilância policial e deslocamento de populações. Essa gentrificação do espaço da cidade atende a determinados padrões globalizados já experimentados por outras cidades sedes de eventos

internacionais do porte da Copa do Mundo, o que insere o Brasil, e São Paulo, especificamente, nessa nova experiência cosmopolita. Uchôa está interessado em investigar como esse processo se afirma na produção audiovisual contemporânea a partir de dois grupos de imagem: a publicidade televisiva realizada pelo Grupo INK e a minissérie *Amor em 4 atos*, produzida pela Rede Globo e dirigida por Tande Bressane, Tadeu Jungle e Bruno Barreto.

Enquanto as discussões em torno da representação da cidade gentrificada nas narrativas audiovisuais televisivas constituem o eixo do trabalho de Fabio Uchôa, **Felipe de Castro Muanis** propõe uma discussão pautada nos processos de constituição de uma linguagem na televisão brasileira, a partir dos imperativos do fluxo que as experiências da MTV Brasil introduziram no repertório nacional. No seu artigo – "MTV Brasil e o Ocaso do Fluxo" -, Muanis discute como essa modernização na forma de se fazer televisão, em diálogo com as experiências da matriz norte-americana, tensiona a cultura audiovisual brasileira e o mercado fonográfico do país. Aqui, a observação da presença da MTV Brasil vem acompanhada de uma reflexão teórica sobre o fluxo televisivo e o impacto que esta nova experiência espectatorial teve na tradicional grade de programação, promovendo uma discussão entre a tradição e a modernidade no interior da história da televisão brasileira.

Também pensando em dinâmicas de espectatorialidade, **Felipe da Silva Polydoro** se debruça – no artigo intitulado "Sob o Risco do Natural: Acidente e Repetição em Flagrantes de Desastres da Natureza" - sobre as coleções de testemunhos audiovisuais anônimos em torno dos desastres de características naturais em todo o planeta. A onipresença de câmeras parece globalizar a experiência, atestando o arrefecimento do elemento surpresa e inserindo o acaso como organizador de tais registros. Estes flagrantes de eventos, segundo o autor, dialogam com registros de outras naturezas, configurando um amplo contexto midiático contemporâneo, no qual se percebem as fricções em torno da ideia de uma suposta objetividade documental do fato e uma subjetividade que acompanha um olhar sensorial.

As problematizações entre o centro e a periferia voltam com força no artigo "O Discurso Periférico no Centro da Narrativa Midiática", de **Guaciara Barbosa de Freitas**, que, a partir da análise do programa *Central da periferia*, apresentado por Regina Casé, encaminha uma reflexão, conduzindo sua argumentação através da discussão sobre os protagonismos em jogo nos modelos de representação das periferias. A autora identifica os agentes sociais que se apresentam e os processos culturais que convertem o universo das mídias em um campo permanente de disputa em torno dos lugares de fala e dos embates em torno dos projetos de hegemonia e contra-hegemonia.

Por sua vez, **Marcio Serelle** propõe uma reflexão sobre "A Dialética do Localismo e do Cosmopolitismo nas Narrativas Gráficas de Marjane Satrapi". Quadrinista e cineasta iraniana radicada na França, com suas HQs e filmes Satrapi constroi uma imagem das mulheres do Irã, desconstruindo estereótipos com que comumente as iranianas são representadas no Ocidente. Para isso, como demonstra o artigo de Serelle, ela aciona elementos de um local definido – o Irã –, mas desde a condição do exílio e ao mesmo tempo com uma linguagem que tende para o pop, que surge de maneira imprevista como um dispositivo discursivo no lidar com experiências traumáticas, situações de limite, como as que são decorrentes da violência contra as mulheres no contexto iraniano.

Situações de limite também estão em pauta no artigo "Revendo Imagens do Povo pela Locomoção e Politização", de **Samuel Paiva** e **Joyce Cury**, com foco relacionado ao Brasil, considerando filmes documentários que, voltados às propostas do Movimento Passe Livre, foram produzidos acerca das manifestações ocorridas em várias cidades brasileiras em junho de 2013. A noção de locomoção aqui está associada a uma politização que leva em conta as tensões e deslocamentos entre regiões diversas do Brasil, considerando-se aspectos históricos refletidos, no campo do cinema documentário, em experiências como a da Caravana Farkas, dos anos 1960, que os autores do texto comparam com produções cinematográficas contemporâneas, mostrando como a ideia de reforma agrária, tão recorrente antes, dá lugar à perspectiva da reforma urbana, premente nos dias atuais.

Por sua vez, o artigo "Retrato Invulgar do Cotidiano e Subversão de Gêneros no Cinema de Anna Muylaert", de **Claudio Coração** e **Rosana de Lima Soares**, confirma o caráter de interlocução que caracteriza a experiência dos autores incluídos neste dossiê. De fato, o texto dialoga intensamente com as proposições já referidas de Renato Cordeiro Gomes acerca das noções de "cosmopolitismos", confrontadas a outros conceitos, como "globalização", "multiculturalismo" e mesmo "cinema impuro". Coração e Soares aplicam tais concepções ao campo do audiovisual, mais precisamente ao universo dos gêneros cinematográficos, discutindo tensões que marcam a circulação dos discursos cinematográficos por locais diversos. Voltam-se especialmente ao cinema de Ana Muylaert, observando atentamente os filmes *Durval discos* (2002) e *É proibido fumar* (2009), tomados como experiências de uma urbanidade simultaneamente cotidiana e excepcional.

Assim, estão apresentados todos os artigos que compõem este dossiê, em uma perspectiva que, como afirmamos desde o início, muito revela do GT Cultura das Mídias. Mas cabe destacarmos com ênfase que, ao produzir as reflexões que ora se colocam a partir de um mesmo eixo temático, e com visões diversas em diálogo, nosso intento de fato, enquanto grupo, é interagir não só internamente, mas ampliar as interlocuções com outros interessados em compreender fenômenos midiáticos

como motores da cultura. Eis mais uma razão para os “cosmopolitismos” como uma ideia no plural, com intentos de conhecimento que, na verdade, também são muitos, ainda que o método preveja as mídias como pontos de partida, como suas formas complexas de circulação, pelo que, consequentemente, temos muito ainda o que pesquisar. Mas o trabalho vem sendo feito, como comprova esta publicação que os leitores ora têm diante de si e com a qual estão convidados a também dialogar. Pois então, sejam bem vindos e boa leitura!

Samuel Paiva
Maurício de Bragança

Cosmopolitismo(s) em Tempos Midiáticos: um Desafio Contemporâneo

Renato Cordeiro Gomes

Professor associado da PUC-Rio, pesquisador 1A do CNPq. Autor de *Todas as cidades, a cidade* (Rocco, 1994); João do Rio: vielas do vício, ruas da graça (Relume-Dumará, 1996); João do Rio por Renato Cordeiro Gomes (AGIR, 2005); organizou com Izabel Margato as coletâneas (ED. UFMG): *O papel do intelectual hoje* (2004); *Literatura, Política, Cultura* (2004); *Espécies de espaço* (2008); *Literatura e Revolução* (2011); *Novos realismos* (2012).

O cosmopolitismo é uma aventura e um ideal (Appiah)

O mundo do qual falo é absolutamente heterogêneo (Derrida)

Resumo: Uma concepção de cosmopolitismo, de base eurocêntrica, é questionada por pensadores como K. A, Appiah, Walter Mignolo, Silviano Santiago entre outros, para buscar possíveis ressemantizações do termo no contexto contemporâneo, marcado pela globalização, pelo multiculturalismo e pela expansão das novas tecnologias de comunicação. Considerando esse confronto de noções de cosmopolitismo, indaga-se como se deu a interpretação do Brasil, no início do século XX, quando recrudesceram as tensões entre cosmopolitismo e nacionalismo. Busca-se, por outro lado, confrontar tais interpretações com as que surgem no início do século XXI, quando a nação vai deixando de ser o centro de um sistema de significação, em tempo heterogêneo e de globalização, em que se pode falar em "cosmopolitismo do pobre" (cosmopolitismo do subalterno), como formulou Silviano Santiago.

Palavras-chave: cosmopolitismo; globalização; multiculturalismo; sociedade em rede; cosmopolitismo do pobre

Title: Cosmopolitanism(s) at Time of Media: A contemporary Challenge

Abstract: An Eurocentric conception of cosmopolitanism is questioned by thinkers as K. , Appiah, Walter Mignolo, Silviano Santiago among others, to search possible ressemantizations of the term in the contemporary context, marked by the globalization, the multiculturalism and the expansion of the new technologies of communication. Considering this confrontation of comopolitanisms, this paper inquires how are several interpretations of Brazil, at the beginning of century XX, when the tensions between cosmopolitanism and nationalism had grown up. This research, on the other hand, aims to confront such interpretations with those that appear at the beginning of century XXI, when the nation is anymore the center of a system of signification, at heterogeneous time and of globalization, when is it possible to speak in "cosmopolitismo do pobre" (subaltern cosmopolitanism) formulated by Silviano Santiago.

Keywords: cosmopolitanism; globalization; multiculturalism; network society; subaltern cosmopolitanism;

Cosmopolitismo: um tópico da agenda multicultural

No contexto contemporâneo, o conceito de cosmopolitismo foi substituído por globalização, ou mesmo multiculturalismo (ambas as palavras de circulação mais recente, de meados do século XX, nas acepções que nos interessam)? – talvez não fosse ocioso indagar. A questão agudiza-se se considerarmos alguns fenômenos, além da dramática atualidade internacional, como o avanço das tecnologias de comunicação, a progressiva pluralização do território gerada pelas mídias com o advento das redes digitais, e da hibridação entre informação e território, ou ainda a crise do "Estado-nação moderno como uma organização compacta e isomórfica de território, etnia e aparato governamental" (APPADURAI, 1997: 34), as formas de circulação de pessoas características do mundo contemporâneo, do turismo à imigração, às diásporas por causas diversas, que podem ser relacionadas ao que Appadurai denomina "cartografias pós-nacionais". Para este pensador, "o movimento humano costuma ser decisivo na vida social" (1997: 35), como prova o fluxo de imigrantes em busca de trabalho e melhores condições de vida nos países ricos e hegemônicos, antigos senhores de impérios coloniais.

Observando tais fenômenos, o filósofo inglês-ganense Kwame Anthony Appiah, no livro *Cosmopolitanism - Ethics in a world of strangers* (2006; ed. em espanhol, 2007) procura nomear o processo pelo qual podemos não só influir nas vidas de todo o planeta, mas também aprender sobre a vida que se desenvolve em qualquer lugar, o que é possibilitado pela rede de informação mundial: o rádio, a televisão, os telefones, a Internet, as redes sociais..., possibilitado pela expansão de novas tecnologias e pelo acesso a esses aparatos por um número cada vez maior de cidadãos (fala-se em inclusão digital). Ao descartar os termos "globalização", por hoje abarcar tudo e nada por sua vez, e "multiculturalismo", "termo deformador, que frequentemente designa a enfermidade que pretende curar" (APPIAH, 2007: 16), opta pelo termo "cosmopolitismo", mesmo frente ao seu polêmico significado, que pode sugerir uma desagradável atitude de superioridade ante o supostamente provinciano (preconceito que todos nós cometemos com certa frequência).

As acepções de cosmopolitismo e seus correlatos, nos dicionários, permitem estabelecer alguns traços semânticos, que, de uma forma ou de outra, se articulam nas configurações do(s) cosmopolitismo(s) e sua aclimatação aos espaços e às temporalidades várias e simultâneas na contemporaneidade. Assim, podemos considerar aqueles traços pertinentes às acepções dicionarizadas (Houaiss, Aurélio, Petit Larrousse, Oxford Dicionary): racionalidade, ordem, urbanidade, estrangeiridade, dissolução das fronteiras nacionais, cidadania; o que vem dos grandes centros urbanos, apresentando características análogas; deslocamento, contato entre povos e culturas, experiência do mundo, universalidade ... Traços que, por sua vez, podem passar a conceitos que têm sua história, a começar talvez no cinismo e no estoicismo da antiga Grécia, com Diógenes, para quem a verdadeira natureza humana, cujo pertencimento à humanidade – a cidadania universal (Kosmopolites = cidadão universal) – supera qualquer vinculação a um Estado específico, concepção que foi adotada e elaborada pelos estoicos, o que – sublinha Appiah (2007: 16) – adquiriu importância central durante a história intelectual ulterior do termo. Reelaborado pelos romanos Cícero, Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio, foi apropriado por muitos intelectuais cristãos, ecoando nas palavras de São Paulo: "já não há judeu nem grego; nem escravo nem livre; nem homem nem mulher, já que todos vós sois um em Cristo Jesus" (APPIAH, 2007: 17).

A história do termo tem um momento decisivo com o Iluminismo, base para o cosmopolitismo moderno, para o qual há uma ética cosmopolita em que todos os seres humanos são tratados como se fossem cidadãos do cosmos (no sentido de universo). Nesta ótica, por exemplo, marcam-se traços morais da "Declaração dos Direitos do Homem", de 1789, bem como em Voltaire que fala da "República cosmopolita da humanidade", e Diderot que vê o homem enquanto membro da

grande cidade do mundo, ou a obra de Kant que propunha a "liga das nações" e prega a dissolução das fronteiras nacionais que caracteriza a culminância de uma racionalidade do desenvolvimento histórico da humanidade, decorrência de uma racionalidade plena e pacificação nas relações humanas – a paz perpétua, que ecoa na visada crítica de Appiah (ver também a conferência "Mi cosmopolitismo - 2008) que "emerge da agenda multicultural" e "se insurge contra a tomada de poder universal pelos fundamentalistas", "os que negam a legitimidade da universalidade e os que negam a legitimidade da diferença, os que compartem a crença pela universalidade, sem simpatia pela diferença", e propõe um cosmopolitismo que passe pelo pluralismo, abrigando "a esperança e expectativa de que diversas pessoas e sociedades modelem valores diferentes", como registra Silviano Santiago, em "Ètica e diversidade cultural", cujo título original, segundo o autor, era "Cosmopolitismo e diversidade cultural" (2011:2).

Para o filósofo ganense-britânico, na noção de cosmopolitismo se entrelaçam dois aspectos:

> Um deles é a ideia de que temos obrigações que se estendem para mais além daqueles a quem nos vinculam laços de parentesco, inclusive os laços mais formais da cidadania compartilhada. O outro consiste em levar em conta seriamente o valor, não só da vida humana, mas também das vidas humanas particulares, o que implica interessar-nos pelas práticas e crenças que lhes outorgam significado. (APPIAH, 2007: 18)

Para Appiah, ao contrário da homogeneização dos valores e ações, é extremamente relevante para o cosmopolita considerar as diferenças. Entretanto haverá momentos em que aqueles dois ideais – o interesse pelo universal e o respeito pelas legítimas diferenças, entraram em conflito. Neste sentido vale a pena recolher a síntese do pensamento de Appiah que Silviano Santiago elabora no artigo "Ética e diversidade cultural" (2011:2):

> Impregnado pelo multiculturalismo doméstico, o futuro professor de filosofia direciona estudos e pesquisa por um dos ideais do estoicismo – o cosmopolitismo. Dele extrai sua concepção multiculturalista, recheando-a com os ideais do Iluminismo europeu, com o projeto de paz perpétua, defendido por Kant, e com o nacionalismo romântico explorado por Herder. Na efervescência da globalização econômica, que excita a diáspora dos povos periféricos, o cosmopolitismo se faz necessário por ter abraçado o amplo leque da legítima diversidade humana. Seu ideário se apresenta em três vertentes. 1. Não necessitamos de um governo mundial único. 2. Devemos preocupar-nos pela sorte de todos os seres humanos, tanto os da nossa sociedade como os das outras. 3. Temos muito a ganhar nas conversações que atravessam as diferenças.

Essas questões são retomadas em entrevista do filósofo, professor da Universidade de Princeton, na entrevista a Guilherme Freitas , publicada no *Prosa & Verso*, de *O Globo* (5/1/2013), quando do lançamento no Brasil de *O código de honra* (Companhia das Letras). Defendendo o diálogo entre culturas como tema central da sua obra, responde à pergunta "Como define o 'cosmopolitismo' e qual o lugar das artes nele?", declara:

> Um diálogo intercultural cosmopolita é aquele em que nos tratamos como cidadãos de um mundo compartilhado, e portanto dignos de respeito mútuo. Isso não significa que não podemos discordar. Por um lado, não podemos ser apenas relativistas generalizadores e achar que tudo que acontece na Humanidade é correto e bom. Por outro, não podemos achar que nós temos todas as respostas, seja lá quem seja esse "nós". Temos de nos colocar em um diálogo no qual imaginemos que podemos aprender com o outro. Por meio do

> engajamento com as artes de outra comunidade, posso manifestar respeito por ela, aprender sobre ela. A arte é também um mecanismo de troca entre sociedades. Além disso, levar a sério as artes de outra cultura fortalece uma idéia de comunidade global na qual todos são importantes. E isso não significa assumir que tudo que vem de fora é bom, porque levar a sério outra cultura é submetê-la ao mesmo padrão crítico que se usa para a sua. O contrário é condescendente, desrespeitoso, não é cosmopolita (2013:3).

Essa precisa síntese critica um cosmopolitismo eurocêntrico, hegemônico, que se queria universal, abalado que fora pelo pensamento pós-colonial e pelo multiculturalismo. Sublinha os traços relevantes do cosmopolitismo atual que exorta o cidadão à reflexão ética, ao fazer frente ao relativismo generalizador e aos fundamentalismos, cujo universalismo se expressa na uniformidade. No cosmopolitismo atual, "pluralidade e falibilidade encaminham e balizam a 'conversação cosmopolita' [da qual a arte participa], que passa entre barreiras culturais, políticas, sociais, econômicas e religiosas – ressalta Santiago e acrescenta:

> A conversação não visa à conversão absoluta de um ou do outro falante; seu propósito, afirma Appiah, é o aprendizado, além do ensino, é a escuta, além da fala. A conversação global é também uma metáfora. E o é, porque só podemos conversar com os milhões de habitantes do planeta através da antropologia e da história, da literatura, do cinema e das notícias veiculadas pelos jornais, rádio, televisão e Internet (SANTIAGO, 2011:2).

A conversação cosmopolita, portanto, expande-se com a expansão das mídias.

Como revela a coletânea *The Cosmopolitanism Reader* (2011), editada por Garrett Wallace Brown e David Held, o cosmopolitismo é uma filosofia para a idade da interconexão humana e gera políticas para o "pequeno mundo"; é uma rica e abrangente teoria política que cobre grande possibilidade de saídas morais e práticas para o mundo contemporâneo, em que se constata a percepção de que o mundo se tornou incrivelmente interconectado (em sentido positivo e negativo) – o que se atrela ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação (BROWN & HELD, 2011: 1-13).

Depois de Kant, o cosmopolitismo ficou dormindo como um desafio subterrâneo também para a ética de um poderoso liberalismo competitivo, com todo tipo de conotações, ou para a política do estado-nação que cresceu no nacionalismo e na luta de classes. O cosmopolitismo agora cresce das sombras e abala muitas de suas conotações negativas (o cosmopolita visto como traidor das solidariedades nacionais). Desafios são colocados para os poderes soberanos do estado (por exemplo, a formação da União Europeia e o neoliberalismo) e para a coerência da ideia de nação e de estado (os fluxos massivos de capital sem fronteiras, movimentos migratórios, trocas culturais) abriram espaço para uma retomada do conceito de cosmopolitismo como um caminho de aproximação do político-econômico global, cultural e questões legais.

Por este quadro geral, podemos destacar o que conclui Appiah: "Em um sentido, longe de ser o nome da solução, o cosmopolitismo é o nome do desafio" (2007: 19).

Universalismo X nacionalismo: um Brasil cosmopolita?

Esse desafio em relação ao cosmopolitismo é um problema candente para a construção do Brasil como nação, enquanto "comunidade imaginada" (Benedict Anderson) e condiciona muitos intérpretes do país em seu processo de diferenciação cultural que se atrela a formas de representação que ganham a função político-ideológica, enquanto traço articulador do projeto histórico de constituição (de formação) de nossa identidade cultural, processo que abala os conceitos de pureza e unidade.

Essas ideias aqui elencadas nos servem de pano de fundo para apontar como as tensões dialéticas entre cosmopolitismo e provincianismo, ou dito de outras formas, entre o global e o local, entre o geral e o particular, entre centro e periferia, entre autonomia e dependência, universalismo (eurocentrismo) e nacionalismo ... bem como a expansão das mídias, condicionaram as interpretações do Brasil no início dos séculos XX e XXI, em que a expansão das novas tecnologias de cada época imprime novos ritos e ritmos à vida cotidiana das cidades.

Outras nuances da questão extrapolam o campo da arte para ampliar-se pela cultura, pela política, pela economia, pela antropologia, agudizando as tensões entre cosmopolitismo e nacionalismo [como na formulação de Antonio Candido: "Se fosse possível estabelecer uma lei da evolução de nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo manifestada pelos modos mais diversos" (1965: 129)], sobretudo em tempos de globalização da economia e da própria cultura, que provocam a circulação de discursos que buscam minimizar a centralidade da Nação para a significação do mundo, ora revestem-se de estratégias de resistência à perda dos referenciais locais (a cultura condicionada pela geopolítica). Em ambas as modalidades de discurso adotam uma enunciação que se pauta por retóricas diversas de convencimento.

Em certos momentos históricos, a retórica queria convencer que a superação do atraso indicava a possibilidade da realização de uma Europa possível nos trópicos, identificada ao cosmopolitismo, que é uma ideia eurocêntrica. Tal estratégia implicava "imitar a Europa", não importando muito as diferenças e as temporalidades diversas. Neste sentido, insere-se a Exposição Nacional de 1908, em que se comemoravam 100 anos da abertura dos portos às nações amigas, que prenuncia a Exposição Internacional de 1922, em comemoração dos 100 anos da independência do Brasil, ambas no Rio de Janeiro, ambas como projetos oficiais da República, em suas preocupações de feição cosmopolita, ligadas à inserção compulsória do Brasil no concerto das nações civilizadas.

Deste modo bem pouco dialético, o projeto da República põe em prática um plano de progresso e modernização cosmopolita, que, entre outras medidas, empreendeu as reformas de Pereira Passos, inaugurando novos ritos e ritmos em sua cidade-capital, na primeira década do século XX., sob o lema do "Rio civiliza-se", cujos emblemas foram a Avenida Central e o novo porto modernizado, que se abria para fora e por onde entravam as novidades do moderno. "A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da Avenida Central. Entre a rua do Ouvidor e a Avenida vai uma distância como de Sabará a Marselha" – afirma João do Rio, em crônica do jornal *O Paiz* (1920: 115-116), certamente o escritor da Belle Époque mais afinado com o cosmopolitismo que copia os padrões europeus, sobretudo os mais identificados com a vida parisiense, com o mundanismo, a frivolidade, os modismos, e os aparatos modernos (o cinematógrafo, a imprensa a cores e ilustrada, o fonógrafo, a fotografia, o automóvel – "o grande sugestionador" dessa vida vertiginosa), buscando estabelecer a ligação entre modernização e cosmopolitismo, em sua tradução nos trópicos, superposição que interessava às elites aburguesadas. João do Rio, ao mesmo tempo em que exalta essa modernização cosmopolita, deixa em suspensão um nacionalismo difuso, que aflora, de vez em quando, como, por exemplo, para lamentar a destruição do Rio pitoresco e único, ou perguntar quando o brasileiro vai conhecer o seu país. É um intérprete do Brasil por essa clave cosmopolita, em que "o lá (sempre Paris) aparece substituindo as experiências primárias do cá [...] cuja consequência lógica é a desterritorialização, processo transitivo da cultura moderna" (ANTELO, 1989: 16).

O Rio de Janeiro – Cidade-Espelho, assim denominado em crônica de *O Paiz*, de 6/3/1920, que se moderniza encarna, então, esse cosmopolitismo de imitação. Tal qual a moda, as cidades também elegem os seus modelos e tentam apagar as

diferenças. “De súbito, da noite para o dia, compreendeu-se que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é esforço despedaçante de ser Paris”, constata Joe, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, em crônica da coluna “Cinematographo”, da *Gazeta de Notícias*. Nesse texto em que lamenta a demolição do velho mercado, em nome da mudança, traço forte da modernidade que se identifica com o progresso, e este com o futuro, ressalta serem o característico, o local, o típico, o exótico de cada urbe, a legitimação da identidade (faz parte de um sistema de significação), que o cosmopolitismo veio destruir. O progresso e seus correlatos nivelam cidades, almas, gostos, costumes, moda. É justamente pela analogia com a moda que critica, nesta crônica (“Velho mercado”) o apagamento do velho Rio:

> (...) a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dous homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, squares, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica (RIO, 1909: 214).

O padrão cosmopolita apresentado é atrelado ao desenvolvimento do capitalismo, à expansão dos mercados, ao universo do consumo que se globalizava. Um pouco antes dissera: “Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas”, para registrar que dos escombros do velho Rio “surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose” (RIO, 1009: 213).

Com toda certeza, posicionamento mais contundente é assegurado por Joaquim Nabuco, pelo viés da autobiografia em *Minha formação* (1900) (a autobiografia é também o dispositivo discursivo que Appiah lança mão para falar de “seu cosmopolitismo” – *Mi cosmopolitismo*), com destaque para o capítulo “Atração do mundo”. Se o sentido de formação está presente em textos (Sérgio Buarque, Caio Prado Júnior, Antonio Candido, Celso Furtado etc.) que procuravam interpretar o Brasil no momento em que estava em pauta a construção do Brasil moderno, a acepção de Nabuco, na abertura do século XX, indica “o amadurecimento pessoal e cultural do cidadão brasileiro, por uma modelagem subjetiva”. Numa linha derivada de Kant, Nabuco “reflete sobre o modo como o brasileiro, caso perca a menoridade política, pode transformar-se em sujeito da história nacional, embora ainda fique sujeito à formação ministrada pela Europa moderna e à dependência da cultura ocidental”, como sublinha Santiago, em “Raízes do Brasil cosmopolita” (2011: 2). Nabuco, em sua escrita rememorativa, levada entre os dois lados do Atlântico, observa: “De um lado do mar, sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país”. Continua Santiago: “Na autobiografia, Nabuco se rende ao movimento e processo de universalização da história ocidental e, cidadão letrado, se entristece com a função que o Brasil teve como colônia e se entusiasma pelo papel que o país livre pode ocupar” (2011: 2). Confessa Nabuco: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados pelo telégrafo”. E acrescenta Santiago: “ Se se atualizar a telegrafia pela televisão e a internet, teremos o brasileiro letrado de hoje” (2011:2).

As tensões, portanto, entre o nacional e o cosmopolita pautavam não só as relações internacionais, econômicas, políticas, sociais e culturais do Brasil, nessa época de implantação da República e da “vontade de moderno” (a expressão é de Paulo Herkenhoff). Estava em questão a contradição de uma vida e uma cultura cosmopolitas expressarem a identidade nacional, tema fulcral desse tempo (cf. João do Rio, Lima Barreto e Euclides da Cunha). Tal problemática serve como ponte ideológica para o Modernismo, que busca aliar a linguagem de vanguarda e “descobrir o Brasil”, na tentativa de combater a moléstia de Nabuco de que

fala Mário de Andrade em correspondência a Drummond, e pode surpreender sua permanência pelo século XX, dando continuidade (em diferença) ao projeto romântico cujo patrono é José de Alencar.

Essas questões podem reatualizar a discussão sobre o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, hoje posto em xeque com o processo de desapropriação pelo global. Como tais questões deste início de século XXI permitem rever as tensões entre o nacional e o cosmopolita, entre a cultura local e a cultura mundial? Cabe então perguntar se, na reflexão sobre o lugar e a forma de produção do conhecimento contemporâneo, há um sentido único quando se refere a "cosmopolitismo". Certamente, não é à toa que a introdução assinada por Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Hommi K. Bhabha e Dipesh Chakrabarty da coletânea *Cosmopolitanism* por eles editada, intitule-se exatamente "*Cosmopolitanisms*" (no plural) e afirmarem que "especificar positivamente e definitivamente cosmopolitismo é uma coisa não cosmopolita" (2002: 1). É para eles uma categoria histórica que deveria ser considerada inteiramente aberta e não um conceito determinado *a priori* pela definição de uma sociedade ou de um discurso particular. Impõe-se, então, – é a lição da referida coletânea com ensaios de intelectuais de várias procedências – repensar o conceito dos diversos cosmopolitismos, num solo histórico, a partir dos dias atuais, em que se declara o fim da centralidade do Estado-nação como sistema de significação. Neste momento pós-moderno e pós-colonial, o cosmopolitismo não pode mais ser articulado a partir de um único ponto de vista, uma mono-lógica. É necessário levar em consideração a diversidade e o discurso dos que estão à margem.

"A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas" – afirma Canclini (1995: 124). Dão-se os embates advindos da coexistência tensa entre o local e o global, em que novas características temporais e espaciais resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, o que pode se abrir para uma nova modalidade de cosmopolitismo, sem referência ao Estado-nação, mas ligado à economia globalizada, à desnacionalização, como foi a proposta da Bienal de São Paulo de 2004, que rompeu fronteiras geopolíticas, extinguindo as representações nacionais. Vale dizer que esse fato indica que as formas e as forças de identidade são menos sociais e mais culturais, num tempo em que novos modos de simbolização e ritualização dos laços sociais se tecem pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais (MARTÍN-BARBERO, 2004: 258).

O cosmopolitismo do pobre

O cosmopolitismo é um tema recorrente em Silviano Santiago, tanto na sua obra de ficção como em sua produção de crítica literária e crítica cultural. Um cosmopolitismo que se situa a partir da margem, de uma província ultramarina, e que busca enfrentar questões que vão desde o nacionalismo, a identidade moderna da cultura brasileira, o papel do intelectual moderno e pós-moderno, a viagem ao estrangeiro, as tensões entre as culturas locais e as globalizadas, a relevância dos meios de comunicação, sem esquecer o conceito de "entre-lugar" trabalhado desde o ensaio de 1974, ao romance *Viagem ao México* (1995), um conceito que se repete em-diferença, passando pelo ensaio "Apesar de dependente, universal" (de *Vale quanto pesa*, 1982) e o ensaio As raízes e o labirinto da América Latina (2006). Nesse périplo, diz Santiago:

> a leitura de Minha formação, de Joaquim Nabuco, me ajudou a dar o último passo, assim como a experiência de ter visto o filme de Manoel de Oliveira, Viagem ao começo do mundo (1997). E, finalmente, está sendo também importantíssima a leitura de El laberinto de la soledad, de Octavio Paz, de onde extraí a figura do pachuco, que se tornou o novo avatar do entre-lugar. (...) Somados todos, comecei a trabalhar a questão da diáspora, de uma perspectiva

> lusa, luso-brasileira, hispano-americana, latino-americana. Cada adjetivo carreia consigo os problemas específicos, tanto geográficos quanto sociais e econômicos, decorrentes da situação em análise. Acabo de escrever um ensaio, As raízes e o labirinto da América Latina, que dará ao leitor – para o bem e para o mal – o último formato da questão (SANTIAGO, 2006: 365).

Por esse viés, perpassa a questão do cosmopolitismo, contextualizada num tempo (o contemporâneo) em que se experimenta o processo de aceleração da história marcado pela superabundância de fatos e informações e pela emergência de interdependências em escala inédita no sistema-mundo e pelo desenvolvimento tecnológico, como formularam Canclini e Matín-Barbero citados há pouco, a que se juntam os fenômenos da desterritorialização e os efeitos da homogeneização, num tempo heterogêneo (ver CHATERJEE, 2009).

Essas contradições põem em xeque o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, com o processo de desapropriação pelo global. Cabe então perguntar se, na reflexão sobre o lugar e a forma de produção do conhecimento contemporâneo, há um sentido único quando se refere a "cosmopolitismo". Esse é um tipo de provocação que os textos de Silviano incitam, e vêm juntar-se a ideias estampadas em textos de Appiah ou na já citada coletânea *Cosmopolitanism*. Em tal contexto a circulação prevalece sobre a produção, que também define o padrão geográfico, já que é mais densa , mais extensa, e detém o comando das mudanças de valor do espaço – observa Martín-Barbero (2004: 260). E acrescenta, para destacar que a nova significação do mundo não é derivável do Estado-nação:

> as redes põem em circulação fluxos de informação e movimentos de integração à globalidade econômica, a produção de um novo tipo de espaço reticulado que debilita as fronteiras do nacional e do local ao mesmo tempo em que converte esses territórios em pontos de acesso e transmissão, de ativação e transformação de comunicar e de poder" (MARTÍN-BARBERO, 2004: 260).

O ensaio de Santiago que acabou dando título a uma coletânea publicada pela Ed. UFMG, pode perfeitamente inscrever-se na figura de deslocamento para a margem que caracteriza o cosmopolitismo do pobre (o cosmopolitismo do subalterno), como é "pobre" todo o cosmopolitismo que se define a partir da margem, fora dos centros hegemônicos, diz o autor em entrevista (a ela voltaremos). Esse deslocamento da voz está atrelado ao momento atual que se abre para um mundo transnacional (mesmo com as contradições provocadas pelos fundamentalismos, pelo pós 11 de setembro, pela crise na zona do euro entre outros acontecimentos).

É nesse sentido que Santiago, depois de demonstrar, no ensaio "Atração do mundo", a partir das ideias de Joaquim Nabuco, o percurso político-cultural de nossa modernidade tardia, na base das tensões entre as exigências localistas e o cosmopolitismo identificado com a cultura européia, irá propor um "cosmopolitismo do pobre", a que poderíamos opor um "cosmopolitismo do rico" [o termo é meu, não de Santiago] (ligado ao "multiculturalismo antigo", no âmbito do qual surgiu o termo etnocentrismo, cunhado pelo norte-americano William G. Summer, em 1906 – informa Silviano), aquele analisado a partir de *Minha formação* (1900), de Nabuco, cosmopolitismo que Mário de Andrade em carta de 1924, ao jovem Drummond, chamou de "moléstia de Nabuco" (suspirar pelo Sena, na Quinta da Boa Vista).

Elegendo como ponto de partida o filme *Viagem ao começo do mundo* (1997), do português Manuel de Oliveira, Silviano mostra como está surgindo uma nova forma de "desigualdade social que não pode ser compreendida no âmbito legal de um Estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que os convoca para a metrópole pós-moderna é transnacional

e é também clandestina" (2002: 7). Se há uma nova forma de multiculturalismo que só pode ser compreendido num processo de "desnacionalização do espaço urbano" e "desnacionalização da política" (SASSEN, 1991), e se há os trânsitos de desprivilegiados do mundo, uma nova forma de cosmopolitismo emerge desse influxo de imigrantes pobres nas metrópoles pós-modernas, da mesma maneira que resgata grupos étnicos e sociais economicamente desfavorecidos no processo de multiculturalismo a serviço do Estado-nação. Esse novo cosmopolitismo do subalterno conta com o apoio de movimentos políticos transnacionais, em especial pelas ONGs, que defendem os direitos das minorias e com dispositivos de comunicação e das mídias possibilitados pelas novas tecnologias, cujas redes ensejam as conexões com o sistema mundo. Novas formas de cosmopolitismo permitem, portanto, expressar novos projetos políticos, éticos e culturais, a partir de perspectivas marginais, ou seja, do deslocamento de centros hegemônicos que marcaram a tradição cosmopolita.

Em entrevista publicada no n. 7 da revista *Metamorfose* (2006), a uma pergunta formulada por mim, Santiago responde, ampliando e nuançando a questão. Vale a pena a citação longa:

> Do urbano ao cosmopolita. Você é um dos editores da revista bilíngüe Margens/ Márgenes e publicou no n.2 um ensaio "O cosmopolitismo do pobre" (que forneceu o título da coletânea de ensaios, publicada pela Ed. UFMG . Há por oposição um cosmopolitismo do rico, como o que você fala em seu ensaio "Atração do mundo", centrado na figura de Joaquim Nabuco do livro de memórias Minha formação?
>
> Infelizmente, somos todos, aqueles que o são, – y inclus Joaquim Nabuco –, cosmopolitas pobres. Esse é um dos lances teóricos do meu livro de ensaios. Repare que a situação familiar ou financeira, abastada, deste ou daquele brasileiro, ou latino-americano, a classe social superior a que pertence, não o diferencia do cosmopolita propriamente pobre, sem recursos financeiros, que toma o avião da Varig e vai comer o pão que o diabo amassou nos Estados Unidos. Veja que, se um dos meus artigos começa por Nabuco, o outro começa pelo notável filme de Manoel de Oliveira, um português que se situava na União Européia. A condição de pobre é a de estar na margem e à margem da História, como fica claro em Minha formação, de Joaquim Nabuco. No wired world em que vivemos, a diferença entre o brasileiro rico e o brasileiro pobre reside no fato de que o primeiro não precisa viajar e o segundo viaja, mas mesmo assim, em nossos dias, não precisa tanto viajar para ser cosmopolita. Como escreve Nabuco, no Brasil sente saudades da Europa, na Europa sente saudades do Brasil. É essa situação entre que nos torna a nós, brasileiros, cosmopolitas pobres. O brasileiro pode até ser um nacionalista rico, e os há, e relativamente poucos, mas, se passar à condição de cosmopolita, será sempre um cosmopolita pobre. [.....]
>
> O que estou querendo dizer é que há novas, precárias e fragmentadas utopias no mundo pós-moderno. Muitos grupos de cidadãos estão "aquém e além do nacional", no que me aproximo de filósofos como Habermas. Há um componente nacional que precisa ser (re)trabalhado em conformidade com a situação geográfica e tecnológica atual, onde a Internet (por exemplo) possibilita o congraçamento de grupos até então distantes e alheios um ao outro, mas passíveis de serem reorganizados a partir de uma concepção de identidade mais ampla. Os cidadãos estão aquém (porque pertencem a grupos minoritários nacionalmente, desprivilegiados que são pelo poder central) e estão além (porque fazem aliança com outros grupos minoritários estrangeiros, desprivilegiados que são pela globalização) do nacional. [.....]
>
> O perigo dos ideais cosmopolitas surge no momento em que a perspectiva de avaliação do estado-nação transforma-se em julgamento de valor, ou seja, quando tudo o que não era europeu no Brasil, tudo o que não é norte-americano no Brasil, era/é menor, era/é adjetivo e não substantivo. No extremo oposto, surge outro grande perigo: julgar que tudo o que é autenticamente brasileiro era/é superior, era/é substantivo e não adjetivo. (SANTIAGO, 2006, p.362-364)

Essas achegas aos dois ensaios "Atração do mundo" e "O cosmopolitismo do pobre" levam, entretanto, a certas indagações, que arrolo, aqui, em itens (apenas como sinalizações, pois não há espaço para desenvolvê-los):

1) se todo e qualquer cosmopolitismo da margem é "pobre", não se corre o risco de perder as marcas de classe e de poder econômico, que não foram abolidas pela globalização, pela diáspora?

2) Nesse sentido, parece-me que a margem que Nabuco ocupava não seria a mesma do imigrante pobre de hoje: o pachuco, que o próprio Silviano cuidadosamente lê a partir de Octavio Paz, no ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina, de 2006*; os brasileiros pobres que trabalham, hoje, nos Estados Unidos [cf a telenovela *América*, de Gloria Perez]. Temos que considerar que os contextos históricos são outros. Se for verdade que são iguais (somos todos cosmopolitas pobres, embora haja pobres e pobres, nem tão iguais assim, a não ser que "pobreza" seja um dado essencializado ligado à origem, localizada à margem dos centros hegemônicos, nos tristes trópicos), estaria Mário de Andrade equivocado quando classificou a "moléstia de Nabuco", que Silviano aborda em "Atração do mundo" e nos comentários da correspondência *Mário&Carlos*?

3) A oposição mais contundente do texto seria cosmopolitismo do pobre X nacionalista rico (seria interessante um exercício em que se buscaria equacionar as implicações políticas, sociais e culturais dessa equação).

4) Na entrevista que estamos citando, não estaria Silviano recolocando o cosmopolitismo num centramento, que o ensaio "Cosmopolitismo do pobre" procura deslocar para pensá-lo a partir da margem, como também revela a proposta de Ricardo Piglia em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*?

5) O cosmopolitismo do pobre como suplemento da cultura ocidental contemporânea seria outra forma de nomear as relações entre cosmopolitismo e localismo, que ganha outras nuances frente a uma cultura globalizada, necessariamente midiatizada?

Por essa ótica de base transnacional, como postula Bhabha e Mignolo, as narrativas legitimadoras da dominação cultural ainda estruturadas numa lógica binária de centro e periferia, hierquizadora e eurocêntrica, pode ser deslocada para revelar o que Bhabha chama de "terceiro espaço", em que convivem momentos diferentes do tempo histórico – um tempo heterogêneo teorizado por Chaterjee (2009). Ou dito com outras palavras, "a temporalidade não-sincrônica das culturas nacional e global abre um espaço cultural – um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças" (BHABHA, 1998: 300). Esta concepção está bem próxima do conceito de entre-lugar formulado por Santiago, no ensaio de 1971 "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1978), quando, motivado pelas teorias da dependência, procura uma metodologia de leitura para ler o lugar de transgressão das literaturas produzidas nos trópicos. A astúcia do olhar periférico, olhar enviesado, que avalia a dependência cultural, para além do econômico, não para negá-la, mas como atitude afirmativa capaz de auto-conhecer-se como valor diferencial. Um pé lá, outro cá, num entre-lugar, lugar diferido, pensa-se uma cultura e uma literatura do ponto de vista de uma província ultramarina ou dos subúrbios da periferia (para usar a imagem de Piglia), repensando conceitos etnocêntricos, debilitando esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade. Esse descentramento desloca a cultura européia de seu lugar privilegiado de cultura de referência – postura inspirada em Derrida – pondo em causa a descolonização do pensamento brasileiro e latino-americano. Transmutação dos valores, que o contato entre culturas diferentes provoca. Entre assimilação e agressividade, aprendizagem e

reação, obediência e rebelião, realiza-se "o ritual antropofágico da cultura latino-americana", aquele que se faz de temporalidades disjuntivas, múltiplas e tensas, temporalidade de entre-lugar, que desestabiliza o significado da cultura nacional como homogênea, pois é uma cultura dividida no interior dela própria, articulando sua heterogeneidade e seu hibridismo (BHABHA, 1998:. 209).

Tal processo faz gerar uma poética do reposicionamento e reinscrição que permite olhar as coisas a partir da margem que, como não tem a longa tradição cultural dos centros hegemônicos, pode trabalhar com a noção de anacronismo, em que a defasagem temporal se torna uma vantagem (FIGUEIREDO, 1994), porque pode embaralhar, ou transgredir, aquela tradição que não lhe é própria, ou que passa a sê-lo à medida que é realocada, antropofagizada, ressemantizando-a com dose de suplementaridade; o suplemento como sinal de adição, que possibilita, sem anular as tensões de toda ordem, ao pobre das margens, dos subúrbios do mundo, inserir-se nos cosmopolitismos de uma "ordem" que se quer globalizada. Apesar de dependente, universal? Melhor, apesar de localista, ou por isso mesmo, cosmopolita. Certamente, a atração do mundo que sempre seduziu as margens tenha ganhado em amplitude e atrela-se aos fundos do capital financeiro e cultural que circula pela Cosmópolis contemporânea, que exige o reconhecimento da singularidade da diferença, da singularidade do outro.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTELO, Raul. *João do Rio*: o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos*, n. 49, São Paulo: CEBRAP, nov 1997.

APPADURAI, Arjun. (ed). *Globalization*. Durham & London: Duke University Press, 2001.

APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo*: A ética en un mundo de extraños. Buenos Aires: Madrid: Katz, 2007.

APPIAH, Kwame Anthony. Descolonizando os livros de História. Entrevista a Guilherme Freitas. *Prosa & Verso, O Globo*, 05/01/2013, p.3.

BHABHA, Hommi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed, UFMG, 1998.

BRECKENRIDGE, C. A, POLLOCK, S., BHABHA, H, CHAKRABARTY, D. "Cosmopolitanisms". In: ____ (ed.). *Cosmopolitanism*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

BROWN, Garret Wallace. Kant's Cosmopolitanism. BROWN, G. W. & HELD, D.(ed.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

CANCLINI, Nestor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHATERJEE, Partha. *Nación en tiempo heterogeneo*. Madrid: Paidós, 2009.

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

DERRIDA, Jacques. On Cosmopolitanism. BROWN, G. W. & HELD, D.(ed.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

HELD, David. Principles of Cosmopolitan Order. BROWN, G. W. & HELD, D.(ed.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício do cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

MIGNOLO, Walter. The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism.

BRECKENRIDGE, C. A. et al. (ed.). *Cosmopolitanism*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

MILLER, David. Cosmopolitanism. BROWN, G. W. & HELD, D.(ed.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: UNB, 1963.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fundo de Cultura Económico. 2001.

RIO, João do. *Cinematographo*. Porto: Lello & Irmão, 1009.

SANTIAGO. Silviano,. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios de dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: políticas de globalização e identidade na moderna cultura brasileira. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, S. Entrevista. *Metamorfoses*. Lisboa: Caminho; Rio de Janeiro: UFRJ, n.7, p. 349-366, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Raízes do Brasil cosmopolita. *Sabático. O Estado de São Paulo*, 20/08/2011, p.2

SANTIAGO, Silviano. Ética e diversidade cultural [Cosmopolitismo e diversidade cultural]. *Sabático. O Estado de São Paulo*, 03/09/2011, p.2.

SANTIAGO, Silviano. *Aos sábados, pela manhã*. Sobre autores & livros. Org. Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SASSEN, Saskia *The Global City*. New York: London: Princeton: Princeton University Press, 1991.

Movimentos Migratórios e Cidadania: a Onipresença das Fronteiras

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Doutora em Letras, professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema (PUC/7 letras), Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea (UFMG) e Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana (Imago/ UERJ). Organizou os livros Mídia e Educação (Gryphus) e Comunicação, representação e práticas sociais, este último juntamente com Renato Cordeiro Gomes e Miguel Pereira (PUC/ Idéias e Letras). Email: verafollain@gmail.com

Resumo: O termo cosmopolitismo que, até bem pouco tempo, em decorrência das novas configurações da sociedade contemporânea, perdera espaço para noções como a de globalização, voltou ao primeiro plano, sendo retomado em diversos textos teóricos recentes. O artigo discute a ressignificação do conceito, bem como a pertinência de expressões como “cosmopolitismo do pobre” e “cosmopolitismo subalterno” quando se trata de descrever os movimentos migratórios deste início do século XXI.

Palavras-chave: Cosmopolitismo; Globalização; Cosmopolitismo dos pobres; Imigração.

Title: Migratory Movements and Citzenship: the Omnipresence of the Frontiers

Abstract: The idea of cosmopolitanism, which had lost ground for notions such as globalization consequent upon contemporary society new configurations, recovered prominence, having reappeared in several recent theoretical texts. The article discusses the new meaning of the concept as well as the relevance of expressions such as “cosmopolitanism of the poor” and "subaltern cosmopolitanism" when it comes to describing the migratory movements of the early twenty-first century.

Keywords: Cosmopolitanism; Globalization; Subaltern Cosmopolitanism; Immigration.

> Os participantes da Comuna de 1871 pensavam que tinham direito a recuperar “sua” Paris das mãos da burguesia e dos lacaios imperiais. Os monárquicos que os mataram, por sua parte, pensavam que tinham direito a recuperar a cidade em nome de Deus e da propriedade privada. Não estavam todos, acaso, exercendo seu direito à cidade? “A direitos iguais” –constatou celebremente Marx – “a força decide.” É a isto que se reduz o direito à cidade?.
>
> David Harvey

Para nós latino-americanos, “cosmopolita” é um vocábulo sobrecarregado de implicações simbólicas. Remete, de imediato, para a dicotomia particular/ universal, cujos termos foram, em diferentes momentos, considerados extremos que se excluem, na mesma lógica disjuntiva que levou Sarmiento a cunhar a famosa polarização: civilização ou barbárie. Com a identificação entre “civilização”, “cultura ocidental” e “modernização” caracterizou-se, muitas vezes, o particular como aquilo que resistia ao processo ocidentalizante, situando-o do

lado do provincianismo que, nesta perspectiva, tornava-se sinônimo de barbárie. No Brasil, entretanto, tal concepção extremada nem sempre prevaleceu. Alencar buscou, em Moacir, filho de Iracema e Martim, a conciliação entre o elemento indígena e o europeu. Euclides da Cunha acabou por relativizar as categorias rígidas do pensamento de base cientificista para não ter que condenar o sertanejo à exclusão e Oswald de Andrade concebeu fórmulas inclusivas como "a floresta e a escola", o "misto de dorme nenê que o bicho vem pegá e de equações", como vemos no Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

Já no ensaio "O escritor argentino e a tradição", de 1953, Jorge Luis Borges buscava ultrapassar os dualismos que balizavam a cultura argentina – entre *gauchos* ou portenhos, cultura autóctone ou cultura europeia – negando-se a escolher entre dois extremos (como Sarmiento propusera) assim também como rejeitando o caminho da síntese entre opostos (como indicara Oswald). Para Borges era necessário romper com as amarras do que considerava um pseudoproblema, um tema retórico, apto para desenvolvimentos patéticos. Evocando uma tradição mais ampla – a tradição ocidental – procurava mostrar que as fronteiras da literatura não se confundiam com as fronteiras nacionais. Denunciava o culto da cor local como invenção recente, apontando o seu caráter forasteiro. Para ele, ironicamente, a ideia de que os escritores devem buscar temas de seus países deveria ser rechaçada pelos nacionalistas, visto que fora inventada na Europa.

Segundo Borges, existiria uma literatura ocidental com seus centros e suas margens: é nela que estaríamos incluídos. Antecipando críticas que viriam a se tornar correntes desde as duas últimas décadas do século passado, rejeita a dicotomia local/universal, porque quer se situar além das compartimentalizações consagradas pela visão moderna, nas quais essa oposição se enquadra. Assinala o caráter histórico e circunstancial das categorias classificatórias estabelecidas pela modernidade, propondo uma outra maneira de olhar a cultura, que recusaria tanto o localismo infenso a influências estrangeiras quanto o caráter programático do projeto modernizador. Busca, desse modo, superar as polarizações que marcaram profundamente a política e toda a produção cultural argentina. Ser argentino, para o escritor, é uma realidade que não se contrapõe à virtualidade de pertencer à tradição universal. Com isso, descarta, como meras proposições retóricas, a dicotomia civilização/barbárie e todas as demais oposições que compõem o mesmo paradigma, como entre cultura local/cultura ocidental.

Muitas décadas depois da publicação do texto "O escritor argentino e a tradição", a tensão entre particularismo e universalismo continua pontuando debates sobre os rumos a serem tomados pela alta cultura latino-americana, chegando até o século XXI, como se vê, por exemplo, na conferencia intitulada *Itinerários extraterritoriais*, proferida pelo escritor mexicano Juan Villoro, em 2001, na cidade de Munique. Villoro, cuja residência se divide entre Espanha e México, aproveitou aquela oportunidade para assinalar que a América Latina costuma ser vista pela Europa e pelos Estados Unidos como uma reserva fascinante pelo seu atraso, pelo que mantém de um mundo primitivo, agitado, experimental, um laboratório de excessos. Daí decorreria, segundo ele, que as formas de representação desse contexto pareçam mais autênticas quando perpassadas "pela magia ou pela intuição, por procedimentos quase rituais em que o artista atua como um xamã temerário" (2014: 147). A América Latina, aos olhos dos países centrais, não estaria tão distante da artificialidade dos parques temáticos da Disney World. Diz então:

> Se fossem combinados os esforços do arquiteto Frank Gehry, dos técnicos da Disney World e de um colegiado de antropólogos, seria possível construir um parque temático que resumisse os tópicos "latino-americanos", com o efeito seguro de que a realidade ficasse de fora, um horizonte protegido, de uma pureza indefinida. (2014: 148)

Villoro levanta a bandeira da extraterritorialidade da literatura para defender, com inflexão indignada, a qualidade do trabalho dos escritores latino-americanos: estes, como seus pares oriundos das culturas hegemônicas, também enfrentariam desafios técnicos, isto é, não seriam apenas criaturas hipersensíveis que tiram partido da realidade pitoresca que os cerca. Tal defesa apaixonada do cosmopolitismo dos escritores latino-americanos atualiza o velho debate em torno da dicotomia entre particularismo e universalismo, que, como vimos, Jorge Luis Borges, nos idos dos anos de 1950, já considerava um pseudoproblema e que, a dizer pelo tão propalado enfraquecimento dos discursos identitários no mundo globalizado, já deveria ter se tornado mesmo uma questão obsoleta.

O autor mexicano, no entanto, briga em duas frentes: uma situada no passado e outra no presente. No passado, o alvo da crítica, partilhado com outros escritores interessados em abrir espaço no campo literário para a sua própria geração, é a literatura do realismo maravilhoso e, mais precisamente, Gabriel García Márquez. Parece, então, levar ao pé da letra a afirmativa do autor colombiano de que "os escritores da América Latina e do Caribe têm de reconhecer, com a mão no coração, que a realidade escreve melhor" (2006: 203) – afirmativa que, entretanto, não se enquadraria na oposição forma x conteúdo, que baliza as queixas de Villoro. Tal argumento de Gabriel García Márquez insere-se numa visão diferente da cultura, que, contrapondo-se à razão burguesa separada do imaginário coletivo, diluindo a rígida divisão entre erudito e popular, aproxima o escritor do cronista oral, do contador de histórias. O próprio estatuto da ficção é alterado: antes de ser uma arte, ou antes que as artes dela se apoderem, a ficção seria um regime de percepção.

No presente, o alvo da crítica de Villoro é o que chama de "as novas modas" do pós-colonialismo e do multiculturalismo. O primeiro teria criado, no afã de recuperar culturas menosprezadas, um folclore purista, que descartava as combinações como mostras espúrias: na academia norte-americana proliferariam cursos nos quais os romances latino-americanos seriam meros veículos para entender o caudilhismo, o machismo e outras essências latino-americanas (2014: 151). O segundo anestesiaria a avaliação dos costumes alheios, caindo numa indiscriminada aceitação do desconhecido, ou mesmo do aberrante, como algo simplesmente distinto (2014: 148).

Em outra conferência, realizada em 2013, Villoro recupera desde o título – "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl" – o amargo jogo de palavras criado por Carlos Fuentes no livro *Tiempos mexicanos*, de 1971. Nesta obra, Fuentes comenta o uso simbólico que se deu à garrafa de Pepsi-Cola em San Juan Chamula, explicando que em aldeias remotas, quem controlava os refrigerantes tinha uma fonte de poder. Assim, não era casual que na igreja San Juan Chamula, oficiantes bebessem aguardente em uma garrafa de Pepsi, identificada como talismã de mando. A partir desse fato, Fuentes afirma que de Quetzalcóatl a Pepsicóatl, "o tempo mítico do indígena se sobrepõe ao tempo do calendário ocidental, tempo do progresso, tempo linear" (1972: 46). Villoro, então, acrescenta que os refrigerantes dominam a dieta, a economia e as consciências e que, em consequência, os mexicanos têm o índice mais alto de obesidade infantil, triste recorde mundial que compartilham com outro, o de maior exposição a anúncios de *junk food*, de comida rápida e de baixa qualidade, na televisão: "a enfermidade se promove como uma guloseima", diz ele.

Tais questões, tão debatidas nos países latino-americanos, decorrentes das misturas de modos de vida e de imaginários, assim como dos "desvios" provocados pela ação do mercado, ganham cada vez mais espaço no contexto contemporâneo da globalização. Daí a atenção que a noção de cosmopolitismo tem merecido por parte de vários pesquisadores do campo das chamadas Ciências Sociais, começando por Boaventura de Sousa Santos a quem se deve a expressão "cosmopolitismo subalterno". Para Boaventura, o cosmopolitismo tem sido privilégio de poucos, por isso torna-se necessário revisitar o conceito, propor um

uso alternativo, voltado para os grupos cujas aspirações são negadas ou tornadas invisíveis pelo uso hegemônico do conceito. Da mesma forma que a globalização neoliberal não reconhece quaisquer formas alternativas de globalização, também o cosmopolitismo sem adjetivos negaria a sua própria especificidade. O cosmopolitismo subalterno de oposição seria, então, uma forma cultural e política de globalização contra-hegemônica: consistiria no "nome dos projetos emancipatórios cujas reivindicações e critérios de inclusão social vão além dos horizontes do capitalismo global" (2007). O cosmopolitismo subalterno estaria a serviço de todo aquele que foi vítima de intolerância e discriminação, de todo aquele a quem foi negada a cidadania, ou seja, dos socialmente excluídos.

Sem deixar de levar em conta a importância de algumas proposições que envolvem mudanças discursivas relativas ao cosmopolitismo, no âmbito deste artigo, optamos por formular perguntas tendo como horizonte a concepção moderna de cosmopolitismo, que, como destacou Renato Cordeiro Gomes, tem sua base no Iluminismo, pressupondo uma ética pela qual todos os seres humanos são tratados como se fossem cidadãos do cosmos, no sentido de universo (2014: 3): interessa-nos o caráter inclusivo dessa formulação conceitual. É a partir dele que indagamos, por exemplo, que circunstâncias teriam gerado o neoindigenismo dos chicanos. Como falar de cosmopolitismo quando se busca no resgate do maior número possível de elementos culturais do império perdido, os pilares ideológicos para reconstruir, em terra alheia, as formas da mexicanidade? Tal movimento de ancoragem nos referenciais da cultura de origem apontaria para a construção de uma identidade chicana que não é nem mexicana nem norte-americana? Por outro lado, as situações limite vividas pelos imigrantes, tais como as retratadas por Ken Loach, em *Pão e Rosas* (França, Reino Unido, Espanha, Alemanha e Suíça, 2000) reforçariam os laços com a nacionalidade? O filme tematiza a violência a que se submetem aqueles que, não tendo obtido visto de entrada no país, pretendem cruzar a fronteira entre México e Estados Unidos, bem como os problemas enfrentados pelos trabalhadores imigrantes, vindos de diferentes regiões do continente americano. Na cena em que são fichados na delegacia, três trabalhadores substituem seus verdadeiros nomes pelos de Emiliano Zapata, Pancho Villa e Augusto Sandino: ou seja, diante da repressão, do confronto com a ordem policial do país de entrada e da incerteza quanto ao que ia lhes acontecer, os imigrantes recuperam os nomes de seus heróis nacionais, o que traz à tona as desconfianças geradas pelas múltiplas lealdades daqueles que vivem em terra estrangeira.

Aliás, ao tentar explicar por que a década de 1990, período do auge da globalização, foi também um período de violência etnocida em larga escala, o antropólogo indiano Arjun Appadurai, crítico ferrenho do Estado-nação moderno, aponta a incerteza como uma das causas principais dessa violência, indagando:

> (...) por que uma década dominada pela aprovação global dos mercados abertos e da livre circulação do capital financeiro, por ideias liberais a respeito das regras constitucionais e do bom governo e por uma ativa expansão dos direitos humanos produziu, por uma parte, uma pletora de casos de limpeza étnica e, por outra, formas extremas de violência política contra populações civis? (2007: 15)

Ao responder tal pergunta é obrigado a reconhecer que a violência étnica não é apanágio exclusivo do Estado-nação, admitindo que, para compreendê-la, torna-se necessário atribuir-lhe uma outra causa, isto é, o lugar que a incerteza ocupa na vida da sociedade. As formas dessa incerteza seriam várias:

> Esta classe de incerteza está intimamente relacionada com o fato de que os grupos étnicos de hoje se contarem aos milhares e seus movimentos, mesclas, estilos culturais e representação nos meios de comunicação criam dúvidas

> profundas acerca de quem exatamente se acha dentro do "nós" e quem dentro do "eles". (...) No contexto de uma emigração rápida ou movimento de refugiados, quantos deles estão agora entre nós? (2007: 18)

A globalização, para Appadurai, acabaria por exacerbar as inseguranças, produzindo incentivos novos para a purificação cultural à medida que mais nações perdem a ilusão da soberania econômica nacional e do bem-estar.

Como se vê, se por um ângulo, os princípios constitutivos do Estado-Nação estão sendo minados pela fonte multirracial e pela economia transnacional, como destaca Silviano Santiago (2004: 58), por outro, várias tendências situam-se na contramão deste enfraquecimento, o que se confirma, por exemplo, pelo fato de o mundo assistir, depois de 1989, a uma profusão de aparecimentos de novos Estados nacionais. Embora não se possa negar que a natureza de várias crises contemporâneas exceda os limites da nação e atravesse as identidades culturais e linguísticas é preciso lembrar que, hoje, fazem parte das Nações Unidas muito mais nações do que antes da queda do muro de Berlim, o que torna a questão ainda mais complexa.

Nesse contexto, o significado que se atribuía a "cosmopolitismo", há não muitas décadas atrás, tendeu a se modificar, inclusive em decorrência da maior facilidade de locomoção proporcionada pelo avanço tecnológico no campo dos meios de transporte. No passado, para nós, latino-americanos, cosmopolitas eram os membros das elites abastadas que detinham o privilégio de circular pelas metrópoles europeias: além do poder aquisitivo suficiente para arcar com as despesas da viagem entre continentes distantes, tais indivíduos caracterizavam-se por ter recebido uma educação de caráter universalizante, que lhes permitia algum domínio das línguas estrangeiras, contribuindo também para a diluição de marcas identitárias indesejáveis quando se pretende contornar o sentimento de inferioridade diante dos colonizadores. Ainda que, na visão geral, este cosmopolitismo dos ricos fosse marcado positivamente, quase como um valor em si, não se constituía necessariamente numa garantia contra os preconceitos: associou-se, muitas vezes, à confirmação de estereótipos, ao colonialismo, fortalecendo o vínculo subserviente com a cultura do país dominante no cenário internacional, como observou Gilberto Velho (2010).

Assim, se a ideia de cosmopolitismo nos enreda numa série de problematizações decorrentes de nossa condição de países periféricos, a expressão "cosmopolitismo do pobre", adotada por Silviano Santiago, provoca um certo estranhamento, se atribuímos ao termo cosmopolita o significado de cidadão do mundo. Tomo, então, como referência, três cenas cinematográficas. A primeira retirada do filme *Caché* (França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005), de Michael Haneke: o personagem, um intelectual francês estressado, ofende um negro que involuntariamente quase o atropela com a bicicleta: este, por sua vez, não se intimida e, ao enfrentar o primeiro, deixa aflorar também todo o seu ressentimento. A segunda cena é do filme brasileiro *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas (Brasil/Portugal, 1995): imigrantes angolanos, vivendo fechados entre si, em gueto, interpelam o companheiro que introduz o personagem brasileiro no ambiente em que moram, preocupados com a própria segurança. A terceira cena está no filme *Entre muros, de Laurent Cantet* (França, 2008), baseado no livro homônimo, de François Bégaudeau, e exibido no Brasil com o título de *Entre os muros da escola*: a mãe de um dos alunos de uma escola francesa, onde estudam adolescentes nascidos no país e filhos de imigrantes de várias procedências, comparece à escola onde deverá ser informada sobre a conduta inadequada do filho, mas não entende o idioma francês.

As três cenas colocam em a pauta barreiras culturais e linguísticas, bem como as tensões históricas constituídas pelo processo da colonização. Como chamar de cosmopolitas os imigrantes pobres que não dominam a língua do país para onde se deslocaram, retratados no filme *Entre muros*? Como considerar cidadãos do mundo os angolanos de *Terra Estrangeira*, ou ainda o negro argelino discriminado

nas ruas de Paris? A situação daqueles que entram pela porta dos fundos num país estrangeiro, que vivem na clandestinidade, remete para o avesso do que até bem pouco tempo chamávamos de cosmopolitismo e nem sempre é contemplada pelas novas teorias que ressemantizam o termo[1].

[1]Dentre as ressemantizações do termo cosmopolitismo podemos citar: cosmopolitismo patriótico (APPIAH, 1998); cosmopolitismo vernáculo (BHABHA, 1996); cosmopolitismo enraizado (COHEN, 1992); cosmopolitismo das classes trabalhadoras (WREBNER, 1999).

Ulrich Beck, por exemplo, no livro *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz* (2006), propõe que o termo substitua o de globalização ou de mundialização, pois estes últimos, para ele, ainda preservariam as polaridades interior/exterior, nacional/internacional, que o cosmopolitismo deixaria para trás. O olhar cosmopolita possuiria o sentido do mundo: é lúcido e busca estabelecer um diálogo com as numerosas ambivalências que se dão na época atual. Não sendo um novo universalismo, surgiria dos fatos, pois a realidade mesma teria se tornado cosmopolita. A União Europeia é a referência do sociólogo alemão, que a considera uma ilustração histórica da sua teoria, um exemplo de soberania ampliada.

O cosmopolitismo redefinido por Ulrich Beck, pairando acima dos problemas concretos, passa ao largo do fato de que a mobilidade dos pobres está frequentemente ameaçada pelos procedimentos de controle das fronteiras através dos quais as ideias de migração e de ilegalidade tendem a se misturar. No mundo global, o aumento da imigração é visto, por grande parte da população nascida nos países de entrada, como ameaça à segurança e à estabilidade. Por outro lado, o próprio liberalismo pede a abertura das fronteiras para o intercambio de bens e dinheiro. A fronteira, forte símbolo da soberania nacional, é abalada também por redes transnacionais de negócios que atravessam os Estados, desafiando os poderes internos tanto quanto os desafiam os que transgridem as fronteiras físicas, buscando trabalho, oportunidades de conquista de uma vida melhor.

Por tudo isso, as fronteiras despertam, cada vez mais, a atenção de várias instituições da sociedade e atraem diversos tipos de indivíduos, gerando, inclusive, uma economia da clandestinidade, tanto mais forte quanto mais aumentam as barreiras à imigração – quanto mais se fecham, mais lucro, por exemplo, para os traficantes de seres humanos e de passaportes, assim como para os que engrossam a demanda de mão de obra barata das sociedades avançadas, empregando trabalhadores sem documentos e, portanto, sem nenhum direito. Tensões que o fragmento de número 055, intitulado, "Fronteiras", do livro *Passaporte*, de Fernando Bonassi, expressa de maneira contundente:

> Cercas reforçadas & enterradas com alicerces de concreto para baixo& além de túneis possíveis, dividindo um deserto em dois desertos. Os Estados Nacionais palpáveis como cacos de vidro. Guardas sérios, quase soldados, mais que autorizados, prestes a... Um movimento em falso e... Muit'a'tensão. Mochilas, poder de fogo, remela & mau-hálito. Passaportes esquecidos, passaportes aquecidos, suados, naftalínicos – passados de mão em mão como coisas bentas ou boas biscas. Animais humanos de olhos arregalados, preparando botes, encoxando guichês. (Dresden/Teplice – Alemanha/República Checa – 1998)

Como observamos em obra anterior (2010: 222), o autor nos dá o retrato instantâneo da violência de um sistema que se alimenta da mobilidade das mercadorias, do capital e das imagens, mas bloqueia o deslocamento de um número significativo de pessoas. Para a elite cosmopolita é possível viajar escolhendo livremente o destino, segundo seus desejos. Para os emigrantes em busca de meios de subsistência nos países hegemônicos, as fronteiras tendem a ser cada vez mais intransponíveis. A situação de miserabilidade força o imigrante não só a vender, a qualquer preço, sua força de trabalho, conforme se vê no já citado filme *Pão e Rosas*, como a disponibilizar seu corpo como suporte de mercadorias proibidas: o corpo-valise, esvaziado de seu caráter de totalidade orgânica, serve de recipiente e canal por onde a mercadoria proibida circula, desafiando o corpo da lei.

Os muros visíveis e invisíveis a serem transpostos, pelo migrante pobre, são muitos. Há as fronteiras simbólicas, os novos limites que se constroem dentro dos Estados a partir de filiações étnicas, condições raciais, financeiras ou religiosas:

> Desde os anos 90, a clandestinidade faz parte do projeto migratório dos viajantes que a consideram uma etapa obrigatória. (...) Em poucas palavras, foi a aparição de um certo tipo de fronteira que construiu um olhar particular sobre os estrangeiros percebidos como criminosos e confundidos com o inimigo interior e exterior. (WENDEN, 2013: 88/89)

As fronteiras urbanas, que visam delimitar o território dos excluídos das benesses do capitalismo de consumo, são a face doméstica das fronteiras internacionais, cada vez mais fechadas aos egressos dos países periféricos, com o acirramento da segregação espacial. No caso da nação de origem, o movimento migratório aponta para o afrouxamento dos laços internos, para a descrença no ideal de construção de um projeto coletivo, que implicaria, em princípio, o compromisso de todos. A nacionalidade como sinônimo de restrição espacial é, no entanto, a contrapartida da extraterritorialidade do poder financeiro, como observou Zygmunt Bauman:

> Surge uma nova assimetria entre a natureza extraterritorial do poder e a contínua territorialidade da "vida como um todo" – assimetria que o poder agora desarraigado, capaz de se mudar de repente sem aviso, é livre para explorar e abandonar às consequências dessa exploração. Livrar-se da responsabilidade pelas consequências é o ganho mais cobiçado e ansiado que a nova mobilidade propicia ao capital sem amarras locais, que flutua livremente. (1999: 16)

É para essa assimetria – a extraterritorialidade do poder e a territorialidade da vida do homem comum – que uma determinada vertente da ficção da última década vem apontando, ao tematizar a consolidação de uma cultura do dinheiro, a desvalorização do trabalho produtivo e o descompromisso com um comportamento ético na sociedade contemporânea: os referenciais de valor parecem flutuar livremente, como os fluxos do capital sem domicílio, que se situa muito além dos controles dos governos nacionais. Tal volatilidade constitui o tema *O Capital*, de Costa Gravas (França, 2012), baseado no romance de mesmo nome, do francês Stéphane Osmont. Neste filme, as notícias plantadas na mídia pelos homens do mundo financeiro seguem os planos arquitetados pelos especuladores, com consequências desastrosas para a vida econômica de diferentes países e dos indivíduos que neles trabalham.

O verdadeiro cosmopolitismo seria o do capital, para o qual não existem fronteiras. Grandes empresas instalam-se simultaneamente em vários países, determinam o que cada um deles deve produzir e impõem uma divisão internacional do trabalho: é principalmente em função desta divisão internacional do trabalho, insuficientemente ressaltada na maioria dos textos que abordam os fluxos migratórios atuais, que se constitui o que vem se convencionando chamar de cosmopolitismo do pobre, embora não se deva esquecer que não é de hoje que os pobres se deslocam em busca de maiores oportunidades de subsistência. De qualquer forma, uma das mudanças mais significativas é o fato de ter se tornado impossível, no mundo contemporâneo, estabelecer uma linha divisória simples entre ricos que viajam e pobres forçados a permanecer em seus lugares. Ironicamente, muitas reivindicações localistas de autonomia têm sido iniciativa dos ricos, enquanto os pobres levantam bandeiras universalistas.

Voltando aos filmes cujas cenas destacamos, pode-se afirmar que têm o mérito de lembrar uma outra conexão – a que existe entre migração e colonização – que também tende, hoje, a ser elipsada, embora os fluxos migratórios frequentemente repitam, com a direção invertida, as rotas históricas da colonização. Em *Terra*

estrangeira, o jovem brasileiro sem perspectiva, estimulado pelo desejo da mãe que não resistiu ao confisco da poupança realizado pelo governo Collor, propõe-se a refazer, no sentido inverso, o movimento dos conquistadores da América Latina, adotando, como os antepassados nos séculos XV e XVI, a viagem como solução para os problemas. A emigração para a Europa assume, assim, o caráter de volta sobre os próprios passos, de busca de uma origem mais remota onde tudo teria começado – esforço que resulta estéril. Os imigrantes do filme não se tornam cosmopolitas: ao contrário, sentem-se estrangeiros em qualquer parte da terra, pois a nação, que não lhes serve mais de referencial, continua constituindo, no entanto, um referencial para os estereótipos discriminadores que os marginalizam no exterior. Brasileiros e angolanos, no filme *Terra estrangeira*, não têm a mesma sorte dos portugueses colonialistas que se deslocaram para países africanos e para o Brasil. São condenados a viver à margem da cidadania, no circuito da ilegalidade.

Entre muros, vencedor de vários prêmios, dentre eles a Palma de Ouro, em Cannes, discute, para além das dificuldades específicas dos imigrantes no campo da educação escolar, problemas suscitados pela diferença cultural. Trata-se de discutir os muros que não foram derrubados, isto é, todas as espécies de barreiras que se erguem entre "o mesmo" e os "outros", dentre elas, a divisão entre os que sabem e os que não sabem pautada pela oposição entre universal e particular - divisão que os alunos, filhos de imigrantes, de *Entre muros*, questionam, nos embates em sala de aula, ao colocar em dúvida a validade do saber que lhes é transmitido pelo professor francês.

Já o filme *Caché*, como o próprio título sinaliza, remete para o que as aparências encobrem, para o recalque das lembranças no plano individual e para o apagamento da memória coletiva pelos discursos oficiais. Daí que a origem do problema que será vivido pelo personagem principal quando adulto, já no século XXI, está no passado, na infância, e mais precisamente no ano de 1961, quando ocorreu um episódio cuja gravidade a história oficial francesa procurou negar: o massacre, levado a cabo pela polícia francesa, de centenas de argelinos que participavam de uma manifestação pacífica em Paris, no dia 17 de outubro, num momento em que os dois países já negociavam o fim da guerra pela independência da Argélia.

Em *Caché*, os pais do personagem Majid, que eram empregados na casa da família de Georges Laurent, morreram nesta manifestação de 1961. Os patrões resolvem, então, adotar o menino que ficou órfão, o que não se realiza em função de uma intriga criada pelo filho deles, de seis anos de idade. Georges, que não quer dividir seu espaço com Majid, o acusa de ter matado um galo para assustá-lo, ameaçando-o com a faca suja de sangue. O filho dos empregados argelinos é, então, enviado para um orfanato. Esse passado surge fragmentariamente na narrativa fílmica à medida que Georges, já adulto, tendo se tornado famoso como apresentador de um programa de televisão sobre literatura passa a receber mensagens anônimas que lhe roubam a tranquilidade. A vida normal de sua família será abalada pelo recebimento de pacotes com fitas de vídeo e desenhos, sem qualquer identificação do remetente, além de telefonemas de um estranho que procura por Georges. Nas fitas pode se ver a fachada da casa em que moram, o movimento de entra e sai da família e de poucos transeuntes no pequeno trecho da rua residencial.

Essas imagens silenciosas, tomadas de um ponto determinado da rua, por alguém desconhecido, serão suficientes para dar início a um processo em que, pouco a pouco, a paz da família se esvai. A tranquilidade do espectador também é perturbada e logo na primeira cena: o filme se inicia com um plano fixo da fachada da casa, mas, minutos depois, a imagem é rebobinada e somos remetidos para o interior da casa onde George e sua mulher, Anne, assistem ao vídeo. O espectador se dá conta, então, de que seu olhar não contemplava a ação presentificada, mas a reprodução em vídeo de uma imagem. Daí por diante, toda tomada externa em plano fixo lhe causará apreensão. O deslizamento entre imagens captadas por câmeras que

cumprem funções diversas na economia da narrativa, como já destacamos em artigo anterior (2012), leva o espectador a perder as referências no que diz respeito ao estatuto da imagem contemplada. Além da câmera que conduz o desenvolvimento da narrativa fílmica, há a câmera misteriosa do outro e as câmeras da televisão cujas imagens também são exibidas na tela maior. Os vídeos e os desenhos enviados são imagens isoladas que compõem uma outra narrativa, fragmentária, mas que perturba a narrativa coerente dos franceses intelectualizados.

No filme, o jogo de câmeras coloca em evidência a tensão entre visibilidade e clandestinidade: a visibilidade daqueles que impõem seu discurso é utilizada como arma para abalar a estabilidade de suas posições. O intelectual famoso que é visto no programa da TV torna-se objeto de olhar clandestino do descendente de imigrantes não assimilado pela França. Se o outro foi excluído da cultura letrada, se não lhe foi permitido o domínio sofisticado do universo da escrita, as imagens são usadas para criar uma contraposição a esse mundo, trazendo à tona o que fora recalcado pela chamada civilização ocidental. O argelino invisível para os franceses usa a própria invisibilidade para produzir imagens que não deixam o passado colonialista cair no esquecimento – passado este que deixou suas marcas nos comportamentos dos franceses, por mais que se pretenda recalcá-lo, como se vê na cena mencionada em que Georges ofende um negro que involuntariamente quase o atropela com a bicicleta, demonstrando que não aprendeu a conviver com a diferença, não perdeu o sentimento de superioridade.

Os imigrantes pobres, oriundos das antigas colônias, e seus descendentes, como vemos nos filmes mencionados, são vestígios indesejados da violência da colonização, que se procura esquecer. As ex-colônias, se trabalhamos com o sentido moderno de cosmopolitismo, não primam por oferecer ao mundo um número significativo de cidadãos cosmopolitas: nas últimas décadas, entretanto, têm oferecido, aos países centrais, intelectuais diaspóricos, cujas teorias caracterizam-se pelos quadros conceituais híbridos, frutos de um pensamento que se quer desenraizado. Paralelamente, as elites internacionais, cosmopolitas e ecléticas, como destacou Serge Gruzinsky (2001: 41), têm também adotado uma nova retórica, na qual o híbrido vem desbancando o exótico, na esteira de um idioma planetário do consumo que pede empréstimo às culturas do mundo para pôr no mercado novos produtos.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *El rechazo de las minorias: ensayo sobre la geografia de la furia*. Barcelona: Tusquets, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECK, Ulrich. *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*. Barcelona: Paidós, 2005.

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

BORGES, Jorge Luis. "O escritor argentino e a tradição". In: *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.

FIGUEIREDO. Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes*: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC/7 letras, 2010.

_____. A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica. *Galaxia*, São Paulo, n. 24, dez. 2012.

FUENTES, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 2ª ed., 1972.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Crônicas 1961-1984. Obra Jornalística 5. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. *Cosmopolitismos em tempos midiáticos*. Trabalho apresentado ao GT Cultura das Mídias do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

GRUZINSKY, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos – CEBRAP*, no.79, São Paulo, nov. 2007.

VELHO, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. Revista *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, vol.16, nº33, junho 2010.

VILLORO, Juan. Itinerários extraterritoriais. *Serrote: Revista de ensaios, artes visuais, ideias e literatura*, São Paulo, nº 17, julho de 2014.

_____. De Quetzalcóatl a Pepsicóatl. *Revista Etcetera*: *para entender os meios*. http://www.etcetera.com.mx. Consulta em 02/10/2014.

WENDEN, Catherine Wihtol de. *El fenómeno migratório en el siglo XXI: migrantes, refugiados y relaciones internacionales*. México: FCE, 2013.

O Theatro Municipal de Arthur Azevedo: as várias narrativas sobre o teatro na mídia impressa

Tatiana Oliveira Siciliano
Professora do Departamento de Comunicação da PUC – Rio, pós-doutora em Sociologia da Cultura pelo IFCS/ UFRJ (bolsa Capes/pnpd) e doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ.
Email: tatios@terra.com.br

Resumo: Arthur Azevedo (1855-1908) teve papel relevante no campo artístico-intelectual da virada do século XIX para o XX. Membro-fundador da Academia Brasileira de Letras (1897) e um dos principais responsáveis pela fundação do Theatro Municipal, lutou através da imprensa para o desenvolvimento da dramaturgia nacional, ao defender a construção de um espaço patrocinado pelo Estado, a exemplo da Comédie-Française. No entanto, apesar de aprovado por lei desde 1895, o teatro só inaugurou em 1909, com outra concepção, destinado a grandes espetáculos. Apenas a partir dos anos 1930, o Theatro Municipal viria a ser patrocinado pelo governo. Pretende-se discutir as tensões e as disputas no campo cultural, na época de Arthur Azevedo e as narrativas jornalísticas proferidas em relação à consolidação do um teatro nacional de qualidade, mas que também estivesse ao alcance das massas.

Palavras-Chave: Teatro brasileiro; narrativas jornalísticas sobre teatro; Arthur Azevedo; campanhas por mídia impressa; campo cultural.

Title: The Municipal Theater of Arthur Azevedo: the Various Narratives about the Theater in the Press

Abstract: Arthur Azevedo (1855-1908) was a remarkable Brazilian intellectual at the turn of the twentieth century: he was a founding member of the Brazilian Academy of Letters and also responsible for the foundation of the “Theatro Muncipal”. Arthur Azevedo had fought for the national theater project through the press, mainly in the newspaper “A Notícia”. Although had been approved by law since 1895, this theater opened only in 1909 in a different way from that which Arthur Azevedo had proposed: sponsored by the government, like Comedie-Française. It became a huge concert hall and was only in the 1930s that it acquired its own staff. The scope of this paper is to discuss the tensions and disputes in the cultural area at the time of Arthur Azevedo and also intends to analyze the speech of the dramaturgy related to a national theater of good quality, but also affordable to ordinary people.

Keywords: Brazilian Theater; newspaper speeches about theater; Arthur Azevedo; campaigns trough de press media; cultural area.

O Theatro Municipal desfila na memória coletiva ... [1]

Imortal! Com o povo que me conquistou
E a aura do Municipal
Hei de emanar a luz (...)
E caminhar, sob o brilho e o ar de Paris
Um boulevard passos para um novo país

No *Mini Aurélio: O dicionário da língua portuguesa* (2010) a palavra lembrar é descrita como "trazer à memória, recordar" (2010:462). No mesmo léxico, o vocábulo comemorar é sinônimo não apenas de "trazer à memória", mas de celebrar (2010:78). No *Dicionário de sinônimos Antenor Nascentes* (2011), celebrar, comemorar, festejar e solenizar aparecem em um mesmo verbete e, segundo a obra, "significam render homenagem à pessoa ou acontecimento"; "recor[dar] [um] acontecimento extraordinário na vida de uma família, de uma pessoa ou de um povo" (2011:168). A obrigação social do tributo à memória de certas instituições, acontecimentos ou pessoas tornou-se, como diz Huyssen (2000), uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais contemporâneas que, "seduzidas pela memória", temem e tentam impedir o – inevitável - esquecimento. Deste modo, comemorar o aniversário de um determinado "lugar de memória"[2], como o Theatro Municipal, configura-se em um evento midiaticamente valorizado. Daí ser importante perseguir "os fios e os rastros"[3] que conduzem tanto o entendimento do contexto da época do evento, como das questões candentes no tempo presente, levando em consideração que as comemorações não são "recuperações" de um passado, mas elaborações sobre fragmentos pretéritos, narrativas suturadas – a fim de imprimir um efeito de continuidade - que visam a construção de uma memória coletiva (RICOUER, 2007).

Em 2009 o Theatro Municipal completou cem anos de existência. Entre as diversas comemorações, uma acabou literalmente em samba entoado pela Unidos de Vila Isabel[4]. No samba enredo da escola, que serve de epígrafe para este artigo, o teatro é considerado um patrimônio[5], um legado à memória e à história da cidade do Rio de Janeiro, e a letra homenageia as reformas urbanas empreendidas na gestão do presidente Rodrigues Alves (1902-1906) e, em boa parte, executada pelo prefeito Pereira Passos, responsável pela construção do Theatro Municipal, inaugurado em 14 de julho 1909. O desfile contou também com um mestre de cerimônias, que para escola simbolizava a modernidade encenada na *belle-époque* carioca[6]: o cronista, teatrólogo e jornalista, Paulo Barreto (1881-1921)[7], mais conhecido pelo pseudônimo João do Rio. Mas, o que essa homenagem carnavalesca nos fala sobre a versão da história do Rio de Janeiro legada à "memória coletiva"[8] das futuras gerações? O edifício suntuoso, inspirado no Teatro Ópera de Paris - inaugurado um ano após o Teatro Cólon, em Buenos Aires[9] - teve destaque no conjunto arquitetônico do elegante e recém-inaugurado *boulevard* carioca, a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. A mensagem era clara: o Rio de Janeiro já poderia se orgulhar de oferecer à elite brasileira, saudosa de Paris, e aos estrangeiros que visitavam a cidade um teatro "digno" do nome, equivalente aos das capitais europeias e da vizinha Buenos Aires.

Contudo, a ideia do Theatro Municipal não surgira com a posse do alcaide Pereira Passos. A proposta inicial começou muito antes, com o comediógrafo, jornalista, cronista, contista e funcionário público Arthur Azevedo (1855-1908). A cruzada de Arthur Azevedo era pela consolidação do teatro nacional, patrocinado pelo Estado, com intuito de desenvolver talentos para o teatro brasileiro, semelhante à *Comédie-Française*. Após anos de luta, usando como tribunas o próprio teatro e a imprensa, o Theatro Municipal inicia sua construção em 1905. É inaugurado em 1909 em um

[1] Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no GT Cultura das Mídias da Compós -2014. Agradeço aos coordenadores e participantes do GT pelos comentários referentes a este artigo. Especialmente sou grata a Marcio Serelle pela cuidadosa leitura crítica do meu texto.

[2] Pierre Nora (1984) sublinha que, na sociedade ocidental, a memória deixou de pertencer ao grupo em favor da história, que toma para si o legado de tornar os acontecimentos do passado públicos e lembrados, formalizando-os, registrando-os e arquivando-os. Os lugares de memória passam a ser, então, os lugares onde essa memória se materializa. São fragmentos e vestígios arquivados em múltiplos suportes e que podem ser relidos e acionados pelas futuras gerações. Dessa forma, monumentos, mas também registros como crônicas, caricaturas, notícias de jornais e fotos podem ser considerados como "lugares de memória".

[3] Ginzburg, em "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" (2007) chama a atenção do pesquisador para a tarefa de identificar os fios, os rastros, os indícios, os vestígios que levem à compreensão da experiência, do vivido em outra época, e também sugere metodologicamente formas de decifrar os enigmas suscitados pelo objeto de pesquisa.

[4] Unidos de Vila Isabel é uma escola de Samba carioca, fundada em 1946 e apresentou em 2009 o enredo "Neste Palco da Folia, é minha Vila que anuncia: Theatro Municipal - A Centenária Maravilha".

[5] Conforme Lúcia Lippi de Oliveira, "os chamados patrimônios históricos e artísticos têm, nas modernas sociedades ocidentais, a função de representar simbolicamente a identidade e a memória de uma nação" (2008:26).

[6] Expressão utilizada para definir a atmosfera otimista na Europa e nos Estados Unidos, entre o fim do século XIX até a 1ª Guerra Mundial: momento de relativa paz, crescimento econômico, industrial e tecnológico. O termo *Belle Époque* foi tomado de empréstimo por alguns historiadores e cientistas sociais, como Needell (1993), Sevcenko (2002), Schwarcz e Costa (2007), para pensar o Brasil e a vizinha Argentina, por esses países terem nesse período gozado de relativa estabilidade política e econômica.

[7] No site da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) encontram-se os argumentos para a construção

do enredo e para a razão de escolha de Paulo Barreto como mestre de cerimônias. Em http://liesa.globo.com/. Uma discussão sobre as transformações urbanas do início do século XX através da perspectiva do cronista João do Rio, que buscava uma apreensão da cidade a partir do "emaranhado de experiências humanas" é aprofundada em Renato Cordeiro Gomes, 2008:112-125.

[8] Em A memória coletiva, Halbawachs (2006) mostra como a memória é construída na interlocução das consciências individuais e sociais. O testemunho individual só é possível de ser localizado e enunciado, quando situado no "quadro de referências" coletivas.

[9] Buenos Aires, capital da Argentina a partir de 1880, sob a gestão de Torcuato de Alvear transforma-se em cidade cosmopolita, bastante invejada pelos formadores de opinião brasileiros que aspiravam reforma urbana semelhante. O Teatro Cólon é inaugurado em 1908.

[10] Espetáculos cômicos e alegres, oriundos da Europa, que incluíam números de canto e dança, efeitos cênicos e cenas dramáticas e englobavam gêneros como a revista de ano, a mágica, o vaudeville e a opereta. A revista de ano, aliás, foi um dos gêneros do teatro ligeiro de maior público no Brasil e apresentava de forma satírica quadros com diversos acontecimentos do ano anterior, assemelhados à crônica jornalística, e alinhavados pela figura do compadre e da comadre, personagens condutores que emprestavam unidade e sentido às heterogêneas cenas da peça. Arthur Azevedo é considerado um dos principais responsáveis pelo gênero, tendo sido autor de 19 revistas. . Cf. Prado, 2008; Faria,2001 e Pavis, 2008.

[11] O gosto – traduzido por estilos de vida e julgamentos estéticos - constitui um importante marcador social na vida dos sujeitos, sendo, para Bourdieu, mais influente do que as condições econômicas. Nas palavras do sociólogo, "o gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções sociais que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas" (2006: 13).

[12] Tomo de empréstimo a ideia do engajamento dos literatos no processo civilizacional constatada por Nicolau Sevcenko (2003[1983]).

caminho bem diverso do proposto pelo seu principal batalhador, torna-se uma casa de espetáculos grandiosos, para apresentação principalmente de companhias estrangeiras. Apenas na década de 1930 é que o Theatro Municipal passa a contar com o seu próprio corpo artístico, patrocinado pelo Estado: um coro, uma orquestra sinfônica e uma companhia de *ballet*, mas a arte dramática continuaria excluída.

O presente artigo irá percorrer o périplo de Arthur Azevedo até a construção do Theatro Municipal, bem como refletir sobre a recepção da luta do comediógrafo para estabelecer um teatro nacional através de campanhas no teatro, sobretudo o teatro ligeiro musicado[10], e nos jornais. É importante ressaltar a importância de ambos, no final do século XIX e no início do século XX, como meios de comunicação que atraiam e mobilizavam um público heterogêneo ao conjugar entretenimento e informação, promovendo novas formas de interação e de ação social não, necessariamente, atreladas a um mesmo espaço geográfico (THOMPSON, 2009). Além disso, serviam como quadros cognitivos para uma população que aprendia códigos distintos de sociabilidade e experimentava novos estilos de vida urbanos. O teatro, inclusive, encenava as próprias transformações urbanas que se aceleraram no século XIX. O historiador francês Christophe Charle compara a efervescência teatral nas principais capitais europeias oitocentistas - leia-se Paris, Londres e Viena - à "gênese da sociedade do espetáculo", devido ao seu apelo como entretenimento popular, que englobava ampla plateia, não necessariamente escolarizada e que acabava por funcionar como um "laboratório voluntário ou involuntário da nossa modernidade" (2012:30).

Arthur Azevedo, apesar de concentrar sua produção artística nos gêneros que mais coadunavam com o gosto[11] popular, tinha uma visão de mundo que se aproximava de seus pares letrados na defesa da literatura e do teatro como missão civilizacional[12]. Pleiteava o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional que primasse pela qualidade literária, mas que ao mesmo tempo pudesse ser frequentada por uma plateia mais ampla. Afinal, no campo literário e intelectual[13] da época, o teatro era visto como "elemento civilizador", desde o literato romântico Araújo Porto-Alegre[14], na década de 1850. Arthur Azevedo não foi o primeiro a defender o desenvolvimento do teatro nacional, nem teve a prerrogativa na reivindicação de verbas governamentais. Antes, Joaquim Manoel de Macedo[15] e Machado de Assis[16] haviam pleiteado tal incentivo. Assim, quando iniciou sua campanha em favor da construção do Theatro Municipal, já encontrou terreno cultivado. No entanto, Arthur Azevedo tomou o combate com mais afinco, fazendo da defesa do teatro nacional um tema quase obrigatório em suas crônicas jornalísticas, especialmente através do folhetim[17] "O Theatro", publicado semanalmente no vespertino *A notícia*. Tocava, como ele mesmo dizia, o seu "realejo enfadonho" esperando que, em algum momento, o poder público se mobilizasse.

Definindo o contexto

Descrito por Sábato Magaldi como "a maior figura da história do teatro brasileiro"(2009), Arthur Azevedo foi importante intelectual no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, compartilhou o mesmo "*habitus* socialmente constituído"[18] que lhe permitia adotar certas "posições estéticas e ideológicas", semelhantes a seus pares letrados. Em sua rede de interlocução encontravam-se nomes como Machado de Assis - com quem trabalhou por mais de 30 anos no Ministério da Viação -, Coelho Netto, Olavo Bilac, seu irmão Aluísio Azevedo e o crítico literário José Veríssimo.

Perceber o papel de Arthur no universo das letras da alvorada do século XX é curioso. Embora pertencesse à "elite letrada", produzia para um público plural, ao usar o teatro, gênero preferido das camadas populares, para delas se aproximar e conquistar. Também se valia de recursos linguísticos como o uso da fala popular. Desempenhou, assim, na imprensa e no teatro, importante "mediação"[19] entre categorias culturais e sociais distintas, isto é, estabeleceu uma interação entre

[13] Bourdieu (2004:169-180) define campo, e aí se pode incluir o campo literário e o intelectual, como um espaço de "relações de força" em que seus agentes se utilizam dos capitais adquiridos em outras disputas e do capital simbólico (no sentido do seu prestígio junto aos demais agentes) para mudar sua posição ou as regras do campo ou mesmo conservá-las.

[14] Cf. "O nosso teatro dramático" de Araújo Porto-Alegre, publicado em *O Guanabara* em 1852. O artigo completo está disponível em Faria, 2001:365-374.

[15] Defendeu a subvenção do teatro pelo Estado e advogou pelo aprimoramento do gosto do público em crônica no *Jornal do Commércio* de 1861. Disponível em Faria, 2001:527-536.

[16] Machado de Assis também se preocupou com o desenvolvimento do teatro como um marco civilizatório e com a educação do gosto das plateias. Na crônica "O teatro nacional", de 1866, defendeu a criação de um teatro normal, para o desenvolvimento da alta comédia, subsidiado pelo Império, assim como era feito com a pintura, a arquitetura e a escultura. Disponível em Faria, 2001:557-562.

[17] O folhetim "é uma invenção jornalística francesa nascida em 1836" e, desde o começo, *le feuilleton* indica um lugar específico dos periódicos, o rodapé, geralmente da primeira página, destinado à publicação de miscelâneas e visando ao entretenimento (MEYER, 2005 [1996], p. 14, 57).

[18] Construção conceituada a partir de Bourdieu (2004:191), como "sistema das disposições socialmente constituídas" que orientam práticas e modos de ver o mundo de certos grupos.

[19] Velho (2001) define o mediador como o indivíduo que transita por diferentes planos, convive com diversos tipos de pessoas na vida social e, consequentemente, consegue lidar com códigos distintos.

[20] A noção de sociedade complexa, múltiplos pertencimentos dos atores sociais e de classes sociais, como uma das importantes variáveis na construção de identidades e trajetórias, é retirada de Velho (1999, 2003).

[21] Considero como "meios de comunicação de massa" os canais utilizados na transmissão de mensagens para um grande número de receptores heterogêneos. A imprensa, especialmente após o advento dos folhetins, no século XIX, passa a ser um

as "elites letradas" e o "público" diverso, que abrigava distintas classes sociais[20], fazendo uso da estética mais associada ao popular: a comicidade. Desta forma, atuou como um comunicador de "massas"[21] na embrionária "Sociedade do espetáculo" brasileira. Se tal opção, por um lado, lhe conferia popularidade e o tornava um agente de peso dentro do campo artístico, por outro, o afastava das prerrogativas dos cânones literários. Como um frequentador das rodas literárias, fundador da Academia Brasileira de Letras, intelectual atuante, não se pode dizer que Arthur Azevedo fosse um *outsider*. Mas a credencial de pertencer à "Casa de Machado de Assis" não o poupava de ser criticado por seus pares em relação a algumas de suas obras teatrais, principalmente as revistas de ano, consideradas um "desperdício de seu talento" como artista[22].

Todavia, a contradição de fazer um teatro leve para um público heterogêneo, com vistas ao entretenimento, não era incompatível para Arthur Azevedo. Era necessário desenvolver a indústria do teatro e para isso seria preciso atrair público. Só com "enchentes"[23] a indústria teatral poderia se manter. Isto é, atrair empresários e permitir uma regularidade de trabalho para seus profissionais, como atores, cenógrafos, diretores, escritores, músicos. E tal indústria não se manteria pelas escolhas do público intelectualizado, uma minoria no Brasil do raiar do século XX[24]. Contudo, partilhava com a elite letrada, a premissa de que era fundamental aprimorar o gosto popular e sugeria enfaticamente o remédio: a educação das plateias a partir do incentivo público, ou seja, da criação de um teatro escola, preocupado apenas com a arte, não com o sucesso da bilheteria. Ou seja, o uso do humor, dos tipos populares e de uma linguagem acessível a todos não o isentava de um projeto pedagógico.

Pode-se dizer que Arthur Azevedo defendia a implantação de uma política cultural, ainda não existente na época. De fato houve algumas ações de promoção cultural[25] após a chegada da corte portuguesa ao Brasil. Vale sublinhar que até então o Brasil não possuía nem imprensa, nem universidades, ao contrário de seus vizinhos da América espanhola[26]. A vinda da família real e sua grande permanência em solo tropical - sendo o Brasil, inclusive, elevado a condição de Reino Unido em 1815 - mudou as feições da simplória colônia, dinamizou-a, abriu portas para a transmissão do conhecimento e do estímulo às atividades culturais, através de medidas governamentais como a inauguração da Imprensa Régia (1808), do Real Horto (1808), da Biblioteca Real (1811), do Museu Nacional (1808) e de um teatro, o Real Teatro de São João (1813).

O Teatro São João[27], inaugurado em 1813, teve importante papel na sociabilidade da corte e contou com proteção oficial do Príncipe Regente, que, além de ceder o terreno para o edifício, financiou sua construção. Tal teatro[28] foi palco de vários espetáculos líricos e dramáticos europeus; contou, no seu quadro profissional, com artistas oriundos de Lisboa e teve como plateia cativa a família real. De certo modo, foi um incentivo oficial às artes dramáticas, mesmo que ainda não existisse uma política estabelecida para o setor cultural. No entanto, as artes plásticas e a música receberam um incentivo permanente do Estado Imperial, em épocas distintas. A chegada ao Rio de Janeiro, em 1816, de um grupo de artistas franceses formados pela Academia de Arte Francesa – Nicolas-Antoine Taunay, Jean Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Auguste Taunay e Joachim de Lebreton - foi decisivo para o desenvolvimento das artes plásticas no país. Tal acontecimento ficou conhecido como a "Missão Francesa"[29] e rendeu frutos à arte brasileira, resultando na criação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826. A instituição foi concebida nos moldes das academias de arte europeias, que passou a ser o núcleo do ensino de arte e da formação de artistas, da divulgação de obras e da formação do gosto nas artes plásticas.

A música teria sido agraciada no Segundo Reinado com o decreto, de 1841, que instituiu a criação de um Conservatório Nacional de Música, inaugurado em 1848,

produto de cultura de massa - assim como o teatro de revista, a opereta e o cartaz -, por comunicar-se com um público amplo, através de linguagem simples e não ser produzida por aqueles que a consumiam. Cf. COELHO, 1980.

[22] Ver as polêmicas de Arthur Azevedo com José Veríssimo e Coelho Netto. Cf. MENCARELLI, 1999.

[23] Denominação de casas cheias no jargão do teatro da época.

[24] Em 1890 apenas 24,22% dos brasileiros sabiam ler e escrever. Mesmo na Capital Federal, que registrava um dos menores índices de analfabetismo, quase metade ignorava o registro escrito (Cf. DAMAZIO, 1996:125).

[25] Cf. BARBALHO, 2009.

[26] Cf. Sérgio Buarque de Holanda 2002[1936], Portugal estabeleceu com a colônia um vínculo exploratório, enquanto que a Espanha viu em suas colônias na América um prolongamento de suas terras. Fato que se altera, apenas, no século XIX, quando o Brasil passa a ser a sede da monarquia portuguesa.

[27] Cf. os folhetins "O Theatro" escritos por Arthur Azevedo para o jornal *A Notícia*, em 1/1/1900, 10/1/1901, 7/3/1901 e 26/11/1903; SANTOS, 2011; MARZANO, 2008 e FARIA, 2001.

[28] O teatro fecha em 1824 devido a um incêndio, reabre em 1826, mudando seu nome para Teatro Imperial São Pedro de Alcântara, em homenagem a D. Pedro I. Em 1831 troca de nome para Teatro Constitucional e volta a se chamar D. Pedro de Alcântara, em 1839.

[29] Conforme Schwarcz (2008b e 2009), o uso da palavra missão não é apropriado por sugerir um caráter oficial que historicamente não é comprovado. Não existem documentos que atestem uma intenção planejada por parte de D. João para a vinda do grupo francês. O mais provável é que tenha havido uma conjunção de interesses: a corte precisava de refinamento artístico e os artistas franceses, sob a articulação de Lebreton, vislumbraram novas oportunidades de trabalho no Mundo Novo visto que - por sua ligação com Napoleão - seus empregos estavam ameaçados em época de Restauração.

[30] Cf. site da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em:http://www.musica.ufrj.br/

[31] Foram criadas legislações para as artes, para o cinema, para a radiodifusão, regulamentadas profissões relacionadas às atividades culturais

custeado com verba pública proveniente de duas loterias[30]. A ópera também ganhou seu espaço próprio, em 1857, com a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, subvencionada pelo Governo, com objetivo de encenar óperas de autores nacionais e também europeus, traduzidos para o português. No entanto, embora existissem incentivos à cultura, que de incipiente na Colônia passou a contar com alguns suportes e instituições durante o período Joanino e Império, especialmente no Segundo Reinado, esse apoio era centrado nos artistas, que demonstravam talento e se submetiam às regras imperiais. Segundo Rubim (2007), apesar do patronato de D. Pedro II a vários artistas plásticos, literatos e músicos, essa ajuda não pode ser compreendida como uma política cultural, pois eram pontuais, limitadas e escolhidas por critérios personalistas e não faziam parte de um conjunto de iniciativas culturais geridas pelo Estado. Uma política cultural sistematizada e planejada só veio a ocorrer a partir de 1930 no governo de Getúlio Vargas[31].

E "ele amava o teatro": a campanha de Arthur Azevedo através do jornal *A Notícia*[32]

> "(...) Os leitores, que porventura acompanharam essa colaboração de quatro anos, dirão se tenho ou não cumprido o programa que me tracei n'estas hospitaleiras colunas. Orgulho-me de dizer que os meus folhetins foram a origem, não só de todo esse movimento de simpatia que se formou em volta da ideia do Teatro Municipal, mas do próprio Teatro Municipal. (...). O grande caso é que o Teatro Municipal está criado por lei, (...) se ainda não funciona, se não é ainda uma realidade palpável, é porque infelizmente os Drs. Furquim Werneck e Ubaldino do Amaral [ex-prefeitos do Rio de Janeiro] não o tomaram a sério. Mas eu não desanimo. (...) Ninguém tome por foufice o que aí fica.(...) Não se trata de talento, mas de convicção(...). Quando morrer, não deixarei o meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso nem uma frase que me saísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: 'Ele amava o teatro', e este epitáfio moral é bastante, creiam, para a minha bem-aventurança eterna". Arthur Azevedo

Em 22/9/1898, dez anos antes de seu óbito, Arthur Azevedo publicou na sua coluna "O Theatro" no jornal *A Notícia* a frase-epitáfio que abre esta seção: "Quando eu morrer, não deixarei meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso, nem uma frase que me saísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: Ele amava o teatro". Tal fragmento finaliza uma crônica que, ao felicitar *A Notícia* pelo seu quarto aniversário, reforçava a posição do comediógrafo de, através de seu folhetim, ter formado um movimento de simpatia em torno da construção do Theatro Municipal.

O imaginário epitáfio de Arthur Azevedo é bastante significativo: se como membro fundador da Academia Brasileira de Letras (1897) mostrou-se modesto e se apresentou como um autor que quando morresse seria esquecido por sua obra literária; por outro ângulo, valorizou a sua importância na articulação política do campo cultural e na mobilização da opinião pública através da imprensa. Afinal havia sido através de seu trabalho como formador de opinião que conseguiu angariar a simpatia popular para o projeto do Theatro Municipal.

No momento em que tal crônica foi publicada, o projeto que previa a construção do Theatro Municipal já estava aprovado por lei (de 1895). No entanto, a lei ainda não havia sido aplicada. Motivo pelo qual Arthur Azevedo continuava pressionando, através do jornalismo e do teatro, o poder público para que ela fosse cumprida. A principal tribuna de Arthur Azevedo – mas não a única[33] – foi *A Notícia*. Desde a fundação do jornal em 1894 até vésperas de seu falecimento, em 1908, todas as quintas-feiras, através do folhetim "O Theatro", o literato defendeu a construção de um teatro nacional e cobrou o Estado pelo lento andamento do projeto. A ideia era que o poder público subsidiasse não apenas a construção do edifício, mas a manutenção de uma companhia teatral, encarregando-se do custeio de profissionais

e desenvolvidas várias instituições atuantes, entre elas o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937.

[32] A discussão desta seção é adaptada da minha tese de doutorado (SICILIANO, 2011).

[33] Arthur Azevedo também acionou sua pena em favor da mobilização do Teatro Nacional em outros periódicos que colaborara, como *O Paiz* e mesmo nas peças teatrais.

[34] A Comédie Française foi criada em 1860 durante o reinado de Luís XIV, a partir da fusão da companhia que detinha o monopólio das representações teatrais na França, a *Confrérie de La Passion* e o grupo teatral liderado por Molière, que atuava no *Théâtre du Marais*. Passa a ser conhecida como a casa de Molière, após sua morte. Cf. VASCONCELLOS, 2009:68.

[35] Cf. crônica de 30/12/1897 no folhetim "O Theatro" em *A Notícia*.

[36] Cf. crônica de 28/07/1898 no folhetim "O Theatro" em *A Notícia*.

[37] Cf. crônicas de 06/12/1894, 14/2/1895 e 02/06/1898 no folhetim "O Theatro" em *A Notícia*.

[38] Cf. crônica de 11/04/1895 no folhetim "O Theatro" em *A Notícia*.

[39] Quando Pereira Passos tomou posse declarou concordar com a proposta de Arthur Azevedo de transformar o tradicional Theatro S. Pedro de Alcântara em sede do "teatro nacional". Mas, por problemas de legalização em relação à aquisição do Theatro S. Pedro, optou por construir um teatro mais luxuoso na Avenida Central, o que resultou em um projeto bem distinto da concepção original do comediógrafo. Cf. *A Notícia* de 29/1/1903 e 26/11/1903; entrevista com Pereira Passos na *Gazeta de Notícias* de 4.6.1903 e Figueiredo, 2011.

[40] O fato do projeto de Oliveira Passos ter vencido na gestão de seu genitor levantou suspeitas sobre a idoneidade do concurso. Vários jornalistas ironizaram a escolha, como produto "[da] voz de sangue dos Passos". Ver *Jornal do Commercio*, 2/10/1904. Retirado de Del Brenna, 1985:254.

[41] Cf. crônica de 22/09/1904 no folhetim "O Theatro" em *A Notícia* e informações do site oficial do Theatro Municipal, http://www.theatromunicipal.rj.gov.br.

do teatro, atores, cenógrafos, músicos, encenadores, etc. Em várias crônicas n´*A Notícia*, Arthur Azevedo indicava a sua musa inspiradora: *la Comédie-Française*[34]. Na França, segundo o autor, até em meio às guerras napoleônicas, o teatro francês nunca fora deixado de lado. E, se em solo brasileiro não havia aparecido, até aquela época, um Corneille, um Racine ou um Molière, era preciso fazer algo para que atores e escritores de talento não sucumbissem, antes mesmo de tornarem-se conhecidos[35]. O literato inclusive lembra que, apesar da falta de investimentos, o teatro nacional legou autores talentosos como José de Alencar e Martins Penna e atores no nível de João Caetano e Xisto Bahia[35]. Então, a matéria-prima estaria à espera de um cinzel e este deveria vir dos recursos públicos, visto que não se poderia pedir altruísmo da indústria de entretenimento privada. E se o Estado já empregava os escassos recursos para a criação de um Instituto de Música e de uma Escola de Belas Artes, então, qual seria a razão para "abandonar [o teatro] à própria sorte"? E o Theatro Municipal já estava "amparado" "pela força da lei"[37].

Mas vamos percorrer a odisseia do Ulisses, Arthur Azevedo, em direção ao sonhado Theatro Municipal. A alocação da verba era principal questão. Em 22 de maio de 1894 foi elaborado um projeto de lei que previa tanto a construção, como a manutenção do Theatro Municipal por parte do Estado, incluindo não apenas o edifício, mas os salários destinados ao quadro profissional. Tal empresa seria custeada a partir da criação de um imposto de 10% sobre a receita bruta das companhias estrangeiras que se apresentassem no Rio de Janeiro, com exceção das óperas . Nas páginas d´*A Notícia* de 23 de maio de 1895, o cronista saudava a aprovação da lei. Todavia contratempos surgiram e o projeto do Theatro Municipal ficou à deriva. No folhetim de 28 de janeiro de 1897, Arthur Azevedo questionava sobre o que teria sido feito dos 95.000$000 arrecadados, até então, em impostos cobrados pela Prefeitura teoricamente em prol do teatro.

Entrou e saiu Prefeito e, por fim, em 1904[39], sob a batuta de Pereira Passos é anunciada a construção do Theatro Municipal. O plano de execução do teatro foi escolhido através de um concurso e o desenho final fundiu os projetos arquitetônicos dos candidatos que tiraram os dois primeiros lugares, o engenheiro brasileiro Francisco de Oliveira Passos, filho do alcaide[40], e o renomado arquiteto francês Albert Guilbert, autor do plano da Ópera-Cômica de Paris e Vice-Presidente da Sociedade dos Arquitetos Franceses[41]. Ambos os desenhos eram inspirados no teatro Ópera de Paris, construído por Charles Garnier. Logo após o resultado do concurso, em sua crônica de 22/9/1904, n´*A Notícia*, Arthur Azevedo não deixou de aplaudir a iniciativa de Pereira Passos, mas confessou o seu temor: as amplas dimensões do Theatro Municipal serem pouco adequadas para o desenvolvimento de talentos e da arte dramática, se prestando "à ópera, aos dramalhões de grande espetáculo e às peças maravilhosas". Ou seja, se adequaria principalmente para representações de atrações internacionais, já alvos lucrativos dos empresários teatrais. O sonho de Arthur Azevedo pela construção de um lugar para o teatro nacional e a sua frustração ao perceber que seu projeto virara outra coisa dera, inclusive, munição para charges veiculadas nos periódicos da época, conforme mostra a bem-humorada caricatura de Klixto abaixo, publicada na revista *O Malho*.



Figura 1: Charge de Klixto publicada na revista O Malho *em 11/07/1903. Arthur Azevedo olha para o Theatro Municipal, dele se aproxima com um lamento, decepcionado. Fonte Fundação Casa de Rui Barbosa*

Outra preocupação de Arthur Azevedo era a falta de planejamento quanto às companhias que pudessem se apresentar no Theatro Municipal. Em 1906, a acalentada esperança de contar com uma companhia teatral subsidiada pelo governo se esvaiu. Pereira Passos anunciou que o corpo profissional do teatro não receberia verbas oficiais. O gerenciamento do Theatro Municipal seria cedido a qualquer empresa, nacional ou estrangeira, desde que ela pagasse o aluguel estabelecido. Com grandiosas dimensões e entregue à preeminência do lucro, não teria saída para o desenvolvimento de uma arte dramática mais comprometida com os padrões estéticos e literários e nem abrigaria em suas salas camadas médias e baixas da população. Seria um projeto para a elite, o que já antevia o comediógrafo em suas crônicas.

Mesmo ao perceber que o tão batalhado Theatro Municipal estava cada vez mais distante de seu sonho, Arthur Azevedo continuava na luta. Mesmo que o teatro não recebesse verba oficial para manutenção dos seus quadros, o comediógrafo defendia que o projeto seria lucrativo aos empresários que se dedicassem ao trabalho de uma comédia nacional e clamava para que ele não acabasse destinado à ópera[42]. Embora dissesse desejar ser apenas um "espectador do futuro Theatro Municipal"[43], Arthur Azevedo não se comportava como tal. Estava ciente de seu papel para a realização do projeto, mesmo que o resultado final saísse distante de

[42] Cf. "Palestra", publicada em 21/9/1907 n´*O Paiz*

[43] idem

seu sonho. Conferia o andamento da obra, fiscalizava as ações das autoridades e também construía para si a imagem de um empreendedor teatral, de um formador de opinião, de alguém capaz de mobilizar outros literatos e políticos. Apesar de declarar ser mais persistente e insistente do que talentoso, Arthur Azevedo proclamava o seu valor, conforme crônica publicada n´*O Paiz* em 31/5/1908:

> Visitei o Teatro Municipal, e venho dizer aos leitores, francamente, desassombradamente, que o Rio de Janeiro possui um dos primeiros teatros do mundo. Nada lhe falta, absolutamente nada, em luxo, conforto, elegância e comodidade. (....)
>
> Só em 1909 o teatro estará completamente pronto e [não terá] um grupo de artistas digno de inaugurá-lo. Não me conformo de ver essa honra entregue ao estrangeiro, por mais célebres, por mais ilustres que sejam (...)
>
> Parabéns ao Rio de Janeiro, parabéns ao Dr. Oliveira Passos e (perdoem-me a vaidade), parabéns a mim mesmo, que tenho a satisfação de haver contribuído muito para a construção do Teatro Municipal.

Troca de cena nos discursos jornalísticos: entra a inauguração do Theatro Municipal, sai Arthur Azevedo

Em 14 de julho de 1909 é inaugurado o Theatro Municipal. A data que rememora o centenário da tomada da bastilha na França é associada, pela imprensa, ao novo edifício erigido, o que marca o lugar simbólico de tal empreendimento. Tornava-se um dos pilares da civilização do Rio de Janeiro urbanizado. Uma importante "vitrine do progresso" (Cf. Neves,1986). Era de se esperar que no dia seguinte ao evento, os jornais da Capital Federal glosassem, em suas páginas, um pouco da atmosfera da festa de estreia. Muitas solenidades oficiais, a presença de chefes de estado e desfile de *toilletes* elegantes[44]. A cerimônia de abertura contou com discurso pomposo proferido pelo poeta Olavo Bilac, que fez uma retrospectiva da história do teatro, iniciando pelo teatro grego; a encenação da peça *Bonança* de Coelho Netto representada pelos atores da Companhia Dramática Arthur Azevedo e executou-se um trecho de uma das óperas de Carlos Gomes, *O condor*. Na noite de "júbilo para a alma carioca"[45], poucas menções à figura falecida que tanto pelejara pela sua construção. O periódico *A Tribuna* homenageava a persistência do comediógrafo e lamentava que ele não estivesse presente para ver concretizada a sua luta. Mas tal comentário mereceu poucas linhas. Os holofotes estavam voltados para o próprio monumento, sentido como um marco civilizacional do Rio de Janeiro. O edifício do Theatro Municipal foi o único a deixar um legado, existente até hoje, à memória de Arthur Azevedo: um busto em bronze[46], esculpido por Rodolpho Bernadelli.

O palco do Theatro Municipal também poucas vezes receberia peças de seu principal defensor. A primeira vez ocorreu no próprio ano da inauguração do teatro, em 10/8/1909, quando a Companhia Dramática Arthur Azevedo encenou *O Dote*[47] (Cf. Ermakoff e Mascaro, 2010), em uma única representação. Decorre um intervalo de 50 anos para que outra obra de Arthur Azevedo subisse novamente à ribalta deste teatro. Era a vez de *O Mambembe*, de Arthur Azevedo e José Pizza. A peça, escolhida como cartão de visitas da recém-inaugurada companhia Teatro dos Sete[48], foi muito bem sucedida. Foram 14 representações, muito aplaudidas pelo público, segundo críticas na imprensa da época[49], desde sua estreia em 12 de novembro de 1959.

Termina a saga do Theatro Municipal que tão bem sublinha o projeto de Arthur Azevedo em prol da construção de um teatro nacional utilizando como tribuna os meios de comunicação mais populares da época, a imprensa e o teatro. Arthur Azevedo lutava por um espaço custeado por verbas oficiais que possibilitasse o desenvolvimento das artes dramáticas no Brasil, a exemplo do que já ocorrera com as artes plásticas e com a música. No entanto, pouco desse combate travado durante

[44] Cf. *Jornal do Commércio*, 15/7/1909.

[45] Cf. *A Tribuna*, em 17/7/1909

[46] Localizado dentro do teatro, do lado oposto ao ingresso da plateia e rodeado pelo busto de outras quatro personalidades: o músico Carlos Gomes, o ator João Caetano, Francisco Pereira Passos - Prefeito que realizou o projeto e Francisco de Souza Aguiar - Prefeito que inaugurou o teatro.

[47] *O Dote* foi uma peça bastante prestigiada na época de sua primeira encenação, em 1907, e contou na noite de estreia com a presença do chefe da nação Affonso Penna. (Cf. "O Theatro", em *A Notícia* de 14/3/1907). Tal obra foi, inclusive, escolhida por Tina de Lorenzo para ser vertida para o italiano e excursionar com a atriz italiana pela América do Sul.

[48] Companhia criada por Gianni Ratto (diretor de teatro e cenógrafo) e pelos

atores Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto, Itálo Rossi, Cleide Yáconis e Paulo Autran, em 1959.

[49] Cf. "De como se deve amar o teatro: *O Mambembe* pelo Teatro dos Sete" escrito por Bárbara Heliodora publicada no *Jornal do Brasil* em 21/11/1959, "O mambembe no Municipal" escrito por Paschoal Carlos Magno publicado no *Correio da Manhã* em 11/11/1959 e na Coluna de Teatro de Zora Seljan em *O Globo*, de 11/1/1960.

[50] Sobre essa discussão ver também Bonin (2006).

[51] Sobre o conceito de memória enquadrada, ver Pollak 1989 e 1992.

[52] Não há a intenção de desmerecer o talento literário, nem desqualificar o seu papel como inovador de uma crônica jornalística que tão bem captava a ambiguidade da "alma das ruas" do Rio de Janeiro. No entanto, a sua relação com Theatro Municipal, o qual elogiou em crônicas e chegou a escrever um livro, foi posterior à sua construção.

anos nos palcos e nas páginas da imprensa fora legado à "memória coletiva". Mesmo o culto à memória ocupando um lugar central na pauta dos meios de comunicação de massa contemporâneos, a ponto deste fenômeno ser denominado, por Crista Berger (2005) e Andreas Huyssen (2000 e 2005)[50], como "cultura midiática da memória", apenas pesquisadores e estudiosos das artes dramáticas no Brasil conhecem e divulgam a importância do autor na construção do Theatro Municipal.

Para o público mais amplo a "história" sobre o projeto e a construção do Theatro Municipal parecem ser lidas e significadas a partir de um processo de "enquadramento de uma memória"[51], no qual diversos agentes com "voz" e acesso aos meios de comunicação demarcam fronteiras do que deve ser destacado, do dizível e do indizível. Assim, nas rememorações sobre o pretérito, o que é trazido à lembrança sobre as origens do referido teatro reside principalmente na reforma experimentada pelo Rio de Janeiro e em todo processo civilizador que modelou as sensibilidades dos habitantes da Capital Federal. Não é de estranhar que João do Rio - com apenas 13 anos quando Arthur Azevedo iniciou sua batalha em *A Notícia* – tenha sido escolhido como mestre de cerimônias pela escola de Samba Vila Isabel, para o carnaval de 2009, que homenageou o centenário do Theatro Municipal.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Arthur. *Teatro completo de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro, Funarte, 2002. (Org. Antonio Martins)

AZEVEDO, Arthur. *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Ed. Unicamp, 2009. (org. Larissa Neves e Orna Levin) – cd rom.

BARBALHO, Alexandre. "Políticas culturais no Brasil: primórdios (1500-1930)". In: *V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 27 a 29 de maio de 2009.

BERGER, Christa. Proliferação da memória (a questão do reavivamento do passado na imprensa). In: BRAGANÇA, A e MOREIRA, S.V. (Orgs.), *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo, Intercom,p.60-90.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade. Teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, FAPEMIG; Distrito Federal, CNPQ, 2003.

BONIN, Jiani Adriana. Mídia e memórias: delineamentos para investigar palimpsestos midiatizados de memória étnica na recepção. In: *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*. São Leopoldo, RS, maio-agosto 2006, VIII(2), p.p. 133-143.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, São Paulo, Papirus, 2005.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

CHARLE, Christophe. *A Gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Angela da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914. No tempo das certezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro, Ed.Uerj, 1996

DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro, Index/Solar Grandjean Montigny –PUC/RJ, 1985;

ELIAS, Norberto. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994[1939].

ERMARKOFF, George e MASCARO, Cristiano. *Theatro Municipal do Rio de Janeiro. 100 anos*. Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais. O Século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2001.

FIGUEIREDO, Claudio. "O ponto de partida: a cidade em busca de seu teatro". In: SANTOS, Nubia Melhem (org). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: Um século em cartaz*. Rio de Janeiro, Jauá, 2011.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário". In *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. "A cena e a obscena de uma cidade, dita maravilhosa". In: *Todas as cidades, a cidade*. Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro, Rocco, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil* [1936]. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

HUYSSEN, Andreas. Resistência a memória: usos e abusos do esquecimento público. In: BRAGANÇA, A e MOREIRA, S.V. (Orgs.), *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo, Intercom,p.22-36.

MAGALDI, Sábato. "Permanência de Artur Azevedo". In: *Teatro em foco*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Artur Azevedo*. Rio de Janeiro, ABL, 2009.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena. O ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro, Folha Seca/FAPERJ, 2008.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 1999 (Coleção Várias Histórias).

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro.* São Paulo, Ed. Saraiva, 1969.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao Programa de Teoria e História Literária. IEL. Universidade Estadual de Campinas/Campinas. Área de Concentração: Literatura Brasileira, 2002.

NEVES, Larissa de Oliveira. "Arthur Azevedo nos rodapés de *A Notícia*". In: LEVIN, Orna Messer e NEVES, Larissa de Oliveira. *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora UNICAMP, 2009.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro, PUC-RJ (Departamento de História)/FINEP, 1986 (mimeo).

NEVES, Margarida de Souza. "Brasil, acertai vossos ponteiros". In: *MAST* (org). Rio de Janeiro, Mast, 1991.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire – La Republique*. Paris: Guallimard, 1984.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2 número 3,1989, p.3-15.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP, Ed. Unicamp, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. "Políticas culturais no Brasil: Tristes tradições, enormes desafios". In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino (org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007

SANTOS, Nubia Melhem (org). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: Um século em cartaz*. Rio de Janeiro, Jauá, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Eram os franceses missionários? Os bastidores da chamada missão artística". In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *A França nos trópicos*. Rio de Janeiro, Sabin, 2009 (Coleção Revista de História no Bolso).

SEVCENKO, Nicolau. "A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio". In: NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil. Volume 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002[1998].

SEVCENKO, Nicolau. *A Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação na Primeira República*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003 [1983].

SICILIANO, Tatiana Oliveira. "'*O Rio que passa' por Arthur Azevedo: Cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX*". Tese de doutorado em Antropologia Social apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Junho de 2011.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade. Uma teoria social da mídia*. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre, LP&M, 2009.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 [1981].

VELHO, Gilberto. "Biografia, trajetória e mediação". In: VELHO, Gilberto & KUSHINIR, Karina. *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003 [1994].

Espaços e Imagens da Gentrificação no Centro de São Paulo[1]

Fabio Raddi Uchôa

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Desde o início de 2014, desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, explorando as representações de São Paulo na produção televisiva recente. Faz parte do Conselho Deliberativo Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), sendo também um dos co-editores da Revista Rebeca. E-mail: raddiuchoa@gmail.com

[1] Uma versão anterior deste texto foi apresentada no Grupo de Pesquisa "Cultura das Mídias", do XXIII Encontro Anual da Compós, que ocorreu de 27 a 30 de maio de 2014, na Universidade Federal do Pará, em Belém.

Resumo: Dos anos 1990 à atualidade, de maneira intensificada com os preparativos para a Copa do Mundo 2014 (FIFA), o centro de São Paulo é foco de ações de requalificação urbana. Denominado por alguns autores de "gentrificação", trata-se de um processo de substituição dos habitantes de uma região, por aqueles de uma classe mais abastada, associado a modificações físicas, sociais, culturais e imagéticas. A presente pesquisa, em termos figurativos, analisa a reverberação de tal processo na produção audiovisual contemporânea, a partir de dois grupos particulares de imagens: a) a publicidade televisiva realizada pelo Grupo INK e b) a minissérie *Amor em 4 atos* (2011).

Palavras-chaves: Gentrificação; Publicidade; Minisséries.

Title: Spaces and Images of the Gentrification in São Paulo's Center.

Abstract: From the 1990s to the present, intensified by the preparations for the World Cup 2014 (FIFA), Sao Paulo's centre is the focus of urbane requalification Actions. Called by some authors "gentrification", it's a process of inhabitant substitution of a region, for those of a more affluent class, associated with physical, social, cultural and imaging modifications. This research analyses the influence of this process on the contemporary audiovisual production, by means of two particular groups of images: a) the television advertising produced by Grupo INK, and b) the miniserie *Amor em 4 atos* (2011).

Keywords: Gentrification; Advertising; Miniseries.

Introdução

> Qualquer esforço para o rearranjo do espaço na cidade é também um esforço de representação visual. (ZUKIN, 1995: 24)

> De tanto filmá-las, o cinema não só revela alguma coisa do destino cinematográfico das cidades (a gênese urbana do cinema), mas o transforma: pouco a pouco, a cidade filmada substitui toda a cidade real, ou melhor, se torna o real de toda a cidade. (COMOLLI, 2004: 545)

O grande estardalhaço, causado por ações policiais e demolições na região da Luz, centro de São Paulo, faz parte de uma experiência urbana e imagética recente. São recorrentes as mega-operações policiais, apoiadas por parte da imprensa, insistindo na remoção de uma massa móvel de habitantes "indesejáveis" – centenas de químico-dependentes, moradores de rua e catadores de materiais recicláveis. Para

os moradores e freqüentadores da região, foi também impactante a demolição da antiga rodoviária, que abriu espaço para uma espécie de campo de concentração a céu aberto – onde os próprios habitantes expulsos, rodeados pela vigilância policial, carregavam as entranhas de ferro da construção demolida, buscando tirar algum dinheiro para a própria sobrevivência. Paralelamente a tais eventos, as *Viradas Culturais*, associadas aos grandes meios de comunicação de massa, promovem uma nova cidade, propositalmente marcada pela diversidade cultural e pela inexistência de conflitos sociais. Isso se desenvolve, sobretudo, por meio da TV, onde, por um lado, os jornais sensacionalistas promovem a ética da vigilância, substituindo o estado de bem estar social por um estado penal, e por outro lado, as propagandas e minisséries reverberam o processo em curso, ora criando uma cidade apaziguada, ora sugerindo o confronto e processos de re-apropriação criativa.

Estamos diante de um processo típico das cidades no contexto do capitalismo, denominado de "requalificação urbana" ou "gentrificação", que é acelerado em cidades-sede de grandes eventos esportivos; a exemplo de Barcelona, Rio de Janeiro e, com a Copa do Mundo FIFA 2014, também São Paulo. O trabalho aqui proposto é multidisciplinar, analisando paralelamente o fenômeno físico, de produção do espaço da cidade, e o fenômeno imagético-narrativo, de criação de uma cidade imaginada. Dialoga-se aqui com a proposta de Jean-Claude Bernardet, no curso *Cinema e metrópole: o caso paulistano* (1993), buscando as interfaces entre produção audiovisual e arquitetura, indicando também as possibilidades de figuração e contra-figuração, de processos urbanos nas imagens da São Paulo do século XX, com especial atenção ao centro da cidade. Foi eleito um grupo particular de imagens – publicidades produzidas pelo Grupo INK (1996-2014) e a minissérie *Amor em 4 atos* (2011) – que se ambientam no centro de São Paulo e possuem sintonia figurativa, imaginária e ideológica ante ao processo de requalificação urbana. Em termos de análise, ao identificar semelhanças, repetições e confrontos, entre a produção do espaço e a produção de imagens, este trabalho dialoga com a análise figurativa proposta por Aumont (1996) e Nichole Brenez (1998; 2006). Ou seja, buscam-se os traços de uma economia figurativa, em suas reverberações entre a morfologia da imagem, as suas qualidades formais, o tratamento dos motivos e as sintonias físico-temáticas de tais traços ante ao processo de requalificação urbana em curso – que pode ser de identidade ou diferença.

Por outro lado, são também contempladas as relações entre imagens e sociedade, tomando a reprodução do espaço como criação de imagens e ideologias (Cf. ZUKIN, 1995), bem como identificando tipos de deslocamento particulares, existentes entre a cidade vivida e a cidade reproduzida pelas imagens (Cf. COMOLLI, 2004).

Gentrificação – conceituação e presença no centro de São Paulo

A definição conceitual da gentrificação deve levar em conta as origens do termo, entre as ciências sociais anglo-saxônicas dos anos 1960, e a respectiva ampliação, durante as décadas seguintes, num contexto neoliberal de gestão das cidades. O termo foi usado, inicialmente, pela socióloga britânica Ruth Glass (1963), para caracterizar um fenômeno típico de Londres e cidades inglesas: uma ação pontual, realizada por agentes privados, que resulta na retomada das regiões centrais pela classe média londrina e, consequentemente, na revalorização e modificação do perfil social de seus habitantes (GLASS, 1963); ou seja, um processo de substituição de classes sociais, associado à valorização do espaço. Ao longo da segunda metade do século XX, o fenômeno dissemina-se em outras cidades do ocidente, suscitando novas interpretações e a ampliação do termo. Assim, para Hamnet, a gentrificação será vista como "um processo ao mesmo tempo físico, econômico, social e cultural." (HAMNET, 1995: 16) Mais recentemente, Neil Smith pensa no fenômeno como o resultado do desenvolvimento desigual, e que se transforma numa estratégia urbana global, a serviço de um urbanismo neoliberal (SMITH, 2005), num contexto de mundialização do capital financeiro. Não se

trata mais de um fenômeno pontual, mas sim de um procedimento dirigido e generalizado, associado a projetos de "regeneração" urbana. Entre os traços de tal gentrificação generalizada, Smith (2006) identifica: a influência do processo em setores culturais e comerciais, as parcerias púbico-privadas, a presença de capital global, bem como a forte repressão, seguida pelo engajamento por parte dos moradores deslocados, ou movimentos políticos de oposição à gentrificação.

Para se questionar as relações entre (re)produção do espaço e (re)produção de imagens, são importantes as teorias que pensam nas relações entre cultura, cidade e capitalismo, firmadas a partir do final dos anos 1960. Em tal contexto, denominado por alguns de *cultural turn*, a cultura torna-se um grande negócio, uma "mercadoria vedete da sociedade espetacular" (DEBORD, 1992: 191), assumindo um papel fundamental nas estratégias de revitalização urbana. Isso inclui o aumento da confiabilidade dos investimentos, a criação de consensos e o subsídio para a venda do espaço urbano, por meio de mega operações do *image-marketing*. Ocupando o vazio deixado pela crise das políticas do *welfare state*, a cultura apresenta-se como um falso antídoto, usado pelas elites financeiras como "isca ou imagem publicitária" (ARANTES, 2012: 47), com seus investimentos em atividades e equipamentos culturais. No livro *Berlim e Barcelona, duas imagens estratégicas*, a "gentrificação estratégica"[2] é pensada por Otilia Arantes no contexto das cidades-sede de grandes eventos esportivos: são cidades-imagem, que devem ser refeitas, reembaladas e relançadas; assim, as mesmas alimentam um mercado de imagens, cuja ação reafirma a cidade como máquina de fazer negócios e a cultura como mercadoria privilegiada[3]. Outro traço, próprio à capitalização da cultura em cidades em vias de gentrificação, é a ativação de um mercado de bens simbólicos. No livro *The culture of cities*, a socióloga Sharon Zukin identifica as bases e o funcionamento de tal mercado, que articula a produção do espaço e a criação de representações visuais da cidade, com influências sobre a militarização do espaço público e a estetização do medo.

No caso de São Paulo, dos anos 1990 à atualidade, percebe-se um centro em vias de gentrificação, com uma série de elementos e pressupostos já consolidados, entre os quais: a) uma legislação urbana propícia aos especuladores imobiliários; b) investimentos do Governo do Estado e da Prefeitura em instituições e eventos culturais; c) o aumento dos conflitos, da vigilância policial e da criação de discursos higienizantes; d) a criação de uma "cidade revanchista" que, como indicado por Neil Smith (1996), reprime as minorias opositoras à gentrificação – como os moradores de rua, os químico-dependentes e os movimentos populares por moradia; e) bem como o engajamento de entidades civis e representantes das classes sociais prejudicadas, na resistência ante a transformação e re-significação dos espaços em questão.

*

Durante os últimos 20 anos, a cidade se insere num tipo de gestão compatível com o neoliberalismo – são realizadas intervenções de "requalificação", a partir de parcerias público-privadas, que promovem o *upgrade* cultural da região, gerem o espaço como mercadoria a ser valorizada a despeito das dinâmicas sociais ali existentes, fomentando também discursos higienizantes, ações de vigilância policial e a remoção pontual da população menos abastada.

No âmbito da política urbana municipal, as principais intervenções, a contribuir para a criação de uma "linguagem" da gentrificação (SMITH, 2006: 72), se dão por meio das chamadas Operações Urbanas, instrumentos jurídico/urbanísticos existentes na cidade desde os anos 1990 e regulamentados pelo Plano Diretor Estratégico (SEMPLA, 2004) e por leis municipais específicas. Trata-se de intervenções pontuais,

[2] Gentrificação ocorrida no bojo de Planejamentos Urbanos Estratégicos. Noção de gentrificação sugerida por Otilia Arantes: para ela, a gentrificação seria um dos desdobramentos do planejamento urbano estratégico (por meio de Planos Estratégicos), que transfigura cidades no contexto de mega-eventos esportivos, como Olimpíadas, Copas do Mundo e Jogos Panamericanos.

[3] Exemplo de Barcelona, que é totalmente modificada durante os últimos 30 anos, especialmente a partir das Olimpíadas de 1992 – e posteriores eventos culturais; transformando a cidade num local atrativo para investimentos e o turismo.

a partir de parcerias público-privadas, cujos projetos formalizam-se por meio de exceções na legislação urbana. Na capital paulista, como sugerido por Maricato e Ferreira (2002), a aplicação de tais instrumentos privilegia os interesses dominantes e a lógica da especulação imobiliária, reproduzindo a exclusão sócio-econômica e privatização da esfera pública próprios à sociedade brasileira. Para nós, é de especial interesse a Operação Urbana Centro[4], que existe desde 1997 e inclui entre seus objetivos: a recuperação da área central da cidade, tornando-a novamente atraente para investimentos imobiliários, comerciais, turísticos e culturais. Por meio de tal Operação, realizaram-se projetos que contribuem para a reativação do potencial cultural da área (museus e áreas públicas para eventos culturais), a revalorização de edifícios públicos e, em termos gerais, o reaquecimento do mercado imobiliário da região. O perímetro de abrangência da referida Operação Urbana engloba os chamados "centro novo" e "centro velho" e partes dos bairros do Glicério, Brás, Bexiga, Vila Buarque e Sta. Ifigênia.

[4] Operação Urbana Centro. Lei 12.346 de 6 de junho de 1997.

Entre tais intervenções, que veiculam um discurso da "requalificação", com a idéia de que há algo indesejado a ser retirado da região, muitas colaboram para a mudança do uso social dos espaços e a criação de uma nova imagem da cidade. Em algumas de tais intervenções, perceberam-se tentativas de confronto e de tensão, promovidas por parte da sociedade civil. Neste contexto, alguns projetos podem ser citados. Em 1999, nas imediações da "cracolândia", a antiga Estação Julio Prestes foi reformada, originando a Sala São Paulo, num projeto com ares civilizatórios, constituindo uma nova fronteira no processo de revitalização por meio do investimento cultural (Cf. WISNIK; FIX et all.; 2001). No *Projeto Nova Luz* (2005)[5], previa-se a desapropriação e demolição de 13 quadras urbanas na região da Luz, num processo de remodelação do uso e das funções do espaço, com o início de forte presença policial e o afastamento da população de menor poder aquisitivo. Em 2013, o *Projeto Nova Luz* foi revogado pelo projeto de lei 282/2013, proposto pelo vereador Nabil Bonduki, sob a alegação de que não houve o devido debate e participação de diferentes segmentos da sociedade civil –, ignorando os usos pré-existentes, e sem garantir a manutenção da população e dos empregos no perímetro. Em 2010, iniciou-se a demolição da antiga rodoviária, para a construção do majestoso *Complexo Cultural Teatro de Dança*, planejado pelos suíços Herzog & Meuron. No início de 2014, depois de diversas desapropriações, os investimentos públicos foram paralisados, sob um debate acerca dos altos custos da obra. Em 2012, finalizaram-se as reformas da Praça Roosevelt, com a valorização de um pólo teatral a partir de um espaço de tensões, que acolhe novos coletivos e, ao mesmo tempo, impõe-se por meio dos vazios e da vigilância policial. Entre os anos 2005 e 2013, grandes quermesses culturais policiadas, como as *Viradas Culturais* realizadas pelo Governo do Estado, promoveram a divulgação e o fluxo de potenciais consumidores, em torno de diversos de tais espaços.

[5] PMSP. Programa de Ação Centro – BID. *Projeto Nova Luz*. São Paulo: Secretaria Municipal de Planejamento; SEMPLA; EMPURB, 2005.

As figurações da gentrificação.

Aparentemente, o processo acima referido não se restringe ao espaço urbano, apresentando reflexos sobre as imagens produzidas da cidade. Como sugerido por Jean-Louis Comolli, em "La ville filmée" (2004), a cidade representada é uma reconstituição da cidade vivida: as realizações audiovisuais alteram o mundo, a partir de uma representação que o "desloca", provocando uma impressão de realismo, mas também de irrealidade. A partir de um processo imaginário, porém, a cidade filmada passa a substituir a própria cidade real, dizendo algo sobre seu destino e inspirando o homem que caminha pelas ruas.

Por meio das imagens que serão aqui analisadas, busca-se definir traços da São Paulo imaginária atual e suas sintonias/confrontos ante ao processo de gentrificação. Na gama de imagens produzidas em torno do centro da cidade, identificamos duas tendências que podem apresentar-se de maneira polarizada ou mesclada: por um lado, imagens que afirmam a cidade e a si mesmas como

produto, explicitando o caráter serial e de revalorização do mercado imobiliário em curso; por outro lado, imagens marcadas pela criatividade, pela diferença e pelo encontro, afirmando a cidade e a si mesmas como *obra*, espaços lúdicos do homem que se re-significa a si mesmo[6].

Partiremos de duas modalidades de imagens: a) filmes publicitários e b) uma minissérie televisiva, *Amor em 4 atos*, ambos realizados em colaboração com o Grupo INK.

O primeiro grupo de imagens, a publicidade televisiva, pode ser pensado como um tipo de produto cultural particularmente serial e reificado, baseado na padronização de procedimentos. Nele, há maior predominância do pólo *produto*, com certas tensões, propiciadas pela criatividade de alguns dos publicitários, que atribuem complexidade e ambigüidade às mensagens publicitárias. Em tal conjunto, predominantemente, verifica-se um centro urbano apaziguado e consumível, a partir de lógicas narrativas que reverberam a especulação imobiliária e os investimentos culturais – construídos em sintonia com as estratégias do Estado, das elites financeiras e por parte dos meios de comunicação de massa. Tratamos aqui de figurações da gentrificação, presentes em propagandas televisivas ambientadas no centro de São Paulo e, em particular, aquelas de automóveis, bancos e campanhas para o próprio Governo.

Por outro lado, no segundo grupo de imagens, a minissérie televisiva *Amor em 4 atos* permite uma complexidade maior ante ao pólo *produto*, propondo uma re-apropriação de maior teor lúdico, com estratégias pautadas pela densidade psicológica e por diálogos com o universo do melodrama. Assim como *Amor em 4 atos*, muitas das minisséries apresentadas pela TV Globo na última década apresentam uma classe média, de artistas e profissionais liberais, que repovoa o centro, tomando-o como espaço das realizações sentimentais e pessoais.

*

Na abordagem destes produtos televisivos, definiremos e aprofundaremos alguns traços em particular: a) o modo como projetam espaços-foco de reformas urbanas, ou imagens-ícones da região central, colocando-os como palco das ações e projeções do desejo; concebendo um novo mapa de cidade, que é reproduzido a esmo, com tensões e sintonias ante aos fluxos humanos e significados, produzidos no contexto de mega-eventos, como as *Viradas Culturais* (2005-2013); b) sua colaboração para a criação de um imaginário gentrificante, que inclui a higienização e o confronto; ao afirmarem-se enquanto *produto*, avançam com a substituição dos conflitos sociais existentes por uma nova imagem de cidade higienizada e desejada como local de investimento, moradia e lazer. Neste sentido, aproximam-se de um olhar higienizante, que apaga exatamente os espaços do conflito e da reprodução da vida social; ao reverberarem sua condição de *obras*, atentam para um imaginário próprio ao confronto e à criação do novo; c) sua aproximação ou distanciamento ante a um uso particular da cultura, como símbolo de status e distinção, que acena para investimentos imobiliários, promovendo uma substituição imaginária das classes e práticas sociais existentes na "vida cotidiana"[7]; d) do ponto de vista narrativo, sua sintonia com a repetição serial que, em termos de circulação e de padrões visuais, permite aproximá-los da idéia de "ornamentos"[8] urbanos, que figuram ações e formas de pensamento, próprias ao momento atual – de investimentos em cultura e especulação financeira, ou então, de criação de tensões e ruídos para o transcurso de tais ações.

[6] As duas categorias, de *obra* e *produto*, aqui aplicadas à cidade e às imagens, que reverberam as idéias de valor de uso e valor de troca, são debatidas com profundidade por Henri Lefebvre, em *La presence et l'absence: contribution a la theorie des representations.* (LEFEBVRE, 1980).

[7] Dimensão do encontro e da criação do novo, teorizada por Henri Lefebvre em *Le droi a la ville* (1968).

[8] No livro *O ornamento da massa* (1927), arquiteto e teórico do cinema Siegfried Kracauer aborda a noção de ornamento, enfatizando que o movimento mecânico e linear das *tillergirls*, ordenadamente aplaudido pelas massas, é o reflexo estético de uma forma de pensamento taylorista, próprio ao período. Assim como as pernas das *tillergirls*, o caráter serial das operações promovidas pelos comerciais e minisséries colaboram para a construção de figuras, particularmente caracterizadas por simetrias – é necessário definir as formas de pensamento, bem como os padrões de relação estabelecidos com a cidade, presentes em tais produtos audiovisuais.

Publicidade: o caso Grupo INK

No caso da publicidade e das minisséries, produtos televisivos com fronteiras cada vez menores, a aproximação ante ao processo de venda da cidade é grande. Isso se dá: em termos do tipo de racionalidade presente na produção, bem como quanto às ideologias, criadas a partir de artifícios narrativos particulares. No âmbito de um mercado de produção de imagens da cidade, em São Paulo, ganham força aquelas empresas que flexibilizam a produção, concentrando num mesmo núcleo a realização de produtos os mais variados possíveis. Dentre eles, pode-se destacar um aglomerado de empresas denominado Grupo INK[9] (1996-2014), que engloba 5 produtoras (Academia Filmes, Margarida Filmes[10], Colméia[11], Base 7[12], Academia de Cultura e Ilegal FX) divididas entre a produção de publicidade, minisséries televisivas, filmes de longa metragem, e até mostras, exposições e eventos culturais. Seus associados participaram da realização de minisséries como *Amor em 4 atos* (2011), e longa metragens como *Amanhã nunca mais* (2011)[13], ambos ambientados em São Paulo; além de milhares de filmes publicitários. Entre os financiadores de materiais publicitários ambientados no centro, encontramos: a prefeitura, grande bancos e empresas de automóveis.

Durante a última década, a *Margarida Filmes* e a *Academia de Filmes*, membros do Grupo INK, incluíram entre suas produções comerciais de carros, com imagens de uma São Paulo global, reformulada a partir de dois processos em particular: primeiramente, a supressão digital da identidade, buscando diálogos ecléticos com outras capitais internacionais; em segundo, a ênfase a imagens-ícones, ou espaços emblemáticos, apenas de maneira pontual, ativando um potencial imaginário turístico da capital. A partir destes dois processos, verifica-se uma cidade re-configurada, cujas imediações centrais tornam-se o palco de lançamento de grandes máquinas. É o caso de algumas das publicidades de Cristiano Metri, cujo estilo é marcado por uma mescla particular, entre imagens urbanas e posterior trabalho de animação computadorizada.

Em "Bufalos"[14], encomendado pela GM e realizado por Cristiano Metri, uma centena de búfalos passam em frente à praça do Patriarca, avançando no sentido do Mosteiro São Bento, numa cidade com certo *glamour* americanizado, e chegando em uma casa de campo, que poderia ser no velho oeste americano. O grande mote é a comparação entre a centena de búfalos e o carro a ser vendido. A construção da cidade em si, porém, é ainda mais importante: incensada, estilo *retrô*, com toda uma manipulação computadorizada (pós-produção), que limpa ou ressalta, aquilo que deve ou não ser visto. Verifica-se o germe de algo bastante comum em outras propagandas: uma tendência ao apagamento, das sujeiras e da presença dos transeuntes da própria cidade. Os enquadramentos tendendo à proximidade e ao chão, a fragmentação dos planos, bem como os movimentos de câmera, impedem uma identificação súbita da cidade – o espectador paulista sabe, indiretamente, que o local desbravado pela centena de búfalos é o final do Viaduto do Chá, situado entre a Prefeitura e a Praça do Patriarca. Temos assim mais um dos traços básicos de tais comerciais: evocar o status de determinados edifícios e construções, por meio de uma alusão indireta[15]. Muitos edifícios e construções emblemáticos chegam a ser mostrados, mas a partir de enquadramentos não usuais, impedindo a direta identificação por parte do espectador. Tal olhar, que tende à limpeza da cidade, tem entre seus referenciais uma busca por simetrias arquitetônicas, atenta a obras de arquitetos como Ramos de Azevedo – uma incorporação estilística da arquitetura eclética, que funde certas referências européias, incluindo o neoclássico. No caso deste comercial, isso é ainda rarefeito: há somente algo de simétrico nas janelas de um edifício, ou então no beiral de um viaduto. Tal tendência é marcante em outros comerciais, tornando-se mais uma das bases do processo de des-identificação, ou apagamento, da cidade vivida.

[9] Até 2013, tinha como principais sócios: Paulo Schimdt, Tadeu Jungle, Antonio Carlos Accioly e Marily Raphul. Em 2011, com 15 anos de existência, o grupo havia realizado mais de sete mil filmes publicitários, seis longa metragens, quatro séries para tv aberta, dois reality shows e um talk show; além de 150 produtos culturais e exposições. (fonte: jornal PropMark. Cf. "Grupo INK comemora 15 anos de mercado." 22 de agosto 2011. Disponível em: http://old.propmark.com.br). Em agosto de 2013, Accioly deixa a empresa; a mesma é enxugada e volta ao nome original "Academia de filmes" – composta apenas pelas empresas *Academia de filmes*, *Academia de cultura* e *Base 7*. A *Margarida Filmes* é incorporada pela *Academia de Filmes*, que atualmente conta entre seu quadro de diretores e publicitários: André Pellenz, Caio Rubini, Duda Meirelles, Fernanda Weinfeld, Luigi Dias, Matheus Siqueira, Marco Aslan, Marcos Jorge, Marcus Tornovsky e Tadeu Jungle.

[10] Comerciais para marcas como Brahma, Carefree, Gillette, Ponto Frio, Sony Ericsson, Motorola, Knorr, Mitsubishi, Bis, Nivea, Pantene, Garnier, Citroën e JAC Motors; bem como teasers de abertura de algumas novelas globais.

[11] Trabalhos para Natura, Coca-Cola, Fiat, Ford, Skol, Petrobras.

[12] Projetos culturais como o Museu TAM, e o Museu do Futebol.

[13] Direção Tadeu Jungle.

[14] Link: http://vimeo.com/37386682.

[15] A manipulação das imagens (enquadramentos e efeitos visuais) permite definir quais os edifícios simbólicos que, porventura, deverão ganhar destaque.

Em outra das publicidades realizadas por Cristiano Metri, neste caso encomendada pela seguradora Líder, para a venda de um seguro para acidentes de trânsito ("Seguro DPVAT"[16]), a tendência à des-identificação da cidade associa-se ao tema das normas, da segurança e do deslocamento físico pelo centro. Nela, é exatamente a norma, ou seja, o boneco de uma placa de transito, que toma vida para salvar uma criança do atropelamento. O perigo, por sua vez, é representado por um Maverick vermelho. Para além da venda de um seguro, estão em questão o direito de ir e vir, bem como a vigilância da região central, que são assegurados por uma ação coletiva de bonecos de placas de trânsito. O fluxo percorrido poderia ser aquele de uma viatura policial. A construção do trajeto, novamente, se dá por meio de estratégias de des-identificação do centro, notando-se apenas a relativa persistência do prédio do Banespa – que sugere uma aliança entre o capital financeiro e a efetividade da vigilância promovida pelo Seguro DPVAT.

[16] Link: http://vimeo.com/50076961.

Neste caso, o processo de des-identificação envolve: enquadramentos que negam o contexto geral dos edifícios, tendendo ao *plongée* ou ao *contre-plongée*; amenização da presença de certos espaços conhecidos, a partir de certa ambigüidade, como o caso do Viaduto do Chá, a Praça do Colégio e a Praça do Patriarca; a brevidade de cada plano; bem como a simetria da faixa de pedestre, que rima com as repetições de certas linhas paralelas, presentes nos edifícios da paisagem urbana.

A necessidade de afirmação da mobilidade, e do trânsito seguro, pela região, nos remete à ação defendida pela *Associação Viva o Centro*, identificada à remoção dos entraves à reprodução do espaço como mercadoria. Como sugerido por Frugoli Jr., a ação da *Associação Viva o Centro* toma a presença de classes populares no centro como uma ocupação residual, que deve ser afastada, junto com uma reconfiguração do sistema de transporte coletivo, que por sua vez permite "uma presença popular em massa desnecessária"[17]. Algo em consonância com algumas intervenções do Estado, e do setor privado, investindo na cultura e realizando certas modificações urbanas, de maneira a varrer os empecilhos para a valorização do espaço.

[17] De acordo com Frugoli Jr. "Uma reorganização desse sistema incidiria sobre essa massa, distribuindo-a para outras regiões, o que dessa forma poderia reduzir tanto a mendicância, quanto o comércio informal. Isso propiciaria, por conseqüência, o atendimento do "verdadeiro interesse popular", entendido como os empregados das empresas — que constituem, por sinal, um habitual público-alvo de revitalizações urbanas em metrópoles do Primeiro Mundo." (FRUGOLI JR., 1997).

Para analisar o uso de imagens-ícones de São Paulo pela publicidade atual, podemos recorrer a alguns dos trabalhos de Marcos Jorge pela *Margarida Filmes*. Em duas campanhas, para o Banco do Brasil e para o Ministério da Saúde, imagens-ícones de São Paulo sucedem-se para sugerir uma feliz união do diverso.

Na publicidade "MJ Balanço", realizada por Marcos Jorge para campanha do Banco do Brasil, a instituição financeira é colocada como um dos bastiões da economia, resistindo ante a crise internacional. As principais idéias do comercial são: ordem, resistência e fluidez. Para tanto, o ponto de partida é a própria cidade de São Paulo, com planos de *skylines* de prédios irreconhecíveis, que culminam com um *contre-plongé* do prédio do Banespa e a imagem do Copan, também em *contre-plongé*. A imponência e o brilho da construção de Niemeyer fecham um bloco de imagens urbanas dominadas pelo fluxo das nuvens e dos carros – apresentados em *fast motion*. Trata-se de uma *cidade plástica*, que exige um olhar predominantemente receptivo e não explorador. A sucessão de planos urbanos parte do centro, local de passagem e associado à crise pela *voz over* (do diretor de teatro Antônio Abujamra), para imagens-ícones da cidade, Banespa e Copan cintilantes, representando a resistência o poder de colonização do Estado. A passagem entre estes dois espaços é acompanhada pela *voz over*, que no início refere-se à crise financeira, sob as imagens do centro urbano, e pouco depois, anuncia o poder do Banco do Brasil, sob as imagens do prédio do Banespa e do Copan. A partir do movimento, das imagens urbanas e das significações atribuídas pela *voz over*, pode-se pensar no centro como local a ser superado, e que num futuro próximo poderá ter famílias habitando, com a ajuda do crédito Imobiliário do Banco do Brasil. Consumidores estes que, no comercial, aparecem numa casa cenográfica, situada ainda fora do centro urbano.

Na publicidade "MJ Balão", também realizada por Marcos Jorge, agora para campanha do Ministério da Saúde em incentivo à doação de órgãos, perseguimos um balão vermelho, em forma de coração, que une fragmentos da São Paulo central, partindo da Av. Paulista para chegar ao Copan. O coração vermelho brilhante, simbolizando a solidariedade, une prédios conhecidos e planos ambíguos da cidade, num movimento que alude à união do diverso. Temos assim o vão do túnel de acesso e reflexos de prédio na Av. Paulista, imagens diversas de uma São Paulo quase reconhecível, os prédios nas bordas da Praça Roosevelt (com referência à multiplicidade cultural), o prédio do Banespa, Ed. Martinelli, janela com vista distante do que parece ser o vale do Anhangabaú e, finalmente, o prédio do Copan, cuja parede é escalada pelo balão, até as mãos de uma criança que vive com um coração doado. Aqui, a cidade é união de fragmentos em prol de um gesto de caridade, que une espaços associados à riqueza, à diversidade cultural e o emblema Copan, espaço de conquista, salvação e felicidade, habitado por uma humilde mãe com seu filho.

Minisséries: o caso *Amor em 4 atos* (2011)

Nos últimos anos, o centro de São Paulo está cada vez mais presente em novelas, mas sobretudo em algumas das minisséries, exibidas na Rede Globo. Em novelas, o mais comum e recorrente é o uso de planos da cidade como elementos de passagem, breves *flashes* de paisagens urbanas em *fast motion*, inseridas entre os diferentes blocos ou núcleos narrativos. Em algumas minisséries, porém, os espaços do centro ganham outra visibilidade e uma função narrativa mais importante. É o caso de séries como: *Aline* (2009-2011)[18], *Amor em 4 atos* (2011)[19] de certa maneira em *Som e fúria* (2009)[20]. Em tais trabalhos, percebemos um centro reurbanizado, habitado por uma classe média "descolada" de artistas, profissionais liberais e funcionários de grandes empresas, e que atribui a tal espaço traços de status, distinção e de realização de desejos. Em outras palavras, nos dramas pessoais de personagens com considerável densidade psicológica, a região central da cidade se coloca como palco dos conflitos e como espaço de projeção dos desejos.

A minissérie *Amor em 4 atos*, co-produzida pela *Academia de Filmes* e apresentada pela TV Globo no início de 2011, propõe figuras particulares da gentrificação, associadas às possibilidades do encontro, ambientadas na região central. Em termos narrativos, exploram diferentes misturas entre as linguagens da publicidade e do melodrama. Ou seja, por um lado técnicas de animação e enquadramentos, bem como uma seleção de espaços, em sintonia com aqueles das publicidades da *Margarida Filmes* e da *Academia de Filmes*. Trata-se de uma sintonia espacial, principalmente, quanto ao uso de locais-ícones, como a Estação da Luz, a Praça Roosevelt, o Copan e o Viaduto do Chá. Por outro lado, há um flerte com traços melodramáticos, já em uso pela televisão no Brasil. Colocando-se como gênero voltado às massas, o mesmo inclui: a busca pela expressividade psicológica; a ênfase à superfície do mundo, aos gestos e à expressividade da voz; a sucessão de detalhes enganadores ou reveladores; a ênfase temática aos laços de família; a formalização de um imaginário que dá corpo a uma moral, provendo a sociedade de uma pedagogia sobre aquilo que deve ou não ser feito[21].

Inspirados na obra do compositor Chico Buarque, possuindo entre seus diretores Tande Bressane, Bruno Barreto e Tadeu Jungle, três dos quatro episódios de *Amor em 4 atos* trazem histórias de habitantes e trabalhadores do centro paulistano. As imediações do Bairro da Luz e da Rua Augusta servem de palco para os encontros amorosos dos personagens. O primeiro episódio, *Ela faz cinema*, dirigido por Tadeu Jungle, merece destaque. A Estação da Luz e o Parque da Luz são apresentados como espaços do desejo, palcos para o encontro de casais, como aquele formado por um pedreiro "boa pinta" (Malvino Salvador) e uma vídeo-artista Letícia (Marjorie Estiano). Em termos da intriga, o problema colocado é a união amorosa, motivada pelo poder do acaso. A moça, apesar de comprometida,

[18] Produção Rede Globo; direção Maurício Farias e Mauro Farias.

[19] Produção Rede Globo; direção de Tande Bressane, Tadeu Jungle e Bruno Barreto.

[20] Co-produção O2 filmes e Rede Globo; direção geral de Fernando Meirelles. A série também foi para as telas do cinema, em versão dirigida por Fernando Meirelles e Toniko Melo – *Som e fúria* (2009).

[21] Tais traços do melodrama estão entre aqueles propostos por Ismail Xavier em *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (2003).

finge ser solteira; o rapaz, apesar de pedreiro, finge ser proprietário de um dos apartamentos do prédio, situado em frente à Estação da Luz. A ordem colocada é aquela dos fingimentos. Na seqüência do primeiro encontro entre os dois, a sós, percebe-se o lema central do filme: a sorte como alavanca do encontro que, por sua vez, corresponde à própria descoberta da Luz como espaço a ser habitado e consumido. Tudo isso, evidentemente, por meio de uma narrativa que inclui diálogos com a linguagem publicitária, usados com relativa ambigüidade. Verificamos, assim, o interesse sexual, ou atração-fetiche entre uma jovem e um pedreiro; a associação mulher-cerveja; bem como a visão panorâmica da torre da Estação e do Parque da Luz, vista pela sacada do apartamento, no momento em que o pedreiro verbaliza o seu desejo de morar numa região como aquela. Outros elementos do universo publicitário despontam, aqui e ali, também soando *fake*, como uma publicidade que não se realiza totalmente.

Em termos narrativos, o episódio *Ela faz cinema* é pontuado do início ao fim por uma *voz over*, que sugere os pensamentos dos personagens e interpreta situações. O poder do acaso é colocado sempre e primeiro lugar: para unir pessoas, para revelar mentiras que podem ser superadas, ou ainda, apresentado como invenção dos próprios personagens, em sua busca pela realização amorosa. Tal voz assemelha-se a uma voz das ruas, que legisla sobre tudo. Ela esconde a própria identidade, assemelhando-se a uma rádio-novela, ou a muitas das publicidades televisivas de carros. No final do episódio, porém, quando os personagens comemoram o encontro, em frente à Estação da Luz, o emissor de tal voz revela-se na pele de um homem-placa, que reafirma a importância do acaso, ironiza a presença da *voz over* e passa a integrar-se à festa promovida pelos demais, como representante de uma classe trabalhadora menos abastada.

Em *Ela faz cinema*, portanto, a região da Luz apresenta-se como local dos encontros fortuitos e do convívio de diferentes classes sociais. As pontuações da *voz over*, explicitada no final do filme como voz da rua, coloca o próprio acaso com ética definidora das relações e da habitação nos espaços da Luz. Embora não exista uma oposição entre bem e mal, pode-se identificar um desejo pelo centro urbano, que avança paralelamente aos encontros amorosos, colocados como sentimentos sinceros. Tal tendência é contrabalanceada pela sensação *fake* promovida pelos próprios traços publicitários que ambicionam uma auto-denúncia. Neste sentido, as tomadas aéreas, *contre-plongées* e referências à Estação da Luz como local do encontro, no contexto do episódio *Ela faz cinema*, sugerem uma cidade ambígua, a meio termo entre *obra* e *produto*, colocando-se como obra serial que expõe um espaço-foco de intervenções urbanas, mas joga com a auto-denúncia criativa.

Os dois últimos episódios, *Folhetim* e *As Vitrines,* são dirigidos por Bruno Barreto. Embora os personagens desloquem-se por áreas mais nobres, como a Av. Paulista, o imaginário do centro como local sensitivo e de encontro continua predominante. Os dois episódios apresentam a história de Ary, um funcionário da Caixa Econômica que se separa da esposa. A Rua Augusta, com seus bares, inferninhos e motéis, passa a ser o centro da vida afetiva do personagem. Trata-se de um espaço de reconstrução, estimulando o afogamento das mágoas e a abertura para novos amores.

No episódio *Folhetim*, depois de uma briga com a esposa, Ary perde-se pelas casas noturnas da Rua Augusta. Ali, o funcionário desquitado conhece Vera, uma jovem prostituta por quem se apaixona. A partir de então, a história se desloca para regiões centrais da cidade. Em algumas cenas, novamente percebemos o centro de São Paulo transformar-se num espaço humano e desejado. É o caso da longa caminhada de Vera e Ary, entre a Rua Augusta e o Viaduto do Chá. O deslocamento em direção ao centro corresponde a uma imersão na intimidade de Ary. Trata-se de um movimento em busca de um amor correspondido, ou ainda, de uma mulher para sempre desejada. No viaduto, o beijo entre os dois ganha a forma de dois *travellings*

descendentes, tendendo a um *contre-plongé* e que destaca o próprio viaduto e o Shopping Luz: espaços do desejo e do encontro, numa cidade internacionalizada, cujos cartões postais correspondem a locais da realização amorosa.

No episódio *As vitrines*, Ary aluga um apartamento do Copan para morar. Por coincidência, reafirmando a ação do fortuito nos amores da São Paulo Central, Vera é sua vizinha da frente. Ele consegue conquistá-la, dizendo-lhe que gostaria apenas de vê-la passar. A trama gira em torno da busca de Ary por Vera, incluindo diálogos com o universo publicitário sobretudo por meio do trabalho de iluminação. Seja nos bares da Rua Augusta, seja na seqüência do primeiro olhar de Ary para Vera no *hall* do Copan, nota-se um elaborado trabalho com neons e definição de tonalidades, com possíveis inspirações no universo publicitário. No meio do filme, um *fast motion* de carros na Av. Paulista também remete-se ao universo publicitário. No caso de *As vitrines*, o prédio do Copan é selecionado como espaço-ícone, palco de uma história de amor, entre personagens de classes sociais diferentes: ele funcionário, ela bailarina. No final, algo é desvendado. O espectador descobre que o trabalho de Vera como prostituta devia-se a um traumático suicídio, do ex-noivo no dia do casamento e que possivelmente foi superado a partir do encontro com Ary.

A partir da análise de uma seleção de publicidade do Grupo INK e da Minissérie *Amor em 4 atos*, produzida pela *Academia de Filmes*, portanto, identifica-se uma gama de imagens e figurações da gentrificação que reafirmam ou criam reverberações criativas da re-apropriação da cidade. No campo publicitário, há maior sintonia com a idéia de uma cidade colocada à venda (Cf. ARANTES, 2012) a partir de operações de *marketing*, que partem do espaço, mas influenciam a própria produção de imagens publicitárias da cidade de São Paulo, interferindo num mercado simbólico daquilo que pode ou não ser visto. Não tratamos aqui da efetividade de tais imagens como motivadoras de um desejo de compra sobre o centro da cidade, o que exigiria um estudo qualitativamente diferente, possivelmente complementar ao trajeto aqui realizado. Em termos figurativos, destacaram-se duas formas de transformação do espaço da cidade, próprios à publicidade: a tendência à des-identificação, equiparando-se São Paulo a uma "cidade global"[22], e o uso de espaços-ícones, com o significado de potência ou de união do diverso. No contexto da minissérie *Amor em 4 atos*, verificam-se variações em torno da figura da cidade desejada e dos locais-ícones como espaços do acaso da realização amorosa. A mescla de linguagens, envolvendo melodrama e publicidade, sugere uma reapropriação mais complexa e criativa da cidade, com variadas tensões entre os seus caracteres lúdicos de *obra* e seriais de *produto*. Focalizados no caso específico do Grupo INK, os resultados aqui apresentados fazem parte de uma pesquisa mais ampla, e em curso, de mapeamento das figuras da gentrificação em publicidades e minisséries, que abrange outras empresas de produção flexibilizada: em particular a *O2* e a *Conspiração Filmes*, cujos materiais audiovisuais colaboram com uma gama mais ampla de figuras e tensões diante do processo de requalificação urbana em curso.

[22] Termo usado por Sassen (1998), no contexto de uma economia globalizada, para identificar aquelas cidades que competem entre si em busca de uma fatia maior no mercado global, abrigando também processos transnacionais com múltiplas localizações. Em termos de paisagem, tais cidades são marcadas pela presença de grandes arranha-céus, novas formas arquitetônicas, novas leis de zoneamento e novos princípios de gentrificação, que muitas vezes modificam sua identidade espacial, para projetar uma não-identidade trans-nacional.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Otília. *Barcelona e Berlim: duas imagens estratégicas*. São Paulo: Annablume, 2012.

ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Ed. Seguier, 1996.

BELMANS, J. *La ville dans le cinema.* Bruxelas: A. De Boeck, 1977.

BERNARDET, J-C; GROSTEIN, Marta D.; MEYER, Regina P. *Cinema e metrópole: o caso paulistano*. 1994. Curso realizado em cooperação ECA/USP – FAU/USP, transcrito por Glênio Nicola Povoas.

BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier: l´invention figurative au cinema*. Paris: De Boeck Université, 1998.

_____. *Traitement du lumpenproletariat par le cinema d'avant-garde*. Paris: Seguier, 2006.

CLARKE, D. B. (Org.). *The Cinematic City*. Londres: Routledge, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. *La ville filmée. In. Vior et pouvoir*. Paris: Verdier, 2004. p.545-551.

DEBORD, Guy. *La societé du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

FRUGOLI JR., Heitor. O projeto Associação Viva o Centro e as classes populares. *V Seminário da história da cidade e do urbanismo*. PUC-Campinas, 1997.

GAZOLLA, Ana. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

GLASS, Ruth. *Introduction to London: Aspects of change*. Center for Urban Studies: London, 1963.

HAMNET, Charles. Les changements sócio economiques à Londres. *Societés Contemporaines*, n. 23, 1995, p.15-32.

HARVEY, David. *A condição pos-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.

_____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

JAMESON, Fredric. *The geopolitical aesthetic. Cinema and space inthe world system*. Indiana: Indiana University Press; Londres: British Film Institute, 1992.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *Le droi a la ville*. Paris: Antropos, 1968.

_____. *La presence et l'absence: contribution a la theorie des representations*. Paris: Casterman, 1980.

MARICATO, Ermínia; FERREIRA, João Whitaker. Operação Urbana consorciada: diversificação urbanística participativa ou aprofundamento da desigualdade? In. OSORIO, Letícia Marques. (Org.) *Estatuto da cidade e reforma urbana*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor. 2002. p.215-250.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 1997.

SASSEN, Saskia. *As cidades na economia mundial*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1998.

SEMPLA. *Plano Diretor estratégico do município de São Paulo 2002-2012*. São Paulo: SENAC/ Prefeitura de São Paulo, 2004.

SMITH, Neil. *The new urban frontier – Gentrification and the revanchist city*. Nova York: Routledge, 1996.

_____. El redimensionamiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal. In. HARVEY, D.; SMITH, N. (org.). *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, 2005.

_____. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à regeneração urbana como estratégia urbana global. In. ZACHARIASEN, C. B. (Coord.) *De volta à cidade*. São Paulo: Annablume, 2006. P. 59-87.

WISNIK; FIX et all. Notas Sobre a Sala São Paulo e a nova Fronteira Urbana. *Revista Pós*, FAU-USP, 2001.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

ZUKIN, Sharon. *The cultures of cities*. Cambridge: Blackwell, 1995.

MTV Brasil e o Ocaso do Fluxo

Felipe Muanis
Doutor em Comunicação Social pela UFMG. Professor de televisão e mídias digitais do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e Coordenador do ENTELAS: grupo de pesquisa em televisão, teoria, imagem e recepção. Email: felipemuanis@id.uff.br.

Resumo: Em 2013, acabou a experiência da MTV Brasil, que deu lugar a uma nova MTV, rompendo radicalmente com o modelo anterior e aproximando-se do canal norte-americano. A partir de uma análise do canal extinto, pretende-se discutir neste artigo como a MTV Brasil evidencia questões teóricas da televisão, em especial a noção de fluxo de Raymond Williams e as teorias de paleo e neotelevisão. Nesse contexto, seria a MTV, em seu início, a emissora que mais se aproximaria das propostas de fluxo teorizadas, tornando-se uma flow television.

Palavras-Chave: Fluxo; Neotelevisão; Segmentação; Flow Television.

Title: MTV Brasil and the Flow sinking

Abstract: In 2013 ended the MTV Brasil experience, which gave rise to a new MTV that broke radically with the previous model, approaching the North American channel. From an analysis of the extinct channel, we intend to discuss in this article as MTV Brasil highlights theoretical issues of television, in particular Raymond Williams notion of flow and theories of paleo and neotelevision. In this context, would be to MTV, at its beginning, the station that you feel most closely the theorized flow, making it a flow channel.

Keywords: Flow; Neotelevision; Segmentation; Flow Television.

> A nova MTV que viria e que veio é uma nova MTV mesmo, é outro canal, completamente diferente, que rompeu oficialmente com o modelo anterior. Com certa razão, eles são mais modernos do que a gente; a gente envelheceu no final.
>
> Zico Goes (2013)

No dia 30 de setembro de 2013, saiu do ar, depois de 20 anos, o primeiro canal segmentado da TV brasileira, a franquia de um canal norte-americano com versões em alguns países, a Music Television. Durante esse tempo, a MTV Brasil, gerenciada pela Televisão Abril, consolidou-se como uma experiência única no país, modificando o cenário do mercado fonográfico, das produtoras independentes de audiovisual, do comportamento jovem e da estética televisiva, influenciando até mesmo o cinema brasileiro, para desespero de muitos. Não foram, contudo, essas as únicas contribuições da antiga MTV Brasil, que cedeu lugar a uma nova emissora[1], dessa vez gerenciada por quem detém seus direitos, a norte-americana Viacom. A experiência da MTV Brasil desde 1990 e seu fim no último ano marcam de modo indelével a experimentação na história da televisão

[1]A emissora, hoje, passou a ser apenas MTV, eliminando "Brasil" do nome.

brasileira, situando-a ao lado de emissoras fundamentais no país, como a Rede Tupi ou a Excelsior, por suas inúmeras inovações, mas especialmente por suscitar reflexões no campo teórico da televisão.

A MTV surgiu nos Estados Unidos em agosto de 1981 como uma emissora segmentada de *narrowcast* — via cabo ou satélite —, com o intuito de exibir videoclipes de bandas e músicos do gênero de *rock n'roll*. De acordo com Zico Goes[2], ex-diretor de Programação da MTV Brasil, a MTV começou nos Estados Unidos como "um canal que compilava videoclipes, o canal mais barato que poderia existir na face da Terra. [...] Os donos da MTV praticamente não investiram quase nada" (GOES, 2013). A MTV norte-americana produzia apenas os promos, vinhetas e *artbreaks*, sendo os videoclipes gratuitos, pois eram produzidos e enviados pelas próprias gravadoras. De acordo com Goes, à época, era muito fácil ter um canal de televisão nos Estados Unidos; bastava apenas alguém que o distribuísse.

[2] Em conferência no Festival Internacional de Televisão, em 14 de novembro de 2013, no Oi Futuro, Rio de Janeiro.

A partir de então, dois movimentos da emissora foram importantes para pensar as transformações da MTV: o primeiro, o franqueamento do canal para inúmeros países, totalizando hoje 52 emissoras espalhadas por todos os continentes, entre franquias em funcionamento e não mais operantes. O segundo fator relevante foi a mudança no canal matriz nos Estados Unidos, onde a MTV deixou de ser um canal só de videoclipes para agregar outros formatos de programas e, consequentemente, abrir outros canais que mantinham a proposta original, como o VH1 (1985) e a MTV 2 (1996).

A primeira proposta de trazer a MTV para o Brasil, ainda na década de 1980, surgiu na tentativa de uma associação entre Walter Clark, a Rede Manchete e a produtora paulista Olhar Eletrônico, de Fernando Meirelles. Apesar de o projeto não ter prosperado, a união de pessoas e empresas que são sinônimo de inovação na história da televisão brasileira, com o objetivo de implementar uma franquia da MTV, mostra o quanto esse canal se diferenciava dos demais. Mas foi apenas em 1990 que a MTV surgiu no Brasil por intermédio de outras pessoas, mais por uma necessidade do que por um projeto bem-elaborado. O Grupo Abril tinha obtido uma concessão de canal de TV aberta em 1985, e com um ano apenas para seu vencimento viu-se obrigado a colocar um canal de televisão no ar. A MTV aparece, então, como uma escolha óbvia por sua informalidade, a possibilidade de custos mais baixos de implementação e de improvisação.

Nesse sentido, destaca-se uma singularidade da franquia brasileira com relação às demais: a versão brasileira do canal foi a primeira de sinal aberto em todo o mundo. Além disso, é relevante ressaltar que a MTV não era um canal com características de um canal generalista e que pudesse ser absorvido pelo *broadcasting* tradicional. Com uma estrutura inicial baseada na exibição de videoclipes e vinhetas, voltada para o público jovem, a MTV Brasil era um canal segmentado em meio ao espectro de canais generalistas. É importante lembrar que, no início da década de 1990, tanto a Rede Manchete quanto a Rede Bandeirantes buscaram imprimir identidades parcialmente segmentadas, a primeira mais voltada para o jornalismo, e a segunda, para a programação esportiva. Mesmo em seu início na década de 1960, a experiência inicial da TV Bandeirantes era voltada para uma programação elitista e cultural. Apesar de tais características, tanto a Rede Manchete quanto a Rede Bandeirantes nunca deixaram de ser canais generalistas.

O surgimento da MTV Brasil como canal aberto não era, portanto, irrelevante. Como recorda oportunamente Luíza Lusvarghi (2007), a televisão segmentada no Brasil surge apenas um ano depois da MTV Brasil e pelas mãos do próprio Grupo Abril, que passa a comercializar a distribuidora de canais por assinatura da TVA e por meio da NET, então empresa das Organizações Globo. Desse modo, o simples fato de haver uma emissora segmentada em meio a canais generalistas, em um país que ainda não conhecia e nem tinha o hábito de consumir TV segmentada, já fazia da MTV Brasil um canal com uma lógica distinta da dos demais. Ainda assim, era

um canal realmente segmentado. Por estar disponível no espectro, não costumava atrair um público que não fosse seu preferencial — o jovem entre 18 e 29 anos.

No campo técnico, o audiovisual começava a migrar para a imagem digital e suas possibilidades, inicialmente concentradas na edição não linear, mas não ainda na captação. A MTV Brasil se estruturou como a primeira emissora brasileira a basear toda a sua finalização no processo digital não linear, o que lhe conferiu facilidade de explorar novas possibilidades estéticas e discursivas em seus programas. Ainda que a emissora produzisse inicialmente apenas as cabeças dos programas, apresentados pelos VJs, e alguns poucos programas de cunho informativo-documental, eles não produziam os videoclipes que exibiam, o que diminuía significativamente os custos do canal. Normalmente, os videoclipes, peças promocionais de artistas do mercado fonográfico, eram distribuídos pelas próprias gravadoras para o canal, ou feitos de forma artesanal por artistas independentes que queriam se promover e ganhar visibilidade. Na época, a internet apenas engatinhava e ainda estava longe de plataformas de vídeo como o Vimeo (2004) ou o YouTube (2005), hoje populares.

Sem querer entrar na discussão dos primórdios do videoclipe como formato ou programa — uns afirmam que começou com os Beatles, e outros, com o videoclipe de *Bohemian Rhapsody* da banda Queen —, no Brasil os videoclipes surgiram como atrações do programa dominical *Fantástico*, exibido pela Rede Globo, mais precisamente em 29 de junho de 1975, com a exibição de *América do Sul*, música de Paulo Machado interpretada por Ney Matogrosso. Gravados em vídeo, os videoclipes produzidos pelo *Fantástico* normalmente passavam uma única vez e não primavam por uma qualidade de imagem cinemática, mantendo as características de uma imagem de intensidade zero[3]. A MTV Brasil surge, portanto, em um país com uma cultura audiovisual que não tinha desenvoltura com o produto videoclipe. Mesmo havendo demanda do novo canal por essas produções nacionais, o conteúdo era pouco e pobre, e, apesar da proposta da emissora de ter produtos nacionais, de acordo com Lusvarghi (2007: 52), "já falavam em 70% de importação" de clipes estrangeiros. De acordo com a autora:

> A discussão sobre a qualidade levou a uma polêmica, pois a maior parte dos videoclipes brasileiros era gravada para ser exibida no Fantástico […] e classificados por Galo[4] como os piores, por não apresentarem técnica de cinema, o que levou Boni […], diretor de alguns clipes e à época vice-presidente da TV Globo, a defender-se publicamente, alegando que a questão não era gravar em película, videoteipe ou captação gráfica, mas sim transmitir uma ideia. (LUSVARGHI, 2007: 52)

A partir da falta de material nacional de qualidade, a MTV Brasil resolveu investir na produção de 20 videoclipes de músicos brasileiros consagrados, como Marina Lima — o primeiro videoclipe a ser exibido no canal, uma versão de "Garota de Ipanema" —, Marisa Monte, Caetano Veloso, Paralamas do Sucesso, entre outros, todos feitos em película e por jovens diretores de produtoras independentes.

O impacto, não apenas do início das atividades da MTV Brasil, mas de sua demanda por videoclipes *de qualidade* no mercado nacional, teve um efeito fundamental não apenas para a emissora, mas para o desenvolvimento do audiovisual no país. É necessário, contudo, contextualizar o momento político da época. A Embrafilme tinha sido extinta pelo governo Fernando Collor em março daquele mesmo ano, sem criar uma política para o setor audiovisual para substituí-la, o que resultou na paralisação do mercado cinematográfico e no desemprego de inúmeros técnicos de cinema. A televisão não tinha capacidade para absorver toda essa mão de obra, pois já tinha sua própria estrutura e monopolizava, como faz até hoje, toda a sua produção. Então, a demanda por videoclipes filmados em película surge em um momento oportuno, em que só se poderia fazer audiovisual

[3]John Caldwell considera que a TV trabalha com duas modalidades de imagem: uma de *intensidade zero*, planar, sem contraste, com pouca variedades de pontos de vista e a televisão estilo ou cinemática que se aproxima da imagem cinematográfica com contraste, maior variedade de pontos de vista e profundidade. Para mais detalhes sobre a imagem de intensidade zero e a televisualidade, ver Caldwell (1995).

[4]Rogério Galo, diretor musical da MTV Brasil. [N.A.]

dentro de uma televisão ou produzindo comerciais e videoclipes em produtoras independentes. Apesar da indigente política cultural do período, a adversidade favoreceu o surgimento de produtoras independentes com uma nova geração de realizadores que esperavam ganhar visibilidade e dinheiro por meio de comerciais e videoclipes para, no futuro, chegarem ao cinema. Foi o que aconteceu de fato com a Conspiração Filmes, a Vídeo Filmes, a TV Zero no Rio de Janeiro, entre outras produtoras no país. Todos os seus diretores trouxeram novas ideias para seus trabalhos, além de se influenciarem por uma estética mundializada, que dialogava com a história do cinema, as histórias em quadrinhos, o documentário, o videoclipe e a publicidade, misturando linguagens, suportes, texturas e técnicas. Essa formação específica em um mercado que lutava para sobreviver preparou uma nova geração de realizadores que trouxeram novos referenciais e estéticas para o audiovisual brasileiro. Essa lógica também se repetiu com animadores e *designers*, que passaram a ter nas criativas e inovadoras vinhetas institucionais da MTV Brasil uma possibilidade de divulgar suas criações. E enquanto o canal priorizou os videoclipes e as vinhetas em sua programação, tanto essas estéticas quanto seus realizadores e produtoras puderam aquecer o mercado, ainda que na maioria das vezes centralizado na região Sudeste do país.

Ainda que tais características contextuais, técnicas e históricas realcem a importância da MTV Brasil para a televisão brasileira, é sobretudo na discussão da recepção que é possível observar desdobramentos em sua história que podem aludir a discussões teóricas importantes no campo dos estudos de televisão.

Music ou *flow television*?

Em 1974, Raymond Williams publicou um livro que se tornou referência nos estudos de televisão. Em *Television as cultural form*, ele conceitua o fluxo televisivo. De acordo com o autor, a quantidade de programas em sequência criava uma sensação de não se ver mais um programa, como no início da televisão, mas um fluxo contínuo de imagens e sons. Williams escreve que, antes da televisão, espetáculos tinham horário marcado para ser vistos e livros tinham o momento certo para ser lidos. O *broadcast* e a televisão não são um evento especial para o qual o espectador se prepara e destina um horário certo. Ele simplesmente liga o televisor e a sequência de imagens está lá, a qualquer hora.

Na década de 1970, quando Williams teorizou sobre o fluxo, antes do surgimento da MTV nos Estados Unidos, a televisão agregava novas particularidades que iriam se consolidar durante a década de 1980: o controle remoto e o *zapping*, a programação 24 horas por dia, o aumento do número de canais e a televisão segmentada por assinatura — consequentemente, o aumento de reprises e a diminuição de força do programa inédito. Tais inovações levaram-no a crer que a percepção do espectador televisivo se faz pelo fluxo, e não por unidades distintas e separadas, os programas, justamente pelo enevoamento das fronteiras entre eles e seus intervalos comerciais. Didático, Williams divide em três os tipos de fluxo.

O primeiro seria o fluxo que inclui determinado tipo de programa, por exemplo, vespertino e que se torna convencional como "programação" ou "*listing*". Ou seja, é o período da grade que tem uma programação similar. Um exemplo são os programas destinados às donas de casa nos horários matutinos em diversos canais. Desse modo, haveria um eixo perpendicular aos canais na grade, apresentando uma similaridade temática e estética que sobreviveria como fluxo até mesmo fazendo uso do controle remoto. O segundo fluxo e mais evidente seria o da atual sucessão de itens, que inclui, além do programa, os programas[5] do intervalo. Ou seja, parte da exibição ininterrupta de segmentos na grade, programas ou comerciais, especialmente quando um faz referência ao outro. É importante porque é centrado na experiência da televisão e no processo da relativa unificação das partes em um fluxo. Por fim, o fluxo detalhado, que abrange o movimento geral da atual sucessão de palavras e imagens — entre o texto dos

[5]Para fins metodológicos, considera-se aqui que comerciais e vinhetas também são programas televisivos.

diversos programas que se assemelham, especialmente o fechamento de blocos e comerciais —, a combinação e fusão entre elas, com o processo de movimento e interação pela sequência e fluxo.

As teorias de fluxo televisivo propostas por Williams chamaram a atenção para outra televisão nascente, que configurava uma nova relação de espectatorialidade com o meio. Por outro lado, essas teorias resultaram em uma leitura, muitas vezes equivocada, assumida por muitos ainda hoje, de que somente por meio do fluxo seria possível analisar televisão. Na prática, seria dizer que não se poderia analisar a individualidade de um programa, e que este teria de ser investigado sem nunca esquecer o fluxo no qual estava inserido.

Ainda que as ideias de Williams tenham sido extremamente aceitas, inúmeros teóricos da televisão se opuseram à sobreposição do fluxo sobre o programa para a análise deste último. Em *Visible fictions* (1992), John Ellis faz uma análise do cinema e da televisão. No capítulo em que começa a tratar de televisão, "Broadcast TV as cultural form", o autor aparentemente faz uma ironia com o nome do livro de Williams e critica a ideia de fluxo. Para Ellis (1992: 117), há muitos programas que seguem outro modelo, o do *segmento*, os quais não têm conexão necessária entre si. O fluxo de Williams reuniria itens separados, colocando-os na mesma experiência de espectatorialidade, mas o fluxo não os organizaria criando um sentido global. O problema apontado por Ellis na teoria de fluxo é que, quando Williams fala que o fluxo é composto por itens, Ellis lembra que itens são ainda textos separados e estariam longe, por exemplo, de se assemelharem a um filme de cinema.

Ou seja, ainda que se possa pensar, utilizando as palavras de Walter Clark, que existe um "gênio de plantão" que programa a grade nas emissoras e ainda que os canais de televisão reúnam em sua grade programas condizentes com a visão de mundo dos donos do canal, os itens ou segmentos que compõem o fluxo não apresentam necessariamente uma conexão entre si. Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez também demonstraram as limitações do conceito de fluxo proposto por Raymond Williams:

> É preciso considerar finalmente — e esse nos parece o ponto mais importante — que a ideia de programa leva ainda, sobre a ideia de fluxo, a vantagem de permitir uma abordagem seletiva e qualitativa. O conceito de fluxo empastela toda a produção televisiva num caldo homogêneo e amorfo, enquanto o de programa permite nitidamente distinguir diferenças ou perceber qualidades que despontam sobre o fundo da mesmice. (MACHADO; VÉLEZ, 2007: 5)

Assumindo as críticas de John Ellis e Arlindo Machado ao conceito de fluxo, cabe refletir sobre as possibilidades de segmentação possíveis. Ela seria *externa*, em que o fluxo seria composto pela variedade dos programas em uma mesma grade ou canal; *interna*, em que se observam unidades distintas dentro dos próprios programas, que reúnem segmentos para atribuir sentido (novelas, telejornais, programas de auditório, programas infantis); e, por fim, *transversal*, em que, por meio do *zapping*, pode-se fazer uma "leitura" de imagens por diversos canais. O que está em jogo nessas possibilidades é atribuir sentido a esses fluxos distintos.

Tais possiblidades soam incompletas para justificar o fluxo, pela dificuldade em atribuir sentido único a segmentos distintos dentro de um canal, o que é mais viável dentro de programas, em que a diferença entre seus eventuais segmentos internos ainda viabiliza uma possibilidade de sentido único. Desse modo, talvez o lugar em que se possa buscar uma grande proximidade com o fluxo é nos canais de *narrowcast*, ou por assinatura, que, por se basearem na demanda do espectador, se conformam tematicamente, cada qual orientado por determinado gênero ou categoria de programa para atender a um nicho específico de público. Além disso, nesses canais, são constantes as reprises ao longo do dia, seja de programas,

reportagens ou imagens. Desse modo, por esses canais se apresentarem muitas vezes como uma enunciação reiterada em suas temáticas, narrativas, estéticas e imagens, estaríamos mais perto da proposta de fluxo em um canal segmentado que tematize, por exemplo, esportes, notícias, *reality shows* ou que contemple formatos de programas muito demarcados, do que nos canais abertos em que a programação, generalista, apresenta distinções maiores entre os programas e segmentos. É nessa discussão que se deve retornar à experiência da MTV.

O canal segmentado se aproximaria de um fluxo mais do que o canal generalista, por serem os programas com a mesma temática e aparentarem ser repetitivos, com muitas reprises de programas. Ainda assim, é importante salientar que continuam com segmentos distintos. Contudo, esses segmentos são muito semelhantes entre si e se repetem. A MTV, da maneira como foi configurada na década de 1980 nos Estados Unidos e na de 1990 no Brasil, tinha toda a programação composta por videoclipes e vinhetas que são muito semelhantes entre si nas estéticas variadas, na duração, na montagem, na música. Além disso, ao se considerar que os videoclipes são peças promocionais de artistas e bandas musicais, significa que eles se assemelham em parte aos comerciais. Se a programação de um canal específico, como a MTV, é composta principalmente por peças promocionais/comerciais e vinhetas, todas tematizando o universo musical e o gênero do *rock n'roll*, poder-se-ia refletir sobre duas particularidades importantes do canal para essa discussão. A MTV, por seus segmentos, por ser um canal temático bem-recortado, ao menos em seu início ligado ao gênero do *rock* e *pop*, é um dos canais que mais se aproximaram da proposta de fluxo de Raymond Williams. Ou seja, o espectador pode perceber o canal como um fluxo, ainda que ele mantenha as distinções entre seus segmentos. O que difere a MTV de um canal de televisão tradicional é que este tem seus segmentos, ou seja, seus programas, mais claramente delimitados. Por outro lado, a MTV parece também evidenciar o que Sarah Kozloff[6] apontou, que os comerciais seriam os verdadeiros programas televisivos, o que é confirmado por Zico Goes:

> Se dizia [sic] à época que o conteúdo mesmo da MTV não eram os videoclipes, eram os VJs e os promos, principalmente. E o break comercial eram os clipes, porque os clipes nada mais eram, na época, do que releases dos CDs, enfim, dos álbuns dos artistas da época.. Então tinha essa brincadeira no começo. (GOES, 2013)

Se essa é uma característica tanto da MTV norte-americana quanto de suas franqueadas do resto do mundo, qual é a diferença da MTV Brasil nesse contexto? O fato de o Brasil, conforme mencionado anteriormente, não conhecer até então a lógica da TV segmentada e de a MTV Brasil, que é um canal segmentado, entrar na grade aberta do país reforça sua diferença com relação aos outros canais e evidencia uma nova forma de espectatorialidade na televisão daquele período que compreendeu a década de 1990. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a MTV, em seus momentos iniciais, em que privilegiava a exibição de videoclipes e vinhetas, seria não apenas uma *music television*, mas, considerando as possibilidades de fluxo apontadas por Williams, a emissora que *mais se aproximaria* de uma *flow television*?

O ocaso da *flow television*

Sintomaticamente, as mesmas características que apontaram a MTV e especialmente a MTV Brasil como o canal que talvez melhor se aproximasse das proposições iniciais de Williams com relação ao fluxo televisivo serviram para evidenciar seu próprio fracasso.

O que aconteceu com a MTV norte-americana e a brasileira, de maneiras diferentes, foi que em ambas o videoclipe e as vinhetas perderam espaço para programas de gêneros distintos que demonstravam claramente o caminho para uma programação mais generalista e, consequentemente, mais diversificada. Nos Estados Unidos,

[6]Para mais detalhes, ver Kozloff (1992).

foram criados outros canais que absorvessem videoclipes e vinhetas, conforme dito anteriormente, dando espaço para que o canal principal diversificasse sua programação e se aproximasse, com isso, da programação de outros canais. A MTV Brasil, por sua vez, não se desdobrou em outros canais, apesar de, em determinado momento, fosse esta a intenção do Grupo Abril. Sem um canal para onde direcionar videoclipes e vinhetas, os primeiros se deslocaram para a internet, em um *site* da própria MTV, colocando, de certa maneira, o videoclipe em uma estrutura de vídeo sob demanda antes mesmo das outras emissoras. Assim, a MTV Brasil passou a dar mais espaço, especialmente na década de 2000, a outros formatos, programas e gêneros: *reality shows*, política, sexo, humor, programas de auditório. A música deixava de priorizar o *rock* e passou a agregar o *pop* e as músicas brasileiras de apelo mais popular, como o axé, o pagode e o *funk*.

Pode-se dizer que o que influenciou as mudanças da MTV Brasil foram particularidades muito próprias, em especial o fato de ser um canal segmentado no espectro aberto. Se a MTV surge como um canal, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, em um momento que, para alguns autores, acontecia a transição da paleo para a neotelevisão, a MTV Brasil representa essa permeabilidade de um "momento" televisivo no outro. Ou seja, enquanto a MTV matriz segmentou ainda mais o canal em outros canais no *narrowcast*, a MTV Brasil foi se tornando cada vez mais um canal generalista, ou seja, um canal aberto no espectro aberto, tomando, de certa maneira, um sentido oposto, porém complementar, à matriz. A MTV original, mesmo sendo um canal no espectro segmentado, também aproximou sua grade e programação do *broadcast* e dos canais mais generalistas. Observa-se também, nesse contexto, outro movimento que corrobora as relações entre paleo e neotelevisão. Enquanto muitos canais generalistas tradicionais no Brasil, com características tributárias da paleotelevisão, de acordo com os conceitos teóricos desenvolvidos por Umberto Eco (1984) e desenvolvidos em seguida por Francesco Casetti e Roger Odin (1990), absorveram particularidades da neotelevisão — a quebra de tabus com sexo e dinheiro, a presença do povo como personagem, a autorreferencialidade das metaimagens, o fim de uma relação hierárquica entre apresentador e espectador, a diminuição do caráter pedagógico da televisão e a presença do visual suplantando o texto —, aconteceu o inverso com a MTV Brasil: ela passou a dar mais atenção ao texto em detrimento da imagem — tomando seu início como referencial — e assumiu muitas vezes um caráter pedagógico diante do jovem, com os programas que discutem política ou sexo. Isso aconteceu com inúmeros programas que não tinham qualquer relação com o videoclipe ou a música, mas que ainda assim o canal passou a produzir e a exibir, porque eram jovens. De acordo com Zico Goes, o videoclipe sozinho não sustentava a audiência, o que os levou a fazer programas.

Assim, a MTV Brasil, que nasce neotelevisão, com o tempo agrega e caminha para características paleotelevisivas, abandonando algumas particularidades caras a suas origens. E o posicionamento do canal em um espectro aberto, junto com outros canais não segmentados, possivelmente reforçou esse caminho da MTV Brasil, da *flow television* para a televisão generalista. A modificação da MTV Brasil para a TV generalista foi tão forte que a mudança de rumos para o popular e para a diversidade na programação fez com que parte de seus espectadores e críticos ficasse insatisfeita. Em matéria no jornal *Folha de S.Paulo*, em 2006, um dos ex-diretores de programação da MTV, Andre Vaisman, chegou a dizer que a emissora teria virado, em função do excesso de programas de auditório, um "SBT para jovens" (ALENCAR, 2006), referindo-se aos programas do canal de Sílvio Santos. A despeito de uma crítica elitista e um tanto preconceituosa, em termos de percurso como canal, por um lado não poderiam estar mais certos.

A programação adotada com os anos pela MTV Brasil também não deixa de confirmar o entendimento de que paleo e neotelevisão não são momentos estanques que definem diferentes modalidades televisivas sobre uma linha

cronológica, mas modalidades que coexistem simultaneamente. Ainda que a MTV Brasil tenha migrado para as características de uma televisão clássica, com programas diversificados que distanciavam seu conteúdo da possibilidade de ser entendida como um canal em fluxo, seus programas mostravam, contudo, que, apesar de se render a formatos populares e antigos, como os programas de auditório, ela nunca deixou totalmente a subversão característica da televisão moderna, da neotelevisão, espaço no qual nasceu de modo radical.

Inúmeros programas da MTV Brasil reforçavam esse caráter ambíguo. *Os Piores Clipes do Mundo*[7], apresentado por Marcos Mion, absorvia a precariedade como estética e evidenciava o caráter de representação da televisão trabalhando com a metalinguagem. Em outro viés, o *Erótica MTV*[8], apresentado por Jairo Bouer e a modelo e atriz Babi Xavier, discutia sexo abertamente entre os jovens, respondendo a perguntas que dificilmente seriam possíveis na TV aberta. Vale ressaltar que demorou 10 anos para que a Rede Globo tivesse um programa com alguma semelhança do ponto de vista de quebra de tabus com a temática do sexo, que é o *Amor & Sexo*[9], apresentado pela modelo Fernanda Lima. A escolha da Globo pela apresentadora para esse programa não parece ter sido aleatória: Fernanda Lima era a apresentadora do programa *Fica Comigo*[10], uma releitura da MTV do clássico programa *Namoro na TV*, do SBT, em que casais se conhecem por meio do programa e começam ou não o relacionamento ao vivo. Sobre esse programa cabe um exemplo pertinente à discussão que ora se segue: em agosto de 2000, a MTV teve alto índice de audiência com o primeiro — e único — *Fica Comigo Gay*, em que os protagonistas, dois homens, deram o primeiro e mais demorado beijo *gay* masculino na televisão aberta brasileira. Mesmo passados quatorze anos do episódio, dificilmente a apresentadora poderá repetir o feito na atração que comanda hoje na emissora líder de audiência da TV aberta.

[7] Programa exibido entre 1999 e 2002, com pausa entre 2000 e 2001.

[8] Programa exibido entre 1999 e 2001.

[9] Programa exibido a partir de 2009 e ainda na grade da Rede Globo de Televisão.

[10] Programa exibido entre 2000 e 2003.

Esses e outros programas exibidos pela MTV Brasil evidenciam como a emissora caminhou para formatos televisivos antigos, mas sem abrir mão do caráter moderno na constituição interna de seus programas — no sentido neotelevisivo. Tais programas, ainda que também conferissem identidade ao canal, tinham uma variedade de formatos e estruturas muito distintos, sobretudo em comparação ao início da programação do canal, composto apenas por videoclipes, e que evidencia uma *flow television* mais contundente, especialmente em meio ao *line-up* generalista.

Desse modo, pode-se dizer que a MTV Brasil teve um outro fim anterior àquele do ano de 2013 e ainda mais importante. Foi quando ela, ao agregar uma série de programas, aproximando-se de uma televisão generalista, deixou de ser uma *flow television* dentro do próprio *broadcast*. As sucessivas mudanças em busca do público migrante da MTV talvez tenham quebrado constantemente seus registros de enunciação, o que foi, aos poucos, eliminando o seu caráter mais contundente de *flow television*. Com isso o caráter moderno desse canal na grade da televisão brasileira e, por que não dizer, revolucionário, começa a ser minimizado até desaparecer quase por completo. A extinção da MTV Brasil, no fim do ano de 2013, é o término não apenas de um canal, mas de uma proposta de televisão que elucida questões caras à espectatorialidade, à teoria da televisão e à história da TV brasileira.

Considerações finais

Zico Goes afirma que a MTV Brasil se transformou com o tempo porque precisava se modificar constantemente em função de um público que também mudava, um público jovem que não se pode fidelizar, pois envelhece e deixa de ver o canal, cedendo o lugar a uma nova geração com novos interesses: “daí a necessidade de mudança, novas caras, novos programas e assim por diante” (GOES, 2013). Ainda que não se possa generalizar o público jovem com uma só identidade ou como algo fechado, o que a MTV Brasil parece sempre ter feito foi perceber a dimensão plural do jovem deixando de o mitificar, como talvez até tenha feito no começo de suas transmissões, para depois tentar se adaptar às suas transformações

constantes. Por isso deixou de ser só rock e passou a ser também pop, para depois agregar também o popular, para o incômodo de muitos dos que, naquela ocasião, já não eram mais tão jovens ou não eram sua faixa preferencial de espectadores.

De certo modo, a televisão também tem a mesma dinâmica do público jovem. Ela agrega funcionalidades com a tecnologia, absorve demandas sociais, agrega discursos em constante mudança. A MTV foi uma bomba experimental que, pelas circunstâncias, no Brasil ganhou ainda mais intensidade. Ela mudou não apenas porque seu espectador se modifica o tempo todo, mas porque o próprio meio se transforma. Os modos de espectatorialidade também se modificam constantemente. Se havia uma espectatorialidade neotelevisiva, de contato, no início da MTV, que subvertia a televisão clássica, ficou claro que um canal não se sustenta apenas com uma espectatorialidade menos textual e mais clássica. Mesmo uma TV como a MTV e suas distintas gerações de espectadores demandam contratos com os diferentes gêneros, com os formatos e programas, vivenciando também uma experiência paleotelevisiva, de contrato entre o público e cada programa.

Uma televisão não pode ser só fluxo, não pode ser só neotelevisão. O ocaso da MTV Brasil parece comprovar isso, e a MTV atual, que pouco difere da maior parte dos canais segmentados e é calcada na MTV norte-americana, talvez fosse novidade no Brasil de 1990, mas não seria tão radical e experimental como foi a MTV Brasil quando foi implantada. A nova MTV, exibida, agora sim, em seu lugar original, como canal segmentado no *narrowcast*, não se diferencia nem da MTV norte-americana nem de boa parte dos canais a cabo. O irônico da distinção entre as duas emissoras em suas respectivas épocas é que a MTV Brasil nasceu moderna como neotelevisão, *flow* TV e como um canal segmentado na televisão brasileira aberta, e por isso revolucionária para a estética, linguagem e teoria da televisão. A MTV Brasil, em seu início e no contexto da época, talvez tenha sido, na história da televisão brasileira, o que o urinol de Duchamp foi para a história da arte.

Por outro lado e ironicamente, a nova MTV nasce quase clássica, talvez com mais características de paleo do que de neotelevisão, demandando, com isso, um *contrato* menos que o *contato* que a MTV proporcionava com seu espectador. A nova MTV nasce como um canal generalista na televisão fechada, ou seja, faz o oposto da MTV Brasil. Perde seu diferencial e se perde na quantidade de canais, apenas como mais um. Como afirma Zico Goes na epígrafe deste texto, a ruptura com o modelo anterior foi radical. Mas a mudança da MTV pode ser lida também como algo de novo, na medida que o canal com caráter de segmentado, ao renunciar ao seu modelo de enunciação, subverte as próprias regras da TV temática, tornando-se híbrida: estruturalmente generalista, formalmente moderna em seus programas por manter vários aspectos da neotelevisão, como a quebra de tabus e a autorreferencialidade constante.

E, por fim, talvez caibam algumas perguntas para se pensar *a posteriori*. Será que o modelo ou os efeitos de uma televisão experimental, moderna, como foi a MTV Brasil, de fato envelheceu, como afirma Goes? Será que eles não conseguiram, enfim, seguir seu público? Qual o espaço da experimentação, onde estariam hoje essas possibilidades ou quem deteria hoje, o papel que coube à MTV Brasil em 1990? Será que ainda seria em um canal de televisão ou essa experimentação, de certo modo já se espalhou por outros espaços? O programa humorístico da Rede Globo *Tá no Ar: a TV na TV*, criado e apresentado por Marcius Melhem e Marcelo Adnet, este último antigo humorista da MTV Brasil, parece reproduzir muitas dessas inovações dentro do próprio programa: a autorreferencialidade, o *zapping* e o fluxo. Incensado como um dos programas recentes mais originais na televisão, ele migrou para a internet. Então parece que a experiência da MTV Brasil continua viva em programas específicos, dispersos pela programação no *line-up*, mas resta saber se esse tipo de experiência ainda se sustenta como canal e, se não, qual o prejuízo dessa ausência para a variedade e as possibilidades de espectatorialidade na televisão.

Ou por outro lado, em tempos de hipertelevisão, estas estratégias estariam em canais que se utilizem da internet e explorem de modo radical o transmídia, o *zapping* midiático e o vídeo sob demanda que, assim como a MTV Brasil naquele momento, possibilitam hoje, em novo contexto, novas formas de espectatorialidade e, consequentemente, novos modelos e formatos de programas ou possibilidades de transmissão e consumo. É um problema não ter mais uma MTV Brasil para a recepção televisiva, nos antigos moldes, ou ao menos algo que cumpra esse papel de virar a lógica da televisão do avesso, rompendo estruturas e possibilitando uma televisão diferente com novas possibilidades estéticas. Esses novos moldes ainda são necessários, serão ou já estão sendo substituídos por outros modelos? Mais do que isso, será que sobreviveriam ou, assim como a MTV Brasil, necessariamente agregariam outros modelos de televisão para ampliar o seu público e com isso perderiam sua singularidade?

Nesse sentido, cabe pensar se tais experiências televisivas, em função da dinâmica do próprio meio, da transformação do seu público e da sua tecnologia, das suas narrativas e estéticas, bem como a própria modificação da televisão enquanto um bem cultural - em um sentido mais amplo o que se pode chamar de um *fenômeno televisão* - não impõem limites ao novo, que já nasceria com uma data de validade. O espectador mutante de um meio sempre em movimento talvez revele não apenas o que afirma Zico Goes sobre a MTV Brasil - uma emissora com a necessidade de ser sempre outra coisa - mas a própria condição inerente à televisão enquanto meio. O novo é necessário e bem vindo, mas ele é rapidamente absorvido e se junta às antigas possibilidades de televisão, que continuam sendo experienciadas, demandadas e consumidas, sejam através dos mecanismos tradicionais ou de tecnologias que possibilitem uma renovação na espectatorialidade. Talvez o ocaso da MTV Brasil, enquanto canal, seja a confirmação de sua importância no momento que suas contribuições quase revolucionárias se espalharam pela televisão de diferentes maneiras, revalidando suas experiências e seu poder de transformação. Apesar de aparentemente ainda não haver uma resposta clara e definidora para essas indagações, elas apontam, sobretudo, para uma dinâmica própria e sempre cinética da televisão como técnica, fluxo, espectatorialidade e modos de recepção.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Juliana. PlayTV passa MTV em audiência e disputa público jovem. *Folha de S.Paulo*, Caderno Ilustrada, 9 ago. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u63245.shtml>. Acesso em: 9 jan. 2014.

CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: style, crisis, and authority in American Television*. New Jersey: Rutgers, 1995.

CASETTI, Francesco; ODIN, Roger. De la paléo- à la néo-télèvision. In: *Communications: Télévision mutations*. nº 51, 1990. p. 9-26.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELLIS, John. *Visible fictions: cinema, television, video*. Londres: Routledge, 1992.

GOES, Zico; THUNDERBIRD; LAZAROTTO, Cuca; SUTTER, Bruno. MTV: VJs, histórias e transgressão. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TELEVISÃO, 2013, Rio de Janeiro. *Linguagem e experimentação*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 14 nov. 2013. Mesa-redonda.

KAPLAN, E. Ann. *Rocking around the clock: music television, postmodernism & consumer culture*. Nova York: Methuen, 1987.

KOZLOFF, Sarah. Narrative theory and television. In: ALLEN, Robert C. (Ed.). *Channels of discourse, reassembled*. Carolina do Norte: North Carolina Press, 1992.

LUSVARGHI, Luiza. *De MTV a EMETEVE: pós-modernidade e cultura mcworld na televisão brasileira*. São Paulo: Editora de Cultura, 2007.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões metodológicas relacionadas com a televisão. *E-compós*: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, n. 8, abr. 2007.

MUANIS, Felipe. Metaimagens na televisão e vanguardas: as vinhetas da Rede Globo e MTV. In: *ENCONTRO XX COMPÓS*. *Anais*... Porto Alegre, 2011.

PEDROSO, Maria Goretti; MARTINS, Rosana (Org.). *Admirável mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Television as cultural form*. Londres: Wesleyan, 1992.

Sob o Risco do Natural: Acidente e Repetição em Flagrantes de Desastres da Natureza

Felipe da Silva Polydoro
Doutorando no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É mestre em Comunicação Social pela PUCRS.
E-mail: felipepolydoro@gmail.com

Resumo: Os registros anônimos em vídeo estão entre os documentos visuais preponderantes no relato e na memória de episódios recentes envolvendo desastres naturais. Vistas isoladamente, estas imagens dotam-se de um duplo regime: a objetividade documental na reprodução do fato, a subjetividade de uma câmera-olho instável que remete ao sensório. Testemunhas da irrupção de um acontecimento, trazem inscrita a singularidade do acaso, efeito potencializado pelo registro de uma ação determinada por causas naturais alheias à vontade do sujeito que filma. Pensados em conjunto, esses vídeos compõem um interminável e repetitivo banco de dados de evidências documentais sobre determinado evento.

Palavras-chave: Registro anônimo; vídeos amadores; análise de imagens.

Title: The Risk of Nature: Accident and Repetition in Recordings of Natural Disasters

Abstract: Anonymous video recordings are important visual documents in the depiction and constitution of the visual memory of recent natural disasters. Taken alone, these images acquire a dual quality: the documentary objectivity of the fact's reproduction and the sensorial subjectivity of an unstable camera-eye. Witnesses of the outbreak of a natural event, they carry within themselves the uniqueness of chance, an effect that is strengthened by the recording of an event determined by natural causes, thus beyond the control of the person behind the camera. When thought together, these videos make up an endless and repetitive database of documentary evidence regarding a particular event.

Keywords: Anonymous recording; amateur videos, analysis of image.

Registro anônimo e apelo realista

Entre os vídeos anônimos contemporâneos que registram acontecimentos de relevância histórica e jornalística, alguns dos mais vistos e compartilhados – e visualmente impactantes – são aqueles que captam fragmentos imagéticos de desastres naturais. Em diversos lugares da web, encontram-se coleções de flagrantes audiovisuais de acontecimentos tais como os *tsunamis* no Sudeste Asiático, em 2004, e no Japão, em 2011; a passagem de furacões nos Estados Unidos; os deslizamentos decorrentes do excesso de chuvas na Região Serrana do Rio de Janeiro, em 2011. Pode-se afirmar que os registros audiovisuais captados por anônimos, sobretudo desta figura que os meios de comunicação batizaram "cinegrafista amador", destacam-se como a peça documental preponderante na memória e nas narrativas sobre esses eventos.

Há, nos planos estético e discursivo, consideráveis apelos em imagens amadoras que captam um fato durante sua ocorrência: um encontro da função documental-objetiva de dar a conhecer visualmente o evento tal como ocorreu na realidade efetiva com a função testemunhal-subjetiva de reproduzir a sensação e o ponto de vista de um sujeito presente ao vivo na cena (contribuem para tal, além da perspectiva da realidade tomada a partir do olho de um sujeito, os efeitos típicos da filmagem amadora: câmera tremida, uso inábil do zoom, textura pixelada). Se, conforme Didi-Huberman (2012), toda imagem tem um regime duplo, esta imagem encontra-se potencializada em seus dois regimes: tanto em sua dimensão de documento, evidência factual, quanto na dimensão sensória, reprodução da experiência sensível. Distinguimos com alguma clareza o que aconteceu; somos como que afetados pelos referentes como se lá estivéssemos.

É claro que nem todas as captações anônimas de acontecimentos produzem os mesmos efeitos – afinal, trata-se de um objeto audiovisual já multiplicado, com variada qualidade de relevância. Daí a necessidade, para quem estuda tal tipo de imagem, de formular agrupamentos, aproximar tipos de imagens – o que faremos neste texto com alguns registros de desastres naturais.

Acaso e necessidade nos flagrantes de *tsunami*

A partir de um vídeo específico[1], tentemos nos colocar no lugar do sujeito que mantém a câmera ligada diante do avanço de um *tsunami*. A cena em questão é parte do amplamente noticiado terremoto japonês, em março de 2011, evento pródigo em registros audiovisuais. Antes de tudo, impõem-se duas óbvias necessidades: o indivíduo precisa estar presente ao acontecimento e munido de um equipamento eletrônico com câmera. A segunda condição, o porte permanente de um celular que fotografa e filma, tornou-se algo como um procedimento necessário no processo de subjetivação ocidental contemporâneo. Se existe acaso, ele reside na primeira (e apenas na primeira) condição: o lance de dados do destino quis que aquele sujeito e seu celular presenciassem o *tsunami* em uma situação propícia à filmagem. Importante repetir este ponto: a onipresença de câmeras, configuração na qual a disponibilidade de um equipamento apto a documentar visualmente torna-se uma condição necessária, tende a arrefecer o efeito de surpresa e a inscrição do acaso em vídeos como o ora analisado. Toda vez que irrompe um evento de certa magnitude, pode-se concluir pela existência de registros audiovisuais do ocorrido. Se em outros tempos a disponibilidade de documentos visuais de grandes acontecimentos obedecia um princípio de raridade – há um único registro do assassinato de Kennedy – hoje vigora um princípio de abundância. E mais: se o espalhamento de câmeras funda-se na renovada estratégia do poder, agora tornado biopoder, então a incidência do acaso talvez seja apenas ilusória, uma falsificação obrada por um simulacro de jornalista.

A observação pura e simples do vídeo não esclarece o quanto o cinegrafista sabe, de início, sobre o terremoto e o *tsunami*. Durante quarenta e dois segundos, vê-se apenas ondas no horizonte distante e, embora soem algumas sirenes ao fundo, não se percebe a anormalidade. É claro que o espectador do *Youtube*, quando clica no *play*, já sabe-se diante do *tsunami* japonês de 2011, informação que consta no título da página que exibe as imagens. Mas, se nos detivermos exclusivamente no que é mostrado no filme, é só a partir do instante 0’42”, quando uma vaga atravessa a barreira de concreto, que o extraordinário começa a invadir a tela. Aos 1’50”, o zoom a enquadrar os barcos se movendo sinaliza que o acontecimento pode atingir o patamar de desastre. Aos 2’20”, as ondas atravessam uma segunda barreira. Aos 2’30”, a câmera se agita, aponta para o chão, o cinegrafista se move, corre até um terreno mais alto: a água já se aproxima do ponto onde ele está. Instala-se de vez a ameaça. Desde então, o *cameraman* é um sujeito ao mesmo tempo ameaçado e desafiador, que se arrisca em nome da filmagem.

[1] Este vídeo está disponível no endereço: http://www.youtube.com/watch?v=5K6evRtpdAw. Visualizado em 29/09/2014.

Até o fim, ele registrará a evolução do mar a submergir gradativamente toda a marina que é cenário do vídeo – de artefato humano, sobram apenas os barcos. No instante 8'00, enquadra uma ponte até então oculta, com uma van parada, "atacada" pelo choque das ondas por diversos lados (impossível identificar se há alguém dentro do veículo). O operador move a lente: outrora distantes, os barcos foram levados pela correnteza a uma área próxima ao cinegrafista. Aos 8'25", ele sobe mais um lance de escada – uma corrida acelerada e urgente. Mira a câmera para baixo e mostra as águas invadindo o espaço que ocupava (vangloria-se de ter-se arriscado até o último instante)?

Foi a ciência da aproximação de uma onda gigante o impulso para acionar a câmera? Ou ele simplesmente gravava algo próximo ao mar quando a maré subiu e atraiu sua atenção? A impressão é de que ele liga a câmera já ciente do fenômeno natural em andamento. Neste caso, o sujeito – e não a imagem – foi surpreendido pela irrupção deste evento. Pode-se aventar, porém, que a versão a qual temos acesso está editada e existe em algum lugar um vídeo mais longo. Não sabemos, nem saberemos – e é bom salientar que essas questões acerca da psicologia do cinegrafista estão um tanto caricaturais, pois não cremos numa consciência límpida e uma intencionalidade clara por parte do sujeito que filma.

Se são as experiências de interação com o mundo externo que constroem o sujeito – e se contemporaneamente estas experiências constitutivas se dão através da mediação de dispositivos eletrônicos – o sujeito deste filme materializa-se dotado de uma relação ambígua com o poder da natureza: se deslumbra com o espetáculo natural, mas o enfrenta. Munido de seu aparato artificial, transmuta a fúria marítima em imagem numérica, apta a ser compartilhada, vista incontáveis vezes, modificada em *softwares* de manipulação. Haverá no ato de documentar digitalmente este acontecimento – virtualizá-lo – a utopia de exercer algum controle sobre o poderio natural? O que leva este sujeito a gravar o que vê – e arriscar-se?

Em um nível raso, sem mergulhar na complexa hermenêutica desse sujeito, o vídeo em si sinaliza para a ação de um ímpeto de registrar o fenômeno grandioso. A irrupção de um evento cujas causas são da ordem do mundo, sobre as quais o sujeito não exerce influência alguma, redunda em comandos em série: mire o celular, aperte o botão, filme, capte, compartilhe, faça circular. Na verdade, a impressão é de que há uma automatização do processo: este sujeito encontra-se programado para filmar (a constatação sobre o automatismo procedimental não brota desse exemplo específico, mas da análise sistemática de vídeos amadores que captam fatos de relevância). Perguntado, o cinegrafista seria incapaz de responder racionalmente sobre por que registrar visualmente este fato – não seria mais sensato usar o aparelho para alertar parentes e amigos?

Interpelado originalmente pelo movimento incomum do mar, este cinegrafista amador manterá a câmera ligada mesmo quando as ondas tomarem conta de quase todo o espaço diegético, ameaçando-o – o título do vídeo no *Youtube* anuncia: "This man risked his life to film"[2]. Ou seja, a vontade de documentar explicita-se não apenas na ação inaugural de acionamento da câmera, mas também na manutenção do ato por quase dez minutos, isso em condições de aparente insegurança. Dominado pela pulsão escópica, o cinegrafista parece arriscar-se até o limite.

De fato, salta aos olhos a imposição, a urgência e a atratividade visual do referente. O espetáculo de destruição descortina-se tão arrebatador e ostensivo que parece tomar conta do cinegrafista: cada estouro de onda, cada movimento abrupto dos barcos chamam o enquadramento para si. O acontecimento – suas nuances e desenrolares, suas micro-irrupções – governa a câmera. O tempo alongado do filme, um plano-sequência de quase dez minutos com ritmo pendendo para o lento, resulta da temporalidade do próprio fato: o mar, tal um bloco único que se avoluma, se apropria dos espaços com certa demora, diferentemente de representações de maremoto vistas no cinema, em que uma única e enorme onda, dotada da típica

[2]Em tradução livre: "Este homem arriscou sua vida para filmar".

forma ondular, "quebra" sobre a cidade[3]. No entanto, não há sobras na ação, nem insistência em um enquadramento na busca de algo mais fundamental atrás ou além da imagem – nada relacionado à defesa baziniana do plano longo como abertura ao essencial. Embora lento aos olhos de uma cultura audiovisual dominada por montagens velozes, esse plano sequencia está cheio de acidentes no nível mais aparente, desenlaces que monopolizam a atenção e resolvem-se na camada mais superficial. Nota-se os apuros do operador ao tentar mostrar tudo o que ocorre em seu campo de visão – inepto, vacila no movimento de câmera.

Sendo assim, este vídeo, bem como os demais registros de *tsunami*, constitui-se não de um, mas de uma série de instantes decisivos. Há vários *punctums* (Barthes, 1989). No vídeo descrito acima, fomos especialmente afetados no instante em que a primeira onda estoura; quando o cinegrafista corre para escapar da invasão das águas; quando o cinegrafista enquadra os barcos próximos de si; no trecho em que as ondas ameaçam um veículo parado na ponte; quando o câmera pela segunda vez alcança um terreno mais alto para escapar da corrente. Ou pode-se localizar a pungência dessas imagens no próprio avanço contínuo, destrutivo, do oceano. Em suma, há algo que é da ordem do referente que nos olha de volta nestes vídeos de desastres naturais – a noção de olhar entendida aqui no sentido definido por Lacan (1988)[4].

Em tese, estamos diante de fatos cuja causa encontra-se exclusivamente em contingências da natureza. Ninguém representa para a câmera, não há encenação no sentido estrito, não há intervenção humana no decorrer da cena, a não ser indiretamente: as construções artificiais que se tornam obstáculo para o mar. Não existe vislumbre de corpo humano em nenhum momento do vídeo. Vê-se, a partir de uma câmera subjetiva, o mundo em sua performance neutra, destruindo todo e qualquer ente (passa por cima do natural e do artificial). Ao homem (a este específico, mas também à espécie humana diante de força natural de tal magnitude) resta a única alternativa de filmar. Isso aparece mais evidentemente em outro vídeo[5] do evento japonês, no qual a intensidade da destruição é maior. Neste, aparentemente, o cinegrafista fica sem escapatória, não há opção de fuga. Assiste, do topo de um prédio, à ruína generalizada. O cenário é a beira de um rio já transbordante, mas com os arredores ainda intactos. É possível ver a avenida paralela ao rio e, do outro lado desta, um prédio com estacionamento (cheio de automóveis), seguido de uma vila de casas (além da construção sobre a qual posta-se o cinegrafista acidental). Quando o vídeo se inicia, a corrente já carrega um bolo de carros e as ondas começam a tomar conta da avenida. Ao final, praticamente toda a vila de casas estará inundada. Dezenas de construções serão devastadas e os carros vistos no início das filmagens vão desaparecer do campo de visão. Nos últimos instantes, a água se aproxima ameaçadoramente do parapeito em frente ao operador. Como o vídeo descrito antes, este também estrutura-se pelo progresso contínuo das águas – agora mais veloz e arrasador.

Sem saída e testemunha de uma devastação singular, o operador desta filmagem é um sujeito ainda mais desprotegido, ameaçado, impotente. E este protagonismo do acontecimento, cuja aleatoriedade governa todas as ações, cujo desenrolar como que "dirige" a câmera, está inscrito nessas imagens. O evento dá-se a ver, narra a si próprio, e o sujeito, encastelado, tenta desajeitadamente gravar no celular o espetáculo de destruição no qual está metido. Neste vídeo, não há nem o tom desafiador do cinegrafista descrito anteriormente. Naquele, a assunção deliberada do risco denotava ambiguidade, entre o fascínio e a provocação. O operador se movia, desfrutava de alguma liberdade de escolha na troca com os referentes (ainda que o espaço de ação fosse mínimo). Agora, não há negociação: um operador fixo restringe-se a mover a câmera entre três tipos de enquadramentos, num diâmetro de 180 graus.

Não existe neutralidade no ato de documentar e reproduzir a realidade. A própria decisão de duplicar o mundo em imagem já indica um espírito interventor e a

[3]Nesta cena do filme coreano *Haeundae* (Yoon Je-kyoon, 2009) disponível do *Youtube*, vê-se a aproximação de um tsunami cuja formação é ondular – a onda quebra já na praia: https://www.youtube.com/watch?v=k8IAgUNr6x4. Embora visualmente belo, este modo de figurar o maremoto difere consideravelmente dos registros que abundam na internet (portanto, há diferença marcante entre "representação" e "realidade").

[4] O esquema da visão no pensamento de Lacan (1988) desafia a tradição teórica que separa, de um lado, um sujeito observador dotado de um olho fixo e, de outro, um mundo repleto de objetos a serem observados. Central nessa concepção é a noção de olhar, um ponto localizado não no sujeito, mas no mundo, que funciona como um chamariz à visão e que, por formar-se pela projeção do desejo, participa do processo de constituição do sujeito que olha – afinal, o desejo se constitui no outro, ganha existência somente quando projetado. Neste sistema, o sujeito não é o ponto de partida do fenômeno da visão, mas principalmente o ponto de chegada (talvez o mais correto é dizer que, no esquema escópico lacaniano, há uma tensão nunca resolvida entre os dois eixos, um partindo do olho do observador, o outro partindo do olhar situado no mundo; formam-se aí duas linhas que nunca se encontram, numa estrutura quiasmática, uma dinâmica que Lacan (idem) definiu como a dialética entre o olho e o olhar). O olhar vincula-se à pulsão escópica, ao mecanismo que projeta o desejo do sujeito em um objeto do mundo, criando uma espécie de foco visual sobre o qual se concentra o motor da pulsão. Este objeto sobre o qual o desejo é projetado ganha, na teoria lacaniana, a denominação de objeto *a*. Em síntese, o olhar é o objeto *a* tal como este opera no mecanismo da visão.

[5]O vídeo pode ser visto em http://www.youtube.com/watch?v=ceym2c18OQM. Acessado em 29/09/2014.

filosofia do século XX terminou de esclarecer que a assim chamada realidade não passa de um construto de complexa elaboração. Os variados realismos, bem como o efeito de presença que surtem, decorrem sempre de operações nos níveis estético e discursivo, cujas estratégias e cujos efeitos variam de época para época – e a disseminada estética do amadorismo desponta como um dos recursos realistas mais potentes na contemporaneidade. É o tipo de efeito que provoca este segundo vídeo analisado, portador de um discurso realista paradoxal que sintetiza a objetividade na reprodução do fato e a subjetividade de uma câmera-olho cuja movimentação e textura remetem constantemente para sua presença mediadora (e o efeito da mediação de feição amadora é o de um contato direto física e temporalmente com a realidade; sensação de uma experiência não-mediada).

Real e semblante

De indexicalidade realçada, dotados de uma crueza nas condições de captação, os flagrantes anônimos remetem ao reincidente ímpeto de registrar visualmente a coisa em si. E religar-se a uma realidade mais imediata e "autêntica", livre da membrana plástica do espetacular, é uma das marcas da cultura contemporânea, conforme diagnóstico de autores como Baudrillard (1991), Zizek (2003), Jaguaribe (2007), Feldman (2008), entre outros. Para Badiou (2007), o século XX foi dominado pela "paixão pelo real"– ou o exame contínuo da ligação, efetivamente indistinguível, entre real e semblante. "Laços que resultam do fato de o semblante ser o verdadeiro princípio de situação do real, aquilo que localiza e torna visíveis os brutais efeitos da contingência do real" (Badiou, 2007, p. 81).

Fenômeno amplo, essa investigação em torno da fronteira entre realidade e aparência se expressou, nas artes e em manifestações midiáticas, tanto na intensificação de estratégias miméticas quanto na recusa da representação para realçar a materialidade do suporte. A proliferação dos registros amadores – e sua apropriação como artifício estético realista no cinema e em outros produtos audiovisuais – representam uma continuidade deste movimento. Em outro trabalho (Polydoro, 2013), analisamos o renovado efeito de real em vídeos que captam o instante de irrupção de um acontecimento imprevisto alheio à intenção original do sujeito que filma (caso do filme amador que documentou a morte de John Kennedy e do flagrante do choque do primeiro avião no ataque terrorista ao World Trade Center).

Tais imagens não são uma inovação do paradigma digital. O século XX produziu uma boa porção de flagrantes audiovisuais. Conforme Bruno (2006, s.p.):

> Sabe-se que a novidade não reside no uso do flagrante capturado por câmeras amadoras, já há muito comum no jornalismo. A "novidade" consiste na intensificação desta prática e no "efeito de real" que tais imagens hoje produzem.

Nas imagens que analisamos (Polydoro, op. cit.), o fato registrado produz uma espécie de rasgo na imagem, ao intrometer-se numa cena que decorria dentro da normalidade. Algumas dessas imagens não apenas dão a ver os pormenores de um acontecimento relevante – relevância de ordem midiática atribuída sempre *a posteriori* – mas oferecem o vislumbre de um real mais íntimo e profundo, cuja característica, segundo Lacan (1988), é exatamente o de irromper inesperadamente e, nesta irrupção, mostrar de si apenas um vestígio. É deste real, no sentido lacaniano, que fala Badiou (2007): o não-simbolizável, o traumático que assombra mas ao mesmo tempo sustenta as ordens do simbólico e do imaginário.

Nos dois vídeos de desastres naturais analisados acima, o acontecimento não rasga a imagem de maneira brusca e inesperada. Em ambos os casos, nota-se que o operador aciona a câmera em resposta ao fato já em andamento. Embora se possa perceber vestígios da eclosão do fortuito – cuja faísca é anterior ao princípio da filmagem – o efeito é diferente, por exemplo, do de um terceiro[6] registro de

[6]O vídeo está disponível neste endereço: http://www.youtube.com/watch?v=ihN1qYVhka4. Acessado em 29/09/2014.

tsunami, agora do episódio ocorrido no Sudeste Asiático, em 2004 (o título do vídeo no *Youtube* informa que a cena se passa na Malásia). O pai (ou o que parece ser um pai) grava os filhos brincando na praia, até ser abruptamente surpreendido pela súbita progressão da maré. Não se veem danos materiais e físicos relevantes: todos correm e gritam, mas parecem escapar ilesos. A extensão dos estragos é muito inferior aos dos vistos nos vídeos já mencionados, mas, diferentemente daqueles, este vídeo carrega o arrepio do acidental, um efeito de surpresa. Aqui a coincidência não é deduzida a partir de uma remissão a um tempo anterior – enxergamos o acaso atuando em direto, ao vivo. Vemos e ouvimos o susto dos personagens atingidos pelas ondas.

No entanto, uma questão é se este efeito de surpresa não se acha parcialmente – ou integralmente – esvaziado pela forma como tais imagens circulam e são exibidas, dúvida que se aplica a esse vídeo mas também aos registros amadores de maneira geral. Há um lapso entre a indeterminação essencial dessas imagens na sua constituição bruta original e o contexto de enunciação (no *Youtube* ou em redes sociais como o *Facebook*, onde aparecem acompanhadas de textos e outros enunciados esclarecedores sobre o acontecimento em questão, isso para um público conectado e informado). Os títulos dos vídeos, por exemplo, costumam antecipar os elementos e ações mais atrativos ao internauta – seguem a mesma lógica da manchete jornalística, voltada a revelar de saída o mais relevante e a angariar a atenção pela vontade de saber mais e não jogar com o suspense sobre o ocorrido. Além disso, as imagens do *Youtube* costumam vir acompanhadas de textos e comentários reveladores sobre o conteúdo e com informações adicionais a respeito dos eventos filmados[7].

Contraditoriamente, isolados, vídeos como os analisados neste artigo encontram-se, desde o início de sua exibição, contaminados por um princípio de incerteza. Voltemos ao primeiro dos objetos descritos aqui. Para a maioria dos espectadores que assistem ao vídeo no *Youtube* (o filme contava pouco mais de três milhões de visualizações em fevereiro de 2014), o local exato é incerto, o cinegrafista é desconhecido (jamais aparece, quase não fala), não há segurança sobre se o vídeo tal como gravado ao vivo começa e termina da forma como está exibido. Trata-se de imagens sem origem e sem autoria – num sentido bastante literal.

Um espectador que se deparasse apenas com o vídeo, sem dados adicionais, talvez não conseguisse enquadrar o acontecimento no tempo e no espaço. Carente de uma "cena de enunciação"[8], este espectador visualizaria *perceptos* em um estágio pré-significação, um real em um nível pré-discursivo. Porém, não existe acesso a esta camada de primeiridade, ao documento ainda cru, desprovido de reflexividade. Ainda que esses objetos audiovisuais em si mesmos reproduzam a precariedade e a crueza da captação, o contexto de enunciação pende para o excesso (de palavras, imagens, vídeos relacionados ao mesmo acontecimento ou a acontecimentos semelhantes, além da disponibilidade de ferramentas hipermidiáticas que permitem novas buscas sobre o mesmo tema). A confusão e a incerteza que acompanham essas imagens, uma certa instabilidade na confecção de sentido, decorrem não da pobreza sígnica, mas do excesso de máscaras – e aqui se percebe o quanto o contexto de enunciação contradiz o efeito de real alcançado pelo vídeo em si mesmo, particularizado por simular uma reprodução direta e imediata com o concreto do mundo.

No contexto midiático contemporâneo, os flagrantes de eventos devem ser pensados não apenas enquanto mônadas isoladas, mas também na relação com outros registros do mesmo episódio. A construção dos acontecimentos não se dá exclusivamente por meio de uma ou outra peça narrativa, mas por uma miríade de testemunhos, relatos, versões (reportagens jornalísticas em todos os suportes midiáticos, filmagens da lavra de amadores e de câmeras de segurança, entre outros enunciados factuais). Se nos detivermos apenas ao que está disponível no

[7] Há situações em que os internautas se valem dos espaços de comentários para corrigir informações erradas a respeito dos vídeos – ou, no mínimo, postam dúvidas ligadas à veracidade, reforçando o princípio de incerteza que é marca estatutária dessas imagens. A cena de um filme coreano para a qual remete a nota 3 foi postada como um registro "real" do tsunami japonês de 2011, informação corrigida na caixa de comentários.

[8] Conceito de Dominique Maingueneau (2004) que engloba o conjunto total de elementos presentes no ato de enunciação que influenciam o processo de significação de um enunciado. Ao deparar-se com um enunciado, o público irá valer-se de todos os elementos discursivos existentes na cena de enunciação para (ainda que inconscientemente) situar o discurso e compreender o significado. No caso do *Youtube*, a cena de enunciação abarca o vídeo exibido, mas também as demais informações constantes na página (o título e a descrição do vídeo, os dados do autor, os vídeos relacionados listados no canto, a publicidade que entra antes e durante a exibição) além da estrutura de "janelas" dos computadores e celulares, que possibilitam ao usuário acessar virtualmente qualquer site à procura de informações extra.

Youtube, o grande relato audiovisual do *tsunami* japonês abarca uma infinidade de vídeos amadores, tele-reportagens, montagens de registros anônimos feitos por internautas também anônimos (espécies de pastiches de reportagens jornalísticas). A soma de todos esses documentos – cuja quantidade é incalculável – redunda em uma coleção vastíssima de evidências visuais deste acontecimento de importância histórica. Conforme Manovich (2001), a ontologia do ciberespaço remete a uma estrutura de banco de dados. Portanto, a forma narrativa própria a espaços computacionais não obedece à consagrada armadura linear e sequencial, em que cada ação estabelece uma relação lógico-causal com a anterior, mas apresenta-se com a estrutura não-hierarquizada, interativa e hipermidiática do banco de dados. Acontecimentos midiático-históricos de grande magnitude originam sites que são, ao mesmo tempo, arquivo, memória e narrativas em potencial. O site *Tsunami 2004*[9], por exemplo, reúne informações e registros do episódio (muitos no formato de vídeo).

[9] O endereço é http://www.tsunami2004.net. Acessado em 29/09/2014.

Um banco de dados repleto de registros factuais ligados a determinado evento estabelece uma relação com a realidade caracterizada pela abundância e o excesso. Em vez de um flagrante único, singular, dotado de uma aura de autenticidade – uma imagem, um *punctum*, um instante decisivo – temos um regime do visível que multiplica os testemunhos: profusão de versões, de ângulos, de pontos de vista. Um real registrado por todos os lados, escaneado em todas as dimensões, decalcado em todas as nuances. A documentação abundante do acontecimento que irrompe possibilita a repetida observação do vislumbre do real (em si mesmo não-simbolizável, efêmero em sua aparição). E o semblante é o lugar de localização do real. "O abrupto do real opera apenas em ficções, montagens, máscaras" (BADIOU, 2007, p. 83).

De certa forma, a multiplicação dos registros e sua disponibilidade nos espaços virtuais incitam a repetição. A estrutura de banco de dados e a coleção de testemunhos visuais da efemeridade do real remetem ao realismo traumático descrito por Hal Foster (2014) – agora em outro patamar discursivo, não mais no terreno da arte. Neste texto, Foster (op. cit.) analisa a série de pinturas "Morte e Desastre" de Andy Warhol, composta por imagens de acidentes, desastres e outras figuras que remetem à morte e à violência. São pinturas feitas a partir de fotografias, algumas delas registros fotojornalísticos de acidentes de automóvel. Como é do feitio do movimento pop dentro do qual Warhol se notabilizou, os quadros repetem a mesma fotografia várias vezes. Na obra "Green Car Crash", o instantâneo de um carro em chamas, virado do avesso, aparece seis vezes. Para Foster (op. cit., p. 129), a pungência desse realismo não se encontra no horror da imagem, mas na reiteração da cena violenta. O abrupto da violência captada na fotografia encontra-se diminuído, frente ao poder da repetição desse instante traumático. É uma arte lida com a urgência de um real profundo com a reiteração e não com a remissão ao referente enquanto acontecido.

> O *punctum* em Warhol está menos nos detalhes do que nos lampejos repetitivos da imagem. Esses lampejos servem como equivalente visual de nossos encontros faltosos com o real, do mesmo modo que a imagem fora de registro ou uma lavada na cor. "O que se repete", escreve Lacan, "é sempre algo que se produz [...] como por acaso". É como esses lampejos: parecem acidentais, mas também parecem repetitivos, automáticos, até tecnológicos (FOSTER, op. cit., p. 129).

O mesmo nesses vídeos de flagrantes que pipocam no *Youtube*: acidentais porém repetitivos. Trazem a inscrição do acaso e do fortuito, mas solicitam a repetição: o mesmo vídeo visto diversas vezes; o mesmo acontecimento visto por diversos ângulos. Estimulam uma compulsão pelo ver e rever, como percebe qualquer pessoa que já gastou longo tempo assistindo a vídeos no *Youtube*. O automatismo, portanto, domina tanto o cinegrafista quanto o espectador.

Referências Bibliográficas

BADIOU, Alain. *O século*. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BRUNO, Fernanda. *Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos*. In: Revista Cinética, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm

COMOLLI, Jean. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. In: *Revista Famecos*, n. 36, agosto de 2008.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LACAN, Jacques. *O Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

MANOVICH, Lev. *The language of the new media*. Cambridge: MIT Press, 2001

POLYDORO, Felipe. A ubiquidade das câmeras e a intrusão do real na imagem. In: *Anais do XXII Encontro Anual da Compos*; junho de 2013; Salvador (BA), 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

O Discurso "Periférico" no Centro da Narrativa Midiática[1]

Guaciara Barbosa de Freitas
Jornalista, professora, pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, através de bolsa de Pós-Doutorado, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por meio do Programa Nacional do Pós-Doutorado (PNPD).
E-mail: guacifreitas@yahoo.com.br

[1]O trabalho apresentado no GT Cultura das Mídias, na 23ª edição do Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), apresenta-se aqui com algumas modificações, resultantes do acolhimento de sugestões apresentadas no debate realizado na sessão de trabalho do grupo.

Resumo: A partir do projeto Central da Periferia, exibido pela TV Globo entre os anos de 2006 e 2008, analisamos os discursos em defesa de um lugar não marginal para o periférico na grande mídia. Nosso percurso metodológico articula as narrativas televisivas expressas em episódios levados ao ar e as vozes do contexto sociocomunicacional ao qual se referem tais narrativas. Observamos como as representações de uma "cultura de periferia" acionaram referências de gostos e repertórios estéticos, supostamente valorizados, em decorrência da constatação de que os produtos e processos culturais desenvolvidos pelos atores sociais da periferia alcançaram protagonismo na chamada cultura de massa, graças a um "saber fazer comunicativo" capaz de subverter as imposições de modelos cunhados pela mídia comercial hegemônica.

Palavras-Chave: Periferia; série televisiva Central da Periferia; TV Globo.

Title: The Discourse from Slum in Mainstream Media

Abstract: From the Central da Periferia tv serie, displayed by Globo Television between the years 2006 and 2008, we analyzed the dicourses in defense of a non-marginal place for the slum in the mainstream media. Our methodological approach articulates the television narratives manifested in the episodes and voices from sociocomunicacional context. We note how representations of a "culture of periphery" triggered references tastes and aesthetic repertoires supposedly valued, due to the fact that cultural products and processes developed by social actors have achieved prominence in the periphery called mass culture, thanks to a "know-how communicative" capable of subverting the constraints of hegemonic models coined by commercial media.

Keywords: Slum; Central da Periferia television series; Globo Television.

A designação do lugar de segregação

"Periferia" costuma ser o termo utilizado em discursos que intencionam identificar, de forma genérica e abrangente, o lugar onde vivem os pobres, marginalizados e excluídos do sistema capitalista. Esta maneira de nomear reflete uma atitude, que suprime referências específicas às complexidades entranhadas nas áreas urbanas construídas pela mobilização de pessoas as quais, movidas por dinâmicas e necessidades peculiares a cada realidade, ergueram suas moradias em desacordo com as regulamentações oficiais.

Além de referir da mesma maneira as formas de ocupação urbana diversas, que são repletas de singularidades, a adoção do termo parece amenizar o tom

pejorativo impregnado em denominações mais específicas como "favela". Então, por meio desse tipo de operação de sentido, "periferia" torna-se sinônimo de "favela", "baixada", "vila" e de outros territórios urbanos, constituídos como lugares de segregação social, econômica e cultural, delimitados por fronteiras simbólicas, demarcadas historicamente com elementos como o preconceito racial, a discriminação social e o medo. Do ponto de vista estrutural, a característica comum de tais espaços é a escassez, expressa inclusive na inexistência de serviços essenciais à vida nas grandes cidades, tais como: saneamento básico, transporte público, escolas, postos de saúde etc.

É com essa significação, exposta acima, que o termo "periferia" se faz presente nos textos midiáticos, como, por exemplo, em matérias de natureza jornalística ou em programas de entretenimento, sendo, portanto, o foco do nosso interesse. Contudo, é necessário esclarecermos que do ponto de vista conceitual, a definição de periferia não é acionada exclusivamente no campo das ciências que a abordam em sua dimensão espacial, como a Geografia, a Sociologia ou a Antropologia Urbana, onde o significado de periferia como o espaço correspondente ao entorno de uma área central, tem sido problematizado em função das dinâmicas das metrópoles mundiais inviabilizarem os esforços de separação física entre centro e periferia.

Desse modo a concepção de periferia, como território que se encontra contido às margens, tem sido considerada insuficiente, para explicitar a realidade urbana contemporânea, na qual é impossível separar o centro de seu entorno por meio de recorrências a características estritamente espaciais que sejam homogêneas, não híbridas. Na metrópole urbana, encarada como o espaço do deslocamento, do fluxo de entes, de informações e de conteúdos, é cada vez mais inviável o estabelecimento de marcas distintivas capazes de eliminar zonas de contato e permeações entre centro e periferia.

Essa percepção intensifica as exigências contumazes de determinados segmentos de estudiosos da questão urbana, de que seja abolido o uso indiscriminado do termo periferia, sob pena de serem perpetuadas noções equivocadas, como a de que uma favela, por exemplo, mesmo estando situada em uma área nobre da cidade, seja denominada periferia. Do mesmo modo, muitas áreas nobres das metrópoles não estão localizadas nos centros, afinal os centros urbanos das cidades contemporâneas têm passado por processos de estilização e ressignificação, para poderem se tornar atraentes para a nova pequena burguesia e aos novos intelectuais (BOURDIEU, 2007).

Isso significa que embora a fisionomia da cidade contemporânea reflita influências dos processos migratórios, das orientações políticas, das adequações estruturais e ideológicas do sistema, de modo que a (des)organização espacial não se efetiva mais pela divisão entre territórios centrais e periféricos, mantém-se a força das significações vinculadas à periferia, as quais extrapolam a referência espacial. Certamente a conformação do lugar periférico não se efetua segundo a mesma lógica de centro e entorno, nas diversas localidades do mundo. Entretanto, o fato do complexo de favelas do Cantagalo-Pavão-Pavãozinho estar situado no coração da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, não impede que o lugar seja considerado uma periferia, quando se compara o acesso às oportunidades de emprego, aos serviços essenciais, aos bens culturais e ao lazer disponíveis aos moradores não favelados.

Nas favelas periféricas ou nas favelas situadas em áreas nobres das cidades, há um tipo de *apartheid* que resiste aos contatos, ao fluxo de trabalhadores formais, vendedores ambulantes e estudantes, os quais descem o morro ou atravessam uma rua e passam a circular cotidianamente pelos espaços urbanos de classes médias e altas.

> Quanto mais o processo produtivo é complexo, mais as forças materiais e intelectuais necessárias ao trabalho são desenvolvidas, e maiores são as cidades. Mas, a

> proximidade física não elimina o distanciamento social, nem tampouco facilita os contatos humanos não funcionais. A proximidade física é indispensável à reprodução da estrutura social. A crescente separação entre as classes agrava a distância social. Os homens vivem cada vez mais amontoados lado a lado em aglomerações monstruosas, mas estão isolados uns dos outros. (SANTOS, 2004: 33).

O reconhecimento do direito à cidade exige a compreensão do espaço não como forma de vida própria e sim como "objetos sociais carregados de uma parcela do dinamismo social total" (SANTOS, 2004: 58), ou seja, implica analisar o espaço em suas relações com a sociedade, através dos processos sociais. A adoção de tal perspectiva requer considerar as complexidades existentes em uma estrutura, enxergando para além de sua forma.

Dessa maneira, a percepção da favela como o lugar da pobreza, não reflete a aventura histórica de cada região, que lhe deu uma forma peculiar de ser, pensar e atuar. Embora a forma e a paisagem de favelas em Istambul, em Jacarta e no Brasil aparentem semelhanças constituídas pela pobreza, para interpretar corretamente a favela é necessário considerar que a própria definição de pobreza não é tão simples quanto aparenta ser, e que as favelas não são todas iguais, nem mesmo quando estão situadas em uma única cidade.

O termo "favela" remete a lugares que vão desde cortiços adaptados em decadentes casarões para serem alugados às populações pobres, até ocupações ilegais de cemitérios. Em Lima (Peru), os *callejones* são habitações miseráveis, alugadas em boa parte pela igreja, feitas com uma estrutura de madeira preenchida por lama e palha, onde, segundo um estudo publicado em 2001, "85 pessoas dividiam uma torneira d'água e 93 usavam o mesmo vaso sanitário" (DAVIS, 2006: 44). *Thika busttes* são aglomerados de cabanas, com cômodos de 45m² compartilhados por uma média de 13 pessoas, em Kolkata, na Índia. No Cairo (Egito), um cemitério construído para sepultar sultões teve os túmulos adaptados por um milhão de pessoas que fizeram do lugar, uma das megafavelas do mundo, chamada Cidade dos Mortos.

Portanto, designar esse 'lugar da pobreza' requer o entendimento da complexidade socioeconômica que está muito além do nome que é dado a ele e de uma concepção superficial sobre a própria pobreza. Desde o final dos anos de 1970, Milton Santos alertava para o problema dos dados estatísticos empregados para indicar a existência da pobreza e seu grau, principalmente porque a compreensão de realidades locais torna-se difícil se a seleção e a elaboração dos materiais empregados na obtenção das estatísticas obedecem "a uma transferência de conceitos elaborados para a Europa e América do Norte e aplicados nos países subdesenvolvidos" (SANTOS, 1979: 49). Curiosamente, três décadas atrás ele também criticava o enfoque dado à questão das favelas para se entender a questão da pobreza urbana.

No Brasil, assim como no mundo, a aproximação em direção à favela requer do seu observador um afastamento dos símbolos destinados a fazer sombra a sua capacidade de apreensão da realidade, inclusive o símbolo da pobreza. Em uma única favela, como Cidade de Deus, situada na zona oeste do Rio de Janeiro, bairro de Jacarepaguá, existe uma divisão interna em cinco partes que representam tipos diferentes de habitação – que vão de blocos de apartamentos a barracos feitos com sobras de madeira e papelão – e distintos graus de pobreza e de acesso a determinados bens culturais e mercadorias. A mesma heterogeneidade é encontrada em outras grandes favelas da mesma cidade, como a Rocinha, onde a diversidade abriga casas confortáveis com padrões de classe média e moradias classificadas como assentamentos precários – de acordo com parâmetros de organizações como o Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (UN-Habitat) e empregados em pesquisas de órgãos como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) –, ambos ocupando áreas distintas do mesmo espaço. Mesmo

em se tratando de uma mesma favela, portanto, não predomina uma realidade homogênea, como costumam mostrar os noticiários de tevê.

No Brasil a chamada grande mídia possui destacado papel na construção e difusão de representações sobre esse lugar marginalizado. Na programação da Globo, a maior emissora de TV aberta do país, a referência generalizada como "padrão" em noticiários de veiculação nacional e em novelas, frequentemente é a favela do Rio de Janeiro, à qual historicamente a imprensa atribui sentidos negativos (MATTOS, 2004) e cujos processos que desencadearam sua formação não são idênticos aos de outras regiões e cidades brasileiras. Em outras duas grandes emissoras como Record e Bandeirantes, programas noticiosos alinhados ao estilo "mundo-cão", como Cidade Alerta e Brasil Urgente, destacam em suas edições nacionais, a periferia de São Paulo, dando lugar às realidades locais nas cidades em que tais emissoras possuem afiliadas, para produzirem versões regionais dos referidos programas.

Ainda que não seja a única, a representação da favela carioca se faz muito presente na produção midiática do país, inclusive na cinematografia nacional, seja nos anos de 1960 – sob influência da estética do cinema novo –, seja nos anos 2000, com o chamado *favela movie*, materializado nos *blockbusters* nacionais, acusados, entre outras coisas, de fazerem espetacularização da violência.

Com o movimento de ocupação de alguns morros cariocas pelas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), por exemplo, favelas com vistas privilegiadas do Rio de Janeiro, além de experimentarem um processo de especulação imobiliária, passaram a disputar entre si a condição de melhor *set* de gravação para clipes, filmes, novelas e seriados nacionais ou internacionais, como acontece entre os morros Santa Marta (Dona Marta), no bairro de Botafogo, e Tavares Bastos, no bairro do Catete, ambos em áreas nobres do Rio de Janeiro.

Para pontuarmos apenas esses dois casos, citamos aqui algumas produções que usaram os referidos morros como locações. Morro Dona Marta: *Escrito nas Estrelas* (Novela. Globo, 2010); *Viver a Vida* (Novela. Globo, 2010); *Put it in a love song* (Clipe da cantora Alicia Keys, 2010); *Totalmente Inocentes* (Filme. Rodrigo Bittencourt, 2011); *Força Tarefa* (Série. Globo, 2009/2010/2011); *Tropa de Elite 2* (Filme. José Padilha, 2010); *They don't care abaout us* (Clipe do cantor Michael Jackson, 1996). Morro Tavares Bastos: *A Lei e o Crime* (Série. Record, 2009); *Cinquentinha* (Série. Globo, 2009); *O Incrível Hulk* (Filme. Louis Leterrier, 2008); *Tropa de Elite* (Filme. José Padilha, 2007); *Maré, Nossa História de Amor* (Filme. Lúcia Murat, 2007); *Vidas Opostas* (Novela. Record, 2006).

Os moradores destes morros alugam seus barracos e lajes para servirem como locação ou camarim, trabalham como figurantes ou contra-regras e chegam a adotar uma postura *blasé* no convívio com equipes de filmagem e artistas (DALE, 2010). A observação de um fato simples como esse serve para mostrar que nem todas as "periferias" carecem igualmente de visibilidade, ainda que em alguns casos, como no das favelas cariocas, essa visibilidade em grande escala também ajude a reforçar estereótipos.

A construção de um lugar para o periférico no centro da narrativa televisiva

A inédita concentração de habitantes nas áreas urbanas, a necessidade de transformação do estado em um estado genuinamente popular, capaz de transferir recursos de uma parte da sociedade, a que concentra renda, para a outra parte, a que não tem renda, foram assuntos abordados em *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007), em entrevistas com estudiosos como Mike Davis, teórico urbano, historiador, marxista e ativista político, que em 2006 lançou o livro Planeta Favela. Além dele, outros pensadores contemporâneos sobre o tema do crescimento das cidades e de suas periferias participaram da série alimentando os conteúdos que foram ao ar nos episódios transmitidos como um quadro inserido no *Fantástico* da TV Globo, ou que foram disponibilizados em textos no blog oficial da série.

Assim, algumas questões nevrálgicas para o sistema de poder, emergiram das falas do escritor e filósofo norte-americano Robert Neuwirth, na entrevista com Hugo Acero, ex- coordenador do *Programa Departamentos y Municipios Seguros*, liderado pela Polícia Nacional da Colômbia; no depoimento de Nicolas Beautès, geógrafo que coordenou os estudos sobre favela no projeto *Social Exclusion, Territories and Urban Policies* (S.E.T.U.P.) – realizado em São Paulo, Nova Deli, Rio de Janeiro e Mumbai, fazendo uma comparação entre Índia e Brasil –, e também nas declarações de José Eduardo Agualusa, escritor angolano e de José Manuel Oléa, arquiteto e urbanista do México, fundador do *Futura Desarollo Urbano*.

A existência desses discursos críticos na programação da TV Globo não era inédita, nem exclusiva, pois faz parte da engrenagem do sistema de poder permitir a abertura de algumas brechas, negociadas no interior das estruturas, inclusive em produtos tradicionais como as novelas, vide o caso das autorias de Dias Gomes na TV Globo, por exemplo.

De todo modo, a tematização da periferia na estruturação de *Central da Periferia* expressa em sua argumentação, tratar-se, ao mesmo tempo, de um discurso periférico dentro da programação da própria emissora e da reserva de um lugar na televisão comercial brasileira, no qual certas falas da periferia poderiam reverberar, num tom supostamente mais autêntico, menos estereotipado, mais próximo da realidade desses sujeitos apontados como à margem de um centro. Só não podemos esquecer que a presença desses sujeitos, para representar a periferia, resulta de escolhas, as quais não independem do sistema de produção no qual se insere o programa.

Inicialmente planejado para ser uma série de quatro programas, *Central da Periferia* transformou-se em um projeto maior, realizado em parceria entre a TV Globo, através do Núcleo de Produção Guel Arraes, e a empresa de comunicação Pindorama Filmes, cujos sócios são Regina Casé e seu marido, o diretor Estevão Ciavatta.

O projeto resultou em produtos televisivos que abordaram o mesmo tema, apresentado em dois formatos: quadros inseridos aos domingos no *Fantástico* (*Minha Periferia*, *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo*, *Central da Periferia – Lan House*) e programas gravados ao vivo, transmitidos aos sábado (*Central da Periferia*). Os programas foram ao ar nos períodos de abril a novembro de 2006, de setembro a dezembro de 2007 e nos meses de novembro e dezembro de 2008: *Minha Periferia* (2006), *Central da Periferia* (2006), *Central da Periferia – Minha Periferia é o Mundo* (2007) e *Central da Periferia – Lan House* (2008), respectivamente.

Central da Periferia foi o carro-chefe da proposta de desenvolver um produto audiovisual, que levasse ao telespectador, segundo declarações de seus idealizadores, uma fala mais ideológica, com ênfase na crítica social e nas produções culturais da periferia, difundidas num circuito paralelo ao da indústria do entretenimento. "O Hermano costuma dizer que, com o *Central*, temos, pela primeira vez na história da televisão brasileira, a tentativa de fazer um programa em que a indústria fica de fora", afirma o diretor Guel Arraes, que também reconhece tratar-se de uma tentativa, que nem sempre foi exitosa, por que as determinações da indústria acabam aparecendo (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008: 334). E apareceram mesmo, principalmente como atrações dos shows que eram gravados ao vivo. Nesses casos, observamos que os artistas menos ligados a um circuito alternativo de distribuição, vinculados a esquemas comerciais da indústria do entretenimento, ajudavam a atrair as multidões para as gravações.

Transmitida no primeiro sábado de cada mês, durante uma hora, a partir de 16h45min a série *Central da Periferia* série foi classificada pela TV Globo como programa de variedades, com foco na divulgação da produção musical da periferia, do *funk* carioca ao *tecnobrega* paraense, espelhado no *slogan*: "a música que você ouve", usado na venda do DVD, lançado pela empresa Globo Marcas, em 2007, com os quatro primeiros programas.

No quadro abaixo, apresentamos as edições do programa em 2006, para dar uma ideia geral das opções feitas pela equipe em relação aos lugares. De acordo com informações que obtivemos em entrevistas realizadas junto à produção executiva à época, a seleção das cidades e regiões não se deveu exclusivamente às atrações mapeadas na pesquisa coordenada previamente pelo antropólogo Hermano Vianna, um dos idealizadores da proposta. Critérios como facilidade de acesso e viabilidade de gravar na mesma cidade tanto o show como os quadros a serem inseridos no Fantástico, foram relevantes (GODOLPHIM, 2010).

Central da Periferia (2006)		
Episódio nº	**Locais/Cidades**	**Data**
01	Morro da Conceição – Recife/PE (Nordeste)	08/04/2006
02	Favela de Heliópolis – São Paulo/SP (Sudeste)	13/05/2006
03	Praça do Relógio – Belém/PA (Norte)	03/06/2006
04	Periperi – Salvador/BA (Nordeste)	12/08/2006
05	Cidade de Deus – Rio de Janeiro/RJ (Sudeste)	30/09/2006
06	Restinga – Porto Alegre/RS (Sul)	21/10/2006
07	Barra do Ceará – Fortaleza/CE (Nordeste)	25/11/2006
08	Praça da Apoteose – Rio de Janeiro/RJ (Sudeste)	23/12/2006

O apelo popular pensado para o programa fez com que a equipe optasse pelo formato de "programa de auditório", porém gravado ao vivo, fora de um estúdio, ao ar livre, na presença de plateias constituídas por multidões, em áreas consideradas pela equipe como periféricas. Nesse sentido é oportuno informar que a concepção de periferia que orientou as escolhas dos lugares, geralmente levou a bairros tidos como periferias (de acordo com as classificações tradicionais que problematizamos na primeira parte dessa escrita), nas principais capitais das regiões Sul, Sudeste e Nordeste. No caso do Norte o processo foi diferente, por que o conceito de periferia estendeu-se à região como um todo, inclusive à capital do estado escolhido para representá-la. Por essa razão, o *Central da Periferia* em Belém não foi gravado em um bairro pobre ou no subúrbio da cidade, e sim no centro histórico, às margens da baía do Guajará, onde situa-se a maior feira livre do país, o mercado do Ver-o-Peso. O conceito de periferia incorporado à produção no Pará foi explicado no início do programa, ao dizer que a Amazônia era tratada como periferia do Brasil e que Belém era a cidade brasileira com maior número de favelas do Brasil. Ressaltamos o fato de que em Belém não se usa o termo "favela" para identificar esse lugar, geralmente situado nas áreas de "baixadas", ou seja, ao invés do alto dos morros, áreas baixas e alagadas.

Ao serem veiculadas, as edições de *Central da Periferia* além de transmitirem os shows com a participação de artistas locais (sempre com alguns de projeção nacional), incluíam reportagens especiais, realizadas por Regina Casé antes da gravação do espetáculo. Nessas matérias, dirigidas por Estevão Ciavatta, a apresentadora visitava a casa de seus convidados, geralmente personalidades da cultura local, ou projetos sociais bem sucedidos das periferias, ocasião em que a equipe de produção registrava depoimentos de pessoas do lugar. A escolha desses artistas para as entrevistas correspondeu a ideia de produção cultural que o programa acabou por vincular a cada região. Se em Recife, por exemplo, houve um painel mais amplo de representação, que foi do brega ao *hip hop*, passando pelo maracatu – numa combinação que se esforçou por atenuar contradições –, em Belém, a produção privilegiou o brega e suas atualizações em *tecnobrega*, festas de aparelhagem etc.

As gravações dos shows, que atraíam públicos de milhares de pessoas, requereram ações interventoras da produção nas localidades, com apoio técnico das afiliadas da TV Globo e apoio logístico de órgãos municipais, como companhias de trânsito, das capitais brasileiras em que foram realizadas. Em algumas ocasiões foi necessário contratar empresas produtoras locais, como em Belém, onde o contingente de pessoal disponível na emissora afiliada não era suficiente, para atender às demandas de uma produção ao vivo de grandes proporções, se considerarmos a infraestrutura mobilizada, a interferência na rotina da cidade (desvios no trânsito, por exemplo) e o público presente[2].

No caso do projeto *Central da Periferia*, assim como nas demais empreitadas capitaneadas pela tríade Regina-Guel-Hermano, podemos discordar das escolhas feitas, questionar as interpretações e afirmações panfletárias da apresentadora. Mas, não podemos afirmar que algumas das questões, colocadas como a espinha dorsal do projeto, sejam banais ou funcionem exclusivamente como pretexto para levar à conclusão de que apesar de todos os problemas, o morador da periferia é feliz, é criativo, é trabalhador etc. A questão é que o lugar onde esse discurso surge, não deixa de ser um lugar de poder de uma elite. Assim, as questões nevrálgicas são levantadas, mas não são aprofundadas, ao contrário, parecem emergir para logo em seguida serem atenuadas, em falas conciliadoras e harmonizadoras da apresentadora, que constrói em torno de si, uma *persona* de representante dos pobres (CHAVES, 2007).

Aliás, a trajetória artística e televisiva de Regina Casé e as características dos programas que ela passou a apresentar (e representar) na TV Globo – praticamente forjando sua figura midiática multifacetada, em simultaneidade com o processo de produção de tais programas, que fizeram dela um tipo de apresentadora com perfil singular na TV brasileira – ajudava a dar ao novo produto uma aparência de radicalização do posicionamento em defesa da periferia como um lugar de saberes e produções criativas.

Essa concepção já vinha sendo trabalhada em experiências anteriores, como *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil Legal* (1994-1998), *Na Geral* (1994), *Brasil Total* (2003) e *Mercadão de Sucessos* (2005), todas geradas no interior do Núcleo Guel Arraes (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), e continuou depois do projeto *Central da Periferia*, com o programa *Esquenta!*, transmitido aos domingos, em temporadas que tiveram início no ano de 2011. A singularidade de *Central* diante desse conjunto de programas de antes e depois, é que nos demais não se assumiu o tipo de posicionamento político que vimos declarado desde o primeiro episódio de *Central da Periferia*, na tarde de sábado, 08 de abril de 2006, quando nos deparamos com a imagem de Regina Casé, no meio de uma multidão exclamando, para chamar a atenção da câmera: "Ei, ei! Eu tô aqui! Eu tô no meio do povo!". E depois de ser encontrada, ela se dirigia à câmera, perguntando ao telespectador: "Sabe por que é que eu tô aqui?". Respondendo em seguida: "Por que esse lugar nunca aparece direito na televisão". Com essa afirmação, certamente a atriz-apresentadora referia-se à televisão brasileira em geral, não apenas a emissora na qual trabalha. Por outro lado, desde ali reivindicava para o programa o crédito de dar vez a representações de periferia "por ela mesma" pelo fato de colocar seus sujeitos como protagonistas da cena, nem como bandidos, nem como mocinhos, mas como atores sociais de transformação em realidades de exclusão de diversos tipos.

Central da Periferia, assumido em seu caráter ideológico, acionou esse sentido, ao reivindicar as contribuições advindas das periferias – e, portanto, das classes subalternas – para compor de forma supostamente mais justa e ampliada o painel da cultura nacional, denunciando nesse processo o ocaso da indústria cultural e o descaso da grande mídia. Central não se estruturou com uma argumentação narrativa efetuada dentro de um esquema maniqueísta simples de oposição entre bem e mal, vítima e algoz, bandido e mocinho.

[2]Em Belém, o público estimado foi de 20 mil pessoas, que foram atraídas pela oportunidade de assistir aos shows das equipes de som chamadas aparelhagens, cantores de tecnobrega, como Gaby Amarantos e banda Tecnoshow, Renato e seus Bluecaps, e os guitarristas da "velha guarda" chamados de Mestres das Guitarradas – um gênero influenciado por ritmos caribenhos. O público começou a se concentrar na área desde o meio dia (o início das filmagens estava marcado para 14h), sob o sol forte, a uma temperatura acima dos 35 graus, permanecendo no local até a noite. Por isso, o clima chegou a ficar tenso muitas vezes, quando a apresentadora interrompia o show porque precisava fazer e refazer a gravação de seus textos. As informações sobre o processo de produção e de gravação do programa em Belém nos foram repassadas pela jornalista Alessandra Barreto, então responsável pelo Núcleo de Rede da TV Liberal, emissora paraense afiliada à Rede Globo, em entrevista para esta pesquisa. A referida jornalista integrou a equipe de trabalho da edição paraense de *Central da Periferia*. A partir de entrevistas realizadas com outras pessoas, que participaram de edições realizadas em outras localidades, pudemos perceber que a percepção sobre a atmosfera gerada em relação ao processo de gravação, variou de acordo com uma série de fatores como as condições do lugar, as atrações escolhidas, as populações e o tipo de participação. Carla Gaudino, por exemplo, que participou da gravação no Morro da Conceição (Recife), como representante do grupo Cidadania Feminina, considerou aquele dia um dos mais felizes de sua vida, por que ela e outras mulheres do movimento sentiram-se como "estrelas por um dia".

Uma análise dos programas, enquanto produtos televisivos, e da realidade social com a qual eles constituem vínculo, pode revelar algo além do que a constatação de que o discurso midiático constrói a sua retórica obedecendo a especificidades inscritas na lógica social do consumo, fazendo predominar seu próprio significado de cultura-produto "popular", deixando para trás algum sentido histórico e/ou reivindicatório dos movimentos *sociocomunicacionais*, por exemplo.

O cenário de lutas dos movimentos sociais nos anos de 1990 foi redefinido por novas práticas civis, que também alteraram os movimentos urbanos dos anos de 1970 e 1980. Alguns deles entraram em crises de diversas ordens: militância, participação cotidiana em atividades organizadas, mobilização, credibilidade, confiabilidade, além de crises externas a suas dinâmicas (GOHN, 2007).

Nesse mesmo período, o Brasil assistia à emergência das ONG's, no âmbito da mobilização social, que assim como a vertente dos "novos movimentos sociais" surgiam com ênfase nas questões culturais e se articulavam em redes interpessoais e interinstitucionais, para fortalecerem vínculos e a capacidade de ação (GOHN, 2007). Já no campo político governamental entravam em vigor medidas que preparavam o país para uma entrada mais incisiva no contexto econômico de globalização. Com esse propósito, os governos de Itamar Franco (1992-1994) e de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) implementaram e consolidaram o Plano Real (1994), a fim de controlar a inflação e conter a desvalorização da moeda brasileira.

Nos anos 2000, o período de governabilidade do presidente Luís Inácio Lula da Silva manteve a linha da política econômica de controle da inflação, que entre outras consequências, provocou uma redefinição do perfil do consumidor brasileiro, possibilitando o ingresso, neste mercado consumidor, de cidadãos das classes trabalhadoras, cujos recursos financeiros eram consumidos pela inflação, nos períodos anteriores. O amadurecimento dessa conjuntura foi associado ao desenvolvimento e implantação de políticas públicas de governo, destinadas às populações pobres ou miseráveis, durante a "era Lula", como o programa Bolsa Família criado em 2003.

Na realidade nacional um conjunto de programas governamentais de transferência de renda, implantados nas esferas federal, estadual e municipal, associados à estabilidade econômica, promoveu a ascensão das classes baixas, que passaram a ter poder de compra para a aquisição de equipamentos capazes de produzir e difundir informações em rede e em tempo real, assim como o de receber tais informações. A pedagogia embutida nos próprios dispositivos eliminou a necessidade de obtenção do ensinamento transmitido por um especialista de como utilizar as potencialidades disponíveis. O "sujeito vulgar", que não foi capacitado formalmente para atuar como profissional no campo da comunicação, incorporou ao seu *habitus* (BOURDIEU, 2000), práticas comunicacionais midiáticas e a produção de bens simbólicos, até então restritos ao sistema produtivo da indústria da cultura de massa, do entretenimento e dos grandes sistemas de comunicação.

Na prática a profusão de imagens registradas por meio de celulares tornou-se tão significativa, que os noticiários passaram a estimular os antigos "receptores", a mandarem suas informações, para compor o circuito da notícia. Esse cidadão atendeu orgulhoso à "solicitação", tonando-se um coautor, situado além do nível da espectação (ainda que crítica), interferindo diretamente na produção.

No país configurado por esses contextos múltiplos e menos desfavoráveis aos excluídos, marginalizados e explorados, vemos tomar forma, sobretudo nas chamadas periferias urbanas, um tipo de organização social, que designamos como *sociocomunicacional*, sobre a qual não ousamos teorizar, tendo em vista o vasto e complexo panorama das teorias dos movimentos sociais. Acorremos à designação *movimento sociocomunicacional* para dizer sobre um tipo de mobilização que no Brasil, se articula acentuadamente na primeira década dos anos 2000.

Essas organizações nos interessam pelo modo como operam uma dimensão comunicacional midiática a partir de seu próprio lugar de constituição, que chama a atenção pelos produtos culturais e comunicacionais, gerados em rotinas independentes da estrutura do sistema midiático comercial. Como desdobramento dessa ação, os *movimentos sociocomunicacionais* estabelecem diálogos com a mídia. Por essa razão, reconhecemos que nos movimentos *sociocomunicacionais*, o elemento comunicacional extrapola o nível das práticas astutas e das táticas (CERTEAU, 2008), para constituir uma alternativa ou ser mais um elemento a integrar um painel de tarefas. Nos *sociocomunicacionais* a comunicação midiática assume uma importância estruturadora[3].

[3]No presente texto não adentramos em questões referentes aos movimentos reivindicatórios, articulados em redes, que mobilizaram diversas ocupações e protestos, sobretudo em espaços urbanos, em várias partes do mundo, da Tunísia ao Brasil. Cf. CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança*: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Cf. HARVEY, David; MARICATO, Hermínia; ŽIŽEK, Slavoj; DAVIS, Mike et. al. *Cidades Rebeldes*: passe-livre e as manifestações que tomaram conta do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

O fortalecimento de tais organizações se realiza em sintonia com as condições políticas, econômicas e sociais que sintetizamos como contexto, acima. Mas, deve-se principalmente, a três fatores: tecnologia, escassez e solidariedade orgânica. Todos causados pelo mesmo sistema, porém como efeitos reversos. A globalização opera um sistema em escala planetária, mas sem afetar todos os lugares da mesma maneira e sem produzir resultados iguais no mundo inteiro (SANTOS, 2008). Contrariamente a uma suposta homogeneização, a globalização, como um movimento do sistema capitalista, além de acentuar desigualdades, instabilidades e um tipo de pobreza estrutural, também gera contradições para si (ARANTES, 2014).

Nessa linha de entendimento, observamos as práticas comunicacionais que se difundiram e que se tornaram incontroláveis por parte do sistema, à medida que o homem comum, além de ter o acesso à tecnologia, no que tange à aquisição de equipamentos produtores e difusores de comunicação, passou a acessar suas linguagens. Ou seja, se por um lado, o sistema necessitava de consumidores para os modelos de aparelho celular que seguem sendo substituídos freneticamente no mercado, por outro, essa tecnologia defasada e logo atualizada trouxe consigo um conteúdo sobre o qual não foi possível deter o controle, para determinar um uso obediente aos interesses programados pelo poder.

Tal processo é radicalizado na experiência de produção audiovisual, que no Brasil tem ganhado força e movimentado um circuito alternativo em expansão, a produção audiovisual mais ou menos amadora do cinema de periferia, onde ocorre justamente uma tomada da plataforma tecnológica em seu potencial libertador, como preconizou Milton Santos (2008). Esse potencial é tanto mais explorado, quanto maior é a escassez de recursos materiais. Isso por que a escassez seria a força-motriz de uma solidariedade orgânica, que se vê refletida em um retorno à comunidade, não no sentido primitivo do termo, mas na concepção de estabelecimento de vínculos.

Em sintonia com tais condições e com esse espírito de mudanças, os *movimentos sociocomunicacionais* investiram na comunicação como um componente estratégico, desenvolvido a partir de seu lugar (identificado como periférico), com o propósito de ampliar as possibilidades de representações para seus sujeitos, incutindo valores positivos em tais representações. Nesse sentido, observamos, nas periferias urbanas, um tipo de mobilização desencadeadora da inclusão de temáticas mais complexas e menos estigmatizadas sobre o universo periférico, na chamada grande mídia. Entretanto, acreditamos que esse processo se realize parcialmente, em parte em decorrência de um intercâmbio entre os *agentes sociocomunicacionais* da periferia (representados pelos artistas ou protagonistas dos movimentos) e os "novos intermediários culturais" (representados pelos produtores culturais das classes médias, que enxergaram na periferia um universo a ser explorado).

Recordamos Featherstone (1995) ao discutir as implicações existentes em uma investida estratégica e subversiva dos intelectuais marginalizados e novos empresários culturais para "corroer as definições de gostos restritas e tradicionais propostas pelos intelectuais dominantes e incorporados numa alta cultura":

> A estratégia não precisa ser de mão única; a imposição de novas regras no jogo, por parte dos intelectuais marginalizados, aliados aos intermediários culturais da nova pequena burguesia, pode também criar condições para forçar os intelectuais dominantes a entrar no novo jogo, adotar estratégias que popularizem e interpretem textos, estilos e práticas na mídia popular, de modo a procurar conservar ou reestabelecer a aparência de seu monopólio anterior sobre a autoridade cultural (FEATHERSTONE, 1995:131).

Vemos vestígios desse processo apontado por Featherstone em experiência como *Central da Periferia*, apesar de seu vínculo de origem com a TV Globo. Mas, nos interessamos pelas peculiaridades existentes quando a "mistura" entre as classes médias e as classes populares se dá em termos de igualdade, quando "os novos intermediários culturais" encontram como interlocutores os *agentes sociocomunicacionais da periferia* com um nível de conhecimento sobre um *saber fazer midiático*, que foi sistematicamente desenvolvido na periferia, de forma gradual e contínua.

Esse *saber fazer*, construído pelos poderes populares de sobrevivência, estende-se ao domínio do aparato tecnológico. Dessa forma os "de baixo" dificultam o abandono do sentido histórico de suas reivindicações, fazem pressão e provocam deslocamentos nas estruturas de poder, fortalecendo a esperança de que tais deslocamentos sejam convertidos em transformações.

Analisamos *Central da Periferia* (2006), levando em consideração o sentido político de sua encenação, o modo como aparentemente expôs o conflito entre distintas concepções de periferia e o modo como tais concepções ganharam expressão no estilo de construção incorporado, ora "desestabilizando" seu próprio lugar de fala (a grande mídia), ora enfraquecendo suas justificativas de existência por meio de discursos e gestos contrários aos argumentos *pro* periferia. O principal argumento usado na série, explicitada nas declarações da apresentadora, para justificar um olhar positivo da grande mídia em direção à periferia e seus atores, foi a capacidade de organização de ações culturais demonstrada por eles. Curiosamente *Central da Periferia* anunciou-se como um espaço de exibição de um conjunto de falas dos *periféricos*, ao mesmo tempo em que tais falas diziam sobre a superação da necessidade de disporem do espaço na grande mídia, para assegurarem sua existência social ou conseguirem ecoar suas reivindicações.

Desde o primeiro programa, gravado no Morro da Conceição, em Recife, o texto de abertura – dito pela apresentadora, que se encontrava "no meio do povo" – imprimia força no discurso da "revolução midiática", da mudança de posição e do reconhecimento do poder do *outro*: "Se você pensa que periferia é quem tá por fora, periferia é quem tá por dentro. Periferia é a maioria e aqui é a *Central da Periferia*!".

Por outro lado, o lugar destinado à tecnologia no discurso do *Central da Periferia* valoriza principalmente a viabilização dos produtos culturais da periferia, no nível da produção e da difusão, que resultaria em benefícios particulares ou coletivos no interior de um universo periférico. Ou seja, serviria para um indivíduo ganhar dinheiro, ter fama, romper as fronteiras simbólicas que o apartam das emissoras comerciais, das boas casas de show, da audiência de classe média, etc., ou contribuiria para a formação de grupos que se valem da tecnologia para escrever a "história dos vencidos", para defender uma imagem positiva dos invisíveis ou malditos da grande mídia, a partir de seu próprio ponto de vista, conforme explicita Celso Athayde, coordenador nacional da ONG Central Única das Favelas (CUFA), revelando que os esforços concentrados da CUFA na formação de profissionais na área do audiovisual, se realizam com um propósito muito claro e considerando tensionamentos existentes entre centro e periferia.

> Eu sou a favor de juntarmos as mãos para mudar a realidade, mas sem esquizofrenia e oportunismo. Favela é favela, elite é elite. E quando o assunto

> for favela, não vem querer me convencer que você entende mais que nós. Não vai querer se dar bem em cima da nossa foto. Porque depois de desatarmos as mãos, ao fim de uma reunião, cada um vai pra sua casa e a vida fica bem diferente. Faz um tempão que a intelectualidade escreve dezenas de livros, faz filmes e tem um monte de opinião sobre o que deve ser feito. Bacana. Mas quem de fato começou a dar alguma espécie de solução para a favela foi ela própria. Movimentos como Afroreggae, Nós do Morro, Observatório das Favelas, Bagunçasso, Cine Periferia, MCR, são reconhecidos pelo poder público do Brasil e do mundo como iniciativas que criaram oportunidades inéditas, nunca sequer imaginadas. E não eram, porque as 'soluções' vinham da intelectualidade endinheirada. Hoje, estas instituições constroem modelos bem sucedidos e já começam a criar um embrião de geração de intelectuais de favela. Isso mesmo. Temos nossos próprios proto-pensadores pensando do nosso jeito. E a solução tá vindo por aí, pelo fato de fazermos as coisas do nosso jeito. [...] Essas Organizações criaram arduamente o conceito de "protagonismo social". Que significa que a própria favela se remoeu e arranjou suas próprias soluções, e isso só foi possível porque elas começaram a fazer as coisas do seu próprio jeito. Resumindo: se quiser me ajudar, irmão, deixa eu fazer meu próprio show. A favela já está bem grandinha em termos institucionais, políticos e estéticos, ela já pode falar por si, e negociar com as outras instituições de igual pra igual. (ATHAYDE, 2007:01).

Central da Periferia não adota um discurso enfático como o de Celso Athayde em relação aos intelectuais e às elites, afinal esbarra nas limitações do sistema que constitui, entretanto, em alguns momentos tenta assumir um tom mais reivindicatório, como ao referir-se à tecnologia como ponto-chave das transformações sociais e dos possíveis deslocamentos nas posições de poder. O programa aciona a concepção da técnica (não no nível do conhecimento, do saber, na acepção epistemológica do termo), para afirmar como este "*saber fazer*" é gerador de consequências políticas e sociais, cujas reverberações tiveram tanta repercussão que o sistema não conseguiu negá-las.

Nos programas gravados no centro da cidade de Belém e na Cidade de Deus foram tecidas tramas discursivas, cujo fio condutor foi a tecnologia. Em ambos os casos, foi mencionada a quebra do poder das gravadoras, conquistada pela combinação de gravações "caseiras" e distribuição via "pirataria" consentida pelos compositores. Apesar da semelhança entre os casos, segundo a ótica do programa, a questão não é tratada exatamente do mesmo jeito nas edições do Norte e do Sudeste.

Na edição do *Central da Periferia*, gravado em Belém – que foi ao ar no dia 03 de junho de 2006 – durante a preparação de uma coreografia, Regina Casé pediu aos dançarinos e à cantora Gaby Amarantos (que ainda não havia alçado status de diva pop), que o figurino e a coreografia tivessem "bastante baixaria", "por que o povo gosta de baixaria". Ou seja, ao mesmo tempo em que se pronuncia como combatente de visões estereotipadas sobre esses gêneros, a atriz-apresentadora incorre em deslizes, que reforçam tais concepções e revelam o quanto é influenciada por elas.

> A tentação de atribuir a coerência de uma estética sistemática às tomadas de posição estética das classes populares não é menos perigosa que a inclinação a se deixar impor, sem nos darmos conta, a representação estritamente negativa da visão popular que está no fundo de toda estética culta (BOURDIEU, 2007: 33).

Tanto para o telespectador comum quanto para o público – que se dirige aos locais de gravação, atraído pelos artistas convidados, pela curiosidade provocada com a mudança da rotina local ou pela possibilidade de aparecer na televisão – boa parte das contradições existentes nos enunciados da apresentadora é camuflada pelos modos de narrar incorporados à construção do programa. Modos e estilos assimilados do universo "periférico" por Regina Casé, que demonstra uma compreensão estratégica sobre elementos como a organização social da temporalidade, a moda,

o vocabulário do lugar. E sem contrariar tal organização, consegue conciliá-la com a temporalidade e as exigências do sistema de produção da TV.

Central da Periferia integra uma vertente de programas do Núcleo Guel Arraes, que transfere legitimidade à TV Globo, pela visibilidade dos mais pobres (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2008), o que significa tratar-se de um produto televisivo capaz de gerar ganho de imagem para a emissora, porém sem descartar a captação de audiência, pois os índices dos seis primeiros episódios a que tivemos acesso demonstra que, naquela faixa de horário, a audiência do *Central* foi maior do que a dos programas exibidos nas outras emissoras.

Os episódios da série, mesmo quando se apresentaram nos desdobramentos configurados em quadros inseridos no *Fantástico*, experimentavam situações televisivas onde parecia relevante a relação entre a verdade do ato de enunciação e a experiência receptiva do telespectador. A apresentadora não só afirmava aspectos valorosos da periferia como se mostrava imersa na periferia defendida.

Por outro lado, o olhar da apresentadora para a câmera cumpria a dupla missão de confirmar a existência da TV e atribuir um "quê de verdadeiro" à relação que estava sendo instituída. Nesse ponto "não está mais em jogo a verdade do enunciado, mas a verdade da enunciação" (ECO, 1984: 188). E se a confiabilidade no ato de enunciação é indiscutível, como nos afirma Umberto Eco, essa experiência se radicaliza na realização dos programas *Central da Periferia*, quando o telespectador percebe que mesmo estando diante de uma plateia formada por milhares de pessoas, Regina interrompe a interlocução com o público presente na realidade contígua, para dirigir-se à câmera e falar com aquele que assiste pela tevê.

Nas duas dimensões de periferia que trabalhou: uma cultura periférica em relação ao Brasil (como nos casos de Belém e em menor grau, de Recife), e manifestações culturais periféricas em grandes cidades, *Central da Periferia* constitui-se em um *artefato televisivo engenhoso*, capaz de associar o diálogo com os agentes *sociocomunicacionais* da periferia e os imperativos de uma origem no interior do sistema midiático comercial hegemônico, sem acentuar a natureza, essencialmente conflitante, entre ambas as esferas.

O limite a esse potencial transformador é colocado naquilo a que se refere Hall (2003), ao tratar sobre as estratégias culturais que são capazes de pressionar o poder, mas acabam sendo absorvidas pelas estruturas hegemônicas que, mesmo sofrendo deslocamentos, são novamente acomodadas. Ainda assim, vale lembrar a reflexão de Ianni (1983), sobre o fato de que ao colocar em causa o mando das classes dominantes, as revoluções – burguesas, operárias, ou camponesas – também põem em causa os princípios, doutrinas, a cultura e as artes, o que nos leva a supor que o movimento inverso também é passível de acontecer.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

ATHAYDE, Celso. *Justiça visual*: exploração do bem. [São Paulo], 26 nov. 2007. Disponível em: http://www.centraldaperiferia.globolog.com.br/archive2007_12_03_11.html>. Acesso em: 04 ago. 2008. Blog: Programa Central da Periferia.

BARRETO, Alessandra. *Produções de programas do Núcleo Guel Arraes em Belém*. Belém, [ago. 2008]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para a pesquisa.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007; São Paulo: EDUSP, 2007.

CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança*: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

CENTRAL da Periferia. [S.l.]: Globo Marcas, 2007. 1 DVD.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CHAVES, Sarah Nery Siqueira. "*Tenho Cara de Pobre*": Regina Casé e a Periferia na TV. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Guel Arraes. (Eds.). *Guel Arraes*: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

GALDINO, Carla. *Relatos sobre a participação da ONG Cidadania Feminina, no programa de estreia da série Central da Periferia*. Córrego do Euclides, Recife, [fev. 2010]. Entrevistadora: Guaciara Freitas. Entrevista concedida para pesquisa.

GOLDOPHIM, Nuno. *O processo de produção dos programas da série Central da Periferia*. Porto Alegre, out. 2010; Rio de Janeiro, out. 2010. Entrevista concedida a jornalista Guaciara Freitas via Skype.

GOHN, Maria das Graças. *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG/Representação da Unesco no Brasil: Brasília, 2003.

HARVEY, David; MARICATO, Hermínia; ŽIŽEK, Slavoj; DAVIS, Mike et. al. *Cidades Rebeldes*: passe-livre e as manifestações que tomaram conta do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTOS, Rômulo Costa. *A "Aldeia do Mal"*: o Morro da Favela e a construção social das favelas durante a primeira república. 2004. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

IANNI, Octavio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: 2008; São Paulo: Record, 2008.

A dialética do localismo e do cosmopolitismo nas narrativas gráficas de Marjane Satrapi

Marcio Serelle
Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e pesquisador do CNPq.
Email: marcio.serelle@cnpq.pq.br

Resumo: Os romances gráficos de Marjane Satrapi, assim como suas adaptações cinematográficas, narram histórias iranianas por meio de formas *pop* de expressão. A partir da apropriação da noção de dialética do localismo e do cosmopolitismo em Candido (2000), este artigo propõe, por meio da análise dessas obras (*Persépolis, Bordados e Frango com ameixa*), desdobrar essa integração para além das relações entre forma e fundo, colocando em relevo outras camadas de diálogo entre contextos que questionam representações estereotipadas do Irã e da mulher iraniana. Em seu cerne, o artigo recupera o debate acerca de modos de narrar eventos traumáticos, tendo em vista uma geração recente que busca formas não canônicas de testemunho de situações-limite, que passam usualmente pelo uso da imagem e por gêneros de entretenimento.

Palavras-chave: Testemunho, *graphic novel*, estereótipo, Irã, Marjane Satrapi

Title: The dialectics of localism and cosmopolitism in Marjane Satrapi´s graphic narratives

Abstract: Marjane Satrapi´s graphic novels as well their film adaptations show Iranians stories through pop forms of expression. Considering the dialectics of localism and cosmopolitism in Candido (2000), this article proposes to examine Satrapi´s work (*Persepolis, Embroideries*, and *Chicken with plums*) and extend the dialectical notion beyond the relations between form and content. It aims at revealing that this dialectics is present in other ways of negotiation between contexts, which questions stereotyped representations of Iran and Iranian women. This article also retrieves the debate about forms of narrating traumatic events, in view of a recent generation that seeks non canonical forms of testimony concerning extreme situations. These forms usually involve the use of images and entertainment genres.

Keywords: Testimony, graphic novel, stereotype, Iran, Marjane Satrapi.

Introdução

As narrativas gráficas da iraniana Marjane Satrapi (*Persépolis, Bordados e Frango com ameixas*)[1], escavam, na cultura midiática, uma outra visibilidade para a sociedade da autora, notadamente para a representação da mulher naquele país, usualmente marcada, no Ocidente, por uma série de estereótipos. A motivação para produzir *Persépolis*, segundo Satrapi (2013), veio do desacordo dela em relação às imagens do Irã veiculadas na mídia dominante do Ocidente, circunscritas quase sempre, de acordo com a quadrinista, ao fundamentalismo e ao terrorismo, multiplicando aiatolás, véus e sequestradores. Radicada na França desde 1994, escreveu, em depoimento sobre a fatura da obra, que as cenas do

[1] A obra *Persépolis* foi lançada originalmente na França, em quatro volumes, entre 2000 e 2003; *Bordados*, em 2003; e *Frango com ameixas*, em 2004.

Irã que ela e seus amigos viam na televisão não representavam sua experiência: "Tenho justificado, por quase vinte anos, porque não é negativo ser uma iraniana" (SATRAPI, 2013: 10, tradução nossa)[2].

[2]No original: "I´ve been justifying why it isn´t negative to be Iranian for almost twenty years."

Consciente de que nosso conhecimento sobre o mundo é necessariamente mediado por imagens, Satrapi, informada por *Maus*, a narrativa de Art Spiegelman sobre a Shoah, encontrou nos quadrinhos sua forma de expressão. Embora seja, por vezes, considerada uma forma menor de literatura, a *graphic novel* permite a ela o ingresso num cosmopolitismo, em que a língua geral do entretenimento, de grande força comunicacional, serve a suas histórias iranianas. Entre elas, muitas com forte traço testemunhal acerca de situações-limite, que, há algum tempo, seriam tabus para narrativas gráficas como a arte sequencial e a animação (a obra *Persépolis* foi adaptada para o cinema pela própria Satrapi e Vincent Paronnaud, em 2007; e *Frango com ameixas* tornou-se filme com atores e animação, dirigido também pela dupla, em 2011). Como assinala Weber-Fève (2011: 324, tradução nossa), a autora "é bem-sucedida em justapor palavra e imagem de um modo em que efetivamente revisa não somente a estética da tira de quadrinhos ou do cinema de animação como também negocia um novo entendimento de memória afetiva e narração"[3].

[3]No original: "[...] succeeds in juxtaposing both word and image in such a way that she effectively revises no only the aesthetic of the comic strip or animated cinematic media but also negotiates a new understanding of affective memory and storytelling".

No limiar entre o entretenimento ocidental – os quadrinhos e a animação – e a matéria da vida levada no Irã, Satrapi perfaz, em camada mais visível, a dialética do cosmopolitismo e do localismo. Para Amy Malek (2006), esse ponto de passagem nas obras permite a hibridação entre gêneros do Ocidente e aspectos da história e da cultura iraniana, gerando um campo dialético, de onde se questionam tanto as representações hegemônicas do Irã e dos iranianos como se traduz a inadequação do exílio.

Deslocamos, para este artigo, a expressão dialética do localismo e do cosmopolitismo do pensamento de Antonio Candido, que, em ensaio de *Literatura e sociedade*, acerca da vida cultural brasileira, aponta momentos de integração entre duas tendências, descritas em seus extremos e que, por vezes, só existem de forma programática: uma localista, em que se reivindica, por vezes, de forma "violenta" um nacionalismo nas artes; uma cosmopolita, "conformada" e de franca integração a padrões e formas europeus. Para Candido, contudo, o que emergiu, até então, de mais significativo em nossa cultura literária – em termos de obra e personalidade – situou-se em um ponto ideal entre as duas tendências.

> Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão). (CANDIDO, 2000: 110).

Essa noção ancora a investigação deste artigo, embora devamos marcar o caráter específico mais complexo dessa dialética em Satrapi, pois a forma cosmopolita a que nos referimos não resulta propriamente de uma *tradição*, no sentido da arte elevada europeizada da grande divisão moderna, mas de uma cultura global de entretenimento (o que possivelmente provocaria resistência a Antonio Candido), por vezes considerada indigna de representar eventos traumáticos. A dialética ganha, ainda, diferentes nuanças nas obras da iraniana, uma vez que implica determinada complexidade nos usos do *pop* e na relação que estabelece com a cultura de consumo. Ela não é, ainda, composta somente pelo "dado local" e a "expressão cosmopolita", mas por diálogos em instâncias diversas, inclusive no que se refere às formas narrativas. Por fim, convém ressaltar novamente que esse espaço entre o local e cosmopolita nasce de uma diáspora iraniana, logo, de uma produção cultural de uma artista exilada, que remete constantemente a questões de identidade. Portanto, enquanto, para o pensamento moderno de Candido, essa dialética liga-se à ideia de *formação* do nacional por meio dessas tendências oscilantes entre os intelectuais, a integração que apontamos, não sem conflitos, em Satrapi, já é

de outra ordem, uma vez que diz respeito às migrações e às relações diaspóricas em uma cultura mundializada, em que a adoção de certos aspectos cosmopolitas resulta em visibilidade, sem, contudo, apagar os localismos.

Interessa-nos, assim, refletir sobre dois principais aspectos dessas narrativas: (1) elas parecem consolidar um eixo que já não distingue modos mais ou menos dignos para o testemunho e a representação memorialística de situações-limites, evidenciando uma geração (de criadores e de público) que, tendo crescido na cultura midiática, utiliza-se do pop como forma legítima de expressão e transmissão de eventos traumáticos; (2) elas se inserem num cosmopolitismo, afinado ao entretenimento ocidental, que é usado, por vezes, como subversão à política cultural pós-revolucionária no Irã. No entanto, as narrativas também marcam suas diferenças na travessia entre os polos culturais a que se refere, criticando aspectos tanto das sociedades ocidentais como da iraniana, e acenando para formas sensíveis de retorno ao Oriente.

O exílio no *pop*

A representação de eventos traumáticos enfrenta, pelo menos desde após a Segunda Guerra, dilemas que vão do reconhecimento de uma impossibilidade à proposição de formas que seriam mais adequadas à narrativa do intolerável. No primeiro caso, sustenta-se a convicção de que a experiência de situações-limites – guerras, genocídios, massacres e ditaduras, entre outras – é indizível, no sentido em que o sobrevivente é abandonado pela linguagem e deve recusar a metáfora, sob risco de estetizar sua vivência do horror. No segundo, valoriza-se o testemunho pela palavra como forma apropriada quando ele é fragmento de um mundo desmoronado e escapa a uma organização narrativa coesa. Assim, de acordo com Seligmann-Silva (2005: 85), "*literalização* e *fragmentação* são duas características centrais (e apenas à primeira vista incompatíveis) do discurso testemunhal". A primeira se refere justamente à incapacidade de se traduzir o horror em imagens; a segunda, a uma impossibilidade de narrar a memória em uma cadeia contínua, pois o testemunho é um discurso hesitante, que tenta reunir e contextualizar o fragmentário.

A virtude conferida a esse tipo de narrativa em ruínas pode ser compreendido pelo caráter sagrado da palavra na cultura. Para Rancière (2010: 137), a logofilia afirma-se, no caso do testemunho, por meio de uma tripla negatividade: "é o oposto da imagem, que é idolatria; (...) é a palavra do homem incapaz de falar; finalmente, porque é a palavra do homem obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa que a sua". Mesmo quando do testemunho audiovisual, valorizam-se, frequentemente, as obras que apontam para o silêncio, em que a sintaxe de imagens recusa-se ao espetáculo midiático, pois as formas da cultura de massa seriam indignas desses eventos. Um caso paradigmático desse consenso – mas que, segundo Huyssen (2003), começa a perder força –, é o cotejo entre os filmes *A lista de Schindler*, de Spielberg, e *Shoah*, de Lanzmann, sobre o Holocausto. Huyssen descreve assim o debate:

> O filme de Spielberg, veiculado para audiências massivas, falha em recordar de maneira apropriada porque ele representa, logo provocando esquecimento: Hollywood como substituto ficcional para a "história real". A recusa de Lanzmann em representar, por outro lado, é considerada como uma forma adequada de incorporar a memória precisamente porque evita as ilusões de uma presença que é para ser recordada. O filme de Lanzmann é elogiado como uma espécie de esforço heróico na Kulturkampf contra a indústria da memória, e sua recusa a re-apresentar, sua aderência ao Bilderverbot, torna-se o fundamento para sua autenticidade. (HUYSSEN, 2003: 124-125, tradução nossa)[4].

O *Bilderverbot* – literalmente, proibição de imagens – refere-se a uma iconofobia que antecede em muito as críticas à indústria cultural e ao espetáculo do século

[4]No original: "Spielberg´s film, playing to mass audiences, fails to remember properly because it represents, thus fostering forgetting: Hollywood as fictional substitute for 'real history' . Lanzmann´s refusal to represent, on the other hand, is said to embody memory in the proper way precisely because it avoids the delusions of a presence of that which is to be remembered. Lanzmann´s film is praised as something like heroic effort in Kulturkampf against the memory industry, and its refusal to re-present, its adherence to *Bilderverbot*, becomes the ground for its authenticity".

XX, pois enraizada em preceitos religiosos e na depreciação platônica do mundo das aparências[5]. A questão é até que ponto essa investida contra as imagens é de fato compartilhada significativamente nas sociedades midiatizadas ou permanece confinada a uma *intelligentzia* apocalíptica. Convém ainda questionar de que forma essa noção de uma memória autêntica, colocada em contraponto a uma indústria da memória, constrange, de fato, uma geração de autores que, criada no cerne do *pop*, utiliza-se dele para o biográfico, que envolve, também, o testemunho do horror.

[5] Ver a esse respeito o ensaio de Arlindo Machado (2001), "O quarto iconoclasmo".

A discussão de Hirsch (2008) acerca dos relatos de "pós-memória" levanta alguns pontos que se aproximam de questões também atinentes às narrativas de Satrapi, embora os quadrinhos da autora iraniana não pertençam a esse conjunto de obras. A "pós-memória" reúne, segundo Hirsch, produções de uma "segunda geração" de escritores e artistas a partir de uma memória "herdada" de familiares que atravessaram eventos traumáticos massivos. Hirsch não considera a "pós-memória" uma posição identitária, mas uma "estrutura geracional de posição", em que o gráfico – a discussão dela é em torno da fotografia – é privilegiado como forma de mediação. Segundo ela, "mais do que narrativas orais e escritas, imagens que sobrevivem a uma devastação massiva e que vivem mais que seus sujeitos e donos funcionam como assombrações fantasmagóricas de um mundo passado irremediavelmente perdido" (HIRSCH, 2008: 115). Essas fotografias nos permitiriam "não somente ver e tocar o passado, mas reanimá-lo" (HIRSCH, 2008: 115). A partir da identifica ção dessa valorização das imagens, Hirsch conclui que as obras desses descendentes deixam claro que mesmo o conhecimento familiar mais íntimo é irremediavelmente mediado por imagens e narrativas amplamente disponíveis da cultura midiática. Como exemplo, a ensaísta cita uma imagem de *Maus*, em que Spiegelman, mesmo em trabalho rente, por meio de entrevistas, com o testemunho, imagina a experiência do pai em Auschwitz por meio da conhecida fotografia de Margaret Bourke-White tirada quando da libertação dos prisioneiros em Bunchenwald, na Alemanha.

A narrativa gráfica de Marjane Satrapi também propõe-nos essa revisão acerca do testemunho por meio das imagens. Se a cultura midiática é uma guerra de relatos e uma disputa por sentidos na mediação narrativa dos acontecimentos (fotos, reportagens, documentários, filmes de ficção – em que podemos incluir, no caso do Irã, o hollywoodiano *Argo*, de Ben Affleck), Satrapi insere-se nessa cultura por meio de seus quadrinhos chapados e ligeiros cuja despretensão permite, no entanto, destilar a crítica tanto a estereótipos criados no Ocidente como à guinada religiosa da revolução popular de 1979, que delegou à mulher lugar secundário. "De repente, o governo em nosso país decidiu que nós valemos metade de um homem. Meu testemunho vale metade de um homem incapacitado mentalmente só porque, ainda assim, ele é um homem" (SATRAPI, 2007: 151)[6], ela exemplifica.

[6] No original: "[...] suddenly the government in our country decided we were worth half of the men – my witness counts half that of a mentally handicapped man just because he's a man."

De família marxista, que inicialmente colocou suas fichas no levante popular, Satrapi era criança quando a revolução eclodiu no Irã. Como narrado com humor nas primeiras páginas de *Persépolis*, seu livro preferido aos nove anos era "O materialismo dialético" em quadrinhos, no que a narradora conclui: "Eu me divertia vendo como Deus e Marx eram parecidos. O cabelo do Marx era um pouco mais crespo" (SATRAPI, 2007a: s.p.). A obra narra de sua infância à entrada na vida adulta, no enlace entre o biográfico e o geopolítico. *Persépolis*, como dissemos, pode ser compreendida como tentativa de abrir uma outra visibilidade para os iranianos, e, em seu projeto comunicativo, dirige-se estrategicamente a um leitor ocidental por meio de um gênero da cultura de massa, os quadrinhos. No entanto, estabelece uma espécie de exílio no *pop*, que não apenas proporciona a fronteira cultural própria das diásporas como expõe como frágeis algumas dicotomias entre formas consideradas apropriadas de testemunho e cultura midiática. Para Amy Malek (2006: 379, tradução nossa), essa liminaridade permite à desenhista "fundir gêneros ocidentais memorialísticos e quadrinhos com a história e a cultura iranianas e suas próprias sensibilidades conturbadas para criar um 'terceiro espaço' a partir do qual falar e narrar seu conto híbrido"[7].

[7] No original: "[...] to fuse Western genres of memoir and comics with Iranian history, culture, and her own mixed sensibilities to create a "third space" environment from which to speak and tell her hybrid tale."

No que se refere à fusão entre memória e quadrinhos, *Maus*, a obra de Art Spiegelman, abriu o caminho a seu modo. No entanto, como Huyssen (2003) assinala, os quadrinhos de Spiegelman sobre a *Shoah* são saturados de técnicas modernistas, como reflexividade, fragmentação temporal e autoironia, na condição de estilemas cultos. Na demarcação de sua consciência linguageira, *Maus* reitera também o dilema do "indizível" e a crise da representação, como se sua mímesis devesse ser inibida, não só pela estratégia de desenhar as personagens como animais antropomorfizados, mas por digressões reflexivas. No primeiro capítulo de *Maus II*, na passagem em que Art e sua esposa Françoise se dirigem à casa de Vladek – pai de Art cujas memórias são narradas – o autor ali representado vacila em face do testemunho de uma realidade que ele considera complexa demais para ser visualizada: "É muito esquisito tentar reconstruir uma realidade pior do que os meus sonhos mais pavorosos. E ainda por cima em *quadrinhos!* Acho que estou dando um passo maior do que as pernas. Talvez seja melhor deixar para lá." (SPIELGELMAN, 2009: 176). No segundo capítulo desse mesmo volume, a crise retorna e Art, com máscara de rato, diz que:

> Em setembro de 86, depois de oito anos de trabalho, a primeira parte de Maus foi publicada. Um sucesso de crítica e vendas. No mínimo quinze edições estrangeiras estão para sair. Recebi quatro convites para transformar o livro em filme ou especial para tv. (Não quero). (SPIEGELMAN, 2009: 201)

No quadro final da página, Art debruça-se sobre uma prancheta, tendo a seus pés uma montanha de cadáveres de ratos nus sobrevoados por moscas. Fora de quadro, alguém diz: "Ok, sr. Spiegelman... Podemos rodar!..." (SPIEGELMAN, 2009: 201). Para Huyssen, essa obsessão da indústria cultural com o holocausto quase consegue abortar a empreitada de Spiegelman, em momento de crise que dá a ver o paradigma da "recusa em narrar" ou "do silêncio traumático" das próprias testemunhas.

À diferença de Spiegelman, Satrapi parece não se importar com a intermidialidade ou com a circulação de seus traços pelo mundo *pop*, mesmo que – sem pretender, aqui, estabelecer qualquer comparação entre experiências – suas memórias, notadamente as que compõem *Persépolis*, também abordem eventos traumáticos relacionados a execuções, estupros, guerras e ao exílio. Como dissemos, tanto *Persépolis* como a terceira obra de Satrapi, *Frango com ameixas*, foram adaptadas para o cinema. O primeiro filme foi indicado ao Oscar de 2008 na categoria de melhor animação; o segundo possui elenco estelar, ainda que à europeia (Mathieu Amalric, Maria de Medeiros, Isabela Rosselini, entre outros). Os desenhos de Satrapi ilustraram a capa e o encarte do disco *Préliminaires*, de Iggy Pop, um dos dubladores do filme *Persépolis* para o inglês, e a autora participou, na última década, de inúmeros projetos, que incluem um mural em Barcelona e galerias de arte na Europa. Como assinala Malek (2006), *Persépolis* tornou-se um *best seller* (em 2004, já havia vendido mais de 500 mil exemplares), sendo usado em escolas dos Estados Unidos como material paradidático em aulas sobre gênero e ciência política. "Além disso, os quadrinhos e ilustrações de Satrapi foram publicados em periódicos através do mundo, incluindo *Libération*, *El Pais*, *Internazionale*, *Flair*, *The New York Times* e *The New Yorker*" (MALEK, 2006: 369, tradução nossa)[8].

[8]No original: "Additionally, Satrapi´s comic and illustrations have been featured in publications across the globe, including *Libération*, *El Pais*, *Internazionale*, *Flair*, *The New York Times*, and *The New Yorker*."

Caminhos de volta

O cosmopolitismo dessas narrativas é bastante afinado ao entretenimento ocidental, mas sua forma torna-se também subversiva na sociedade iraniana pós-revolucionária, que se opõe aos produtos da indústria cultural ocidental. Nesse sentido, a ambiguidade das formas de expressão do *pop* tanto pode indicar aderência ao consumo, aos valores hegemônicos do capitalismo na cultura, como, deslocando-se a cultura e o contexto, um sentido mais explícito de inadequação. Huyssen (1986) descreve a experiência da apropriação subversiva do *pop*, em meados da década de 1960, pela juventude alemã da Republica Federativa.

"Em resumo, o *pop* se tornou sinônimo para um novo estilo de vida da geração mais jovem, um estilo de vida que se rebelou contra a autoridade e procurou a libertação das normas da sociedade existente" (HUYSSEN, 1986: 141, tradução nossa)[9]. A noção do *pop*, naquele contexto, não se restringia à arte de Hamilton, Warhol e Lichtenstein, entre outros, mas se estendia sobre manifestações, em geral, consideradas *underground* e contra o sistema (o rock, a cena das drogas e do amor livre, arte do pôster etc.).

[9]No original: "In short, pop became the synonym for the new life of the younger generation, a life style which rebelled against authority and sought liberation from the norms of existing society".

Em *Persépolis*, no capítulo "Kim Wilde", a personagem caminha pela avenida Gandhi para comprar fitas cassetes de músicos e cantores ocidentais, oferecidas comicamente às escondidas e aos sussurros, como se fosse uma situação de tráfico de drogas: "Istivi Vonder, Abba, Bee Jees, Yazzo, Julio Iglesias, Pink Floyd..." (SATRAPI, 2007a: s. p.). Pega com um broche de Michael Jackson, por duas "guardiãs da revolução", a menina busca se safar dizendo tratar-se não do cantor, considerado um "símbolo da decadência", mas de Malcom X, "o líder dos negros muçulmanos americanos". Nesse mesmo capítulo, os pais de Satrapi viajam a Istambul e, a pedido da filha, "traficam" para Teerã pôsters dos britânicos da banda de heavy metal Iron Maiden e da cantora *pop* Kim Wilde.

Por outro lado, esses quadrinhos são bastante críticos em relação a costumes ocidentais e às intervenções norte-americanas e inglesas no Oriente. Em *Frango com ameixas*, a personagem Mozaffar, filho do protagonista Nasser Ali Khan, migra, após a revolução, para os Estados Unidos, onde realiza o "sonho americano" ao preço da idiotia (das frases feitas, do consumo, da ideologia do vencedor). No filme, essa mesma história é narrada com a *mise-en-scène* de um *sitcom* (como Oliver Stone fizera com vida de Mallory Knox, personagem de Juliette Lewis em *Assassinos por natureza*), o que nos coloca a questão se a estratégia é, afinal, a de se combater um estereótipo por meio de outro. Isto é, na medida em que Satrapi devolve a determinado leitor-espectador ocidental a imagem dele estereotipada suas narrativas acabariam por colocar em relevo o caráter tacanho das representações cristalizadas em geral.

O humor nessas narrativas assume, por vezes, uma forma rebaixada, em que podemos ver um gesto político. Nos episódios de *Bordados*, sua segunda obra traduzida no Brasil, mulheres iranianas reúnem-se após o almoço, enquanto os homens fazem a sesta, para conversar e tomar chá, ao redor do samovar, tradicional bule oriental. Nos quadrinhos, os diálogos tratam abertamente da sexualidade das iranianas e deles saem histórias como a da esposa que nunca tocou ou mesmo viu o "órgão masculino" do marido e a de Nahid, que, tendo perdido a virgindade com um outro antes do casamento, leva para noite de núpcias uma gilete para se cortar e fingir o sangramento, mas acaba por cortar o testículo do marido. Em *Bordados*, porém, passa-se com vigor do escárnio à ironia reflexiva, nesse tônus admirável que possuem os quadrinhos de Satrapi. Ao fundo do anedótico, como a borra do chá, permanecem desconfortáveis imposições do regime e da cultura, que as iranianas ali reunidas, em sua diversidade, tentam recusar: os casamentos arranjados e consumados ainda na adolescência; a exigência da virgindade, que faz com as mulheres recorram à operação de reconstituição do hímen (o bordado, como um dos sentidos propostos ao título da obra); a submissão ao homem.

Na boa leitura que Amy Malek (2006) fez de *Persépolis*, ironia e humor são modos de Satrapi lidar com a dor e tornam-se elementos-chave para que os leitores permaneçam engajados e atravessem as partes difíceis, que incluem cenas de tortura, guerra e tentativa de suicídio. Sobre os relatos de "pós-memória", Hirsch (2008) interpreta algo semelhante, ao indicar que as imagens que medeiam esses relatos são como uma tela que absorvem o choque e filtram e dissipam o horror do trauma, embora, paradoxalmente, elas reforcem uma conexão com o passado.

Ainda como estratégias cativantes de *Persépolis*, Malek (2006) cita a narrativa no ponto de vista da criança, nas primeiras partes do livro; o modo como os cenários são

construídos, em desenho preto e branco simples, próximos à cotidianidade de um leitor ocidental e cosmopolita, privilegiando elementos como a tevê, a sala de cinema, o sofá e o supermercado, ao invés, por exemplo, de tapetes e travesseiros iranianos ou um bazar; a forma despretensiosa e autorreflexiva da narrativa, que inclusive expõe os desvios da protagonista, humanizando-a. Em uma cena, a personagem, já adulta, acusa um homem iraniano de assédio para desviar a atenção de uma patrulha, que possivelmente iria repreendê-la pelo uso de maquiagem. O homem é preso e Satrapi, ao contar, em tom de chiste, o caso à sua avó, é severamente repreendida: "E você acha isso engraçado? Esqueceu quem foi seu avô? Passou um terço da vida na cadeia por ter defendido inocentes (...) A integridade!!! Essa palavra te diz alguma coisa?" (SATRAPI, 2007a: s. p.). Embora afirme, até mesmo para a própria proteção, a ficcionalidade da autobiografia, Satrapi (2007) reconhece como suas as muitas incorreções ali narradas e que sua vida, emprestada à personagem, é, como nos quadrinhos, distante da perfeição, que considera "um princípio do fascismo".

O pensamento e cenários que identificamos como ocidentais não apagam, contudo, o movimento que evoca aquela conhecida narradora do Oriente que, buscando vencer a morte, retira uma história de dentro da outra. O gesto, bem mais preciso em *Frango com ameixas*, inclui, nessa mesma ficção, a história de um homenzinho, Ashur, que, encontrando-se com o anjo Azhael em Jerusalém, pede, assustado, a Salomão para ser transportado, pelo vento, para o Taj Mahal, onde trágica e ironicamente irá se encontrar novamente com a Morte, que, antes de levá-lo, explica sua surpresa: "Ontem, o senhor estava em Jerusalém, e eu tinha que lhe dar o golpe de misericórdia hoje, na Índia. Eu me perguntava como o senhor faria para chegar aqui em tão pouco tempo" (SATRAPI, 2008: s.p.). Se no plano das personagens essa é uma batalha perdida, no da autora o empenho persiste no exílio, em seu projeto memorialístico, também de corte nostálgico. O caráter fronteiriço da diáspora é constantemente evocado, nas ficções, pelo paladar e pelo olfato. Seja na receita de família do *frango com ameixas*, no chá agregador de *Bordados* ou na flor de jasmim que a avó, em *Persépolis*, colocava diariamente entre os seios para permanecer perfumada, cada narrativa abre, sempre, um caminho de volta para o Oriente.

Algumas considerações finais

A dialética do localismo e do cosmopolitismo nas narrativas de Satrapi apenas superficialmente pode ser compreendida, como na separação didática entre enunciado e enunciação, pela relação entre um conteúdo e uma forma de expressão. Nesse caso, que, afirmamos, é o de uma simplificação, o elemento local, isto é, a história cultural do Irã é colocada em enredo, como assinala Malek (2006), por um gênero da cultura midiática ocidental, a *graphic novel*. A perspectiva de Satrapi parece-nos, no entanto, mais complexa, pois tanto na matéria narrada como no campo da expressão há graus dessa dialética.

O que há de "cor local" nessas narrativas, para usarmos um termo caro à programática romântica, é também uma narrativa que busca escapar aos estereótipos que os ocidentais fazem dos iranianos e de sua cultura. A perspectiva da narradora em *Persépolis* é o de uma mulher, criada em uma família de valores progressistas e com parte de sua educação à europeia. Nessas obras, falar por meio da perspectiva de uma iraniana não é, absolutamente, como vimos, fazer a defesa da revolução islâmica (não é exatamente, nesse ponto, que o romance gráfico faz frente a narrativas midiáticas dominantes), mas, antes, colocar em relevo a autonomia de pensamento, as formas de transgressão e consciência política que subsistem em determinado segmento daquela sociedade – que não é unívoca –, privilegiando-se as personagens femininas. A avó de Satrapi é uma dessas personagens fortes que migram de uma narrativa a outra, com determinado protagonismo. Nesse ponto, o localismo, como condição iraniana, que se quer expor é aquele que também representa um afinamento com o cosmopolitismo.

O principal gesto político de Frango com ameixa, por exemplo, talvez seja o de projetar imagens de uma Teerã que é também a dos cafés, do conserto de música, do jogo e de outros vícios, da vestimenta ocidental que convive naturalmente com trajes considerados típicos. Na adaptação cinematográfica, o tar, instrumento persa de cordas que o protagonista domina nos quadrinhos, é trocado pelo violino, o que familiariza e compartilha ainda mais a sensibilidade musical iraniana com os contextos cosmopolitas das audiências.

O mesmo pode-se dizer da enunciação, ela própria construída nessa dialética. O modo como os narradores – épicos, como instância sensivelmente mediadora – contam suas histórias é o da narrativa-moldura, o da colocação em abismo, que sugere o movimento contínuo de *As mil e uma noites*. Inserir-se na cultura midiática é, para Satrapi, imprescindível, hoje, tanto para narração da memória como para desconstrução e reconstrução de identidades. Sua obra, de um modo geral, confirma que, para sua geração, as imagens também são dignas do testemunho e a forma *pop* – de um romance gráfico, de uma animação ou de outras não ficções – pode vir a ser a expressão potente de um trauma em um contexto mundializado.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura: de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 109-138.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. In: *Poetics today*. Porter Institute for poetics and semiotics, v. 29, n. 1. Spring, 2008. p. 103-128.

HUYSSEN, Andreas. *After the great divide*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

HUYSSEN, Andreas. Of mice and mimesis: reading Spiegelman with Adorno. In: HUYSSEN, Andreas. *Present pasts*: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford, California: Stanford University Press, 2003. p. 122-137.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MALEK, Amy. Memoir as Iranian Exile Cultural Production: a case study of Marjane Satrapi´s *Persepolis* series. In: *Iranian studies*, v. 39, n. 3, September, 2006. p. 353-380.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. José Mirando Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p. 123-153.

SATRAPI, Marjane. Interview to Robert L. Root. *Fourth genre: explorations in nonfiction*. Michigan State University Press, v. 9, 2007. p. 147-157.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

SATRAPI, Marjane. *Frango com ameixas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SATRAPI, Marjane. *Bordados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SATRAPI, Marjane. "*On writing Persepolis, as told to Pantheon staff*". Disponível em: http://engres.ied.edu.hk/lang_arts/onlineRead/graphicNovel/PersepolisLesson_RandomHouse.pdf. Acesso em: 03 de outubro de 2013.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença.* – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WEBER-FÈVE, Stacey. Framing the “minor” in Marjane Satrapi and Vincent Paronnaud´s *Persepolis*. In: *Contemporary French and Francophone Studies*. v. 15, n. 3, June 2011, p. 321-328.

Revendo Imagens do Povo pela Locomoção e Politização

Samuel Paiva

Professor de Teoria e História do Audiovisual na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação, onde atua no Curso de Imagem e Som, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som e no Grupo de Pesquisa Cinemídia – Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais.

Joyce Cury

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar com projeto de pesquisa relacionado à Caravana Farkas e, mais precisamente, aos documentários dirigidos por Paulo Gil Soares. É bolsista da CAPES e integrante do Grupo de Pesquisa Cinemídia – Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais.

Resumo: Tomando como premissa o fato de que as manifestações políticas ocorridas no Brasil em junho de 2013 foram alavancadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), este artigo estabelece uma comparação entre filmes documentários que tanto se relacionam com a história deste movimento - como *A revolta do buzu* (Carlos Pronzato, 2003), *Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014) e *20 centavos* (Tiago Tambelli, 2014) -como também produções da chamada Caravana Farkas, da década de 1960, em especial *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), com interesse em questionar a história da associação entre *locomoção*, *politização* e *representação do povo* no âmbito do documentário brasileiro.

Palavras-chave: Documentários Brasileiros; Locomoção; Politização; Aspectos Históricos

Title: Reviewing Images of People for Locomotion and Politicization

Abstract: Taking as a premise the fact that the political manifestations occurred in June 2013 in Brazil were leveraged by Movimento Passe Livre (MPL), this article establishes comparisons between documentary films that both relate to the history of this political grouping – *A revolta do buzu* (Carlos Pronzato, 2003), *Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014) e *20 centavos* (Tiago Tambelli, 2014) – and to other documentaries of the so-called Caravana Farkas, of 1960s, specially *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), interested in questioning the history of *locomotion*, *politicization* and *representation of the people* in its associations and relations under the Brazilian documentary.

Keywords: Brazilian Documentaries; Locomotion; Politicization; Historical Aspects.

A revolta do buzu, a título de introdução

Largamente registradas por diversas mídias, com sentidos muitas vezes divergentes, utópicos ou distópicos, as manifestações políticas que ocorreram em junho de 2013, no Brasil, em princípio, tiveram início com o Movimento Passe Livre, que, em razão de problemas da mobilidade urbana, constituiu um ponto de partida para uma série de reivindicações sociais, abrangendo o que poderíamos pensar como o direito à cidade, a ser alcançado por reformas urbanas, com uma provável agenda capaz de levar em conta a efetiva ocupação do espaço público pelos cidadãos.

Reconhece o próprio MPL (2013: 14) que, de fato, o início desta história remonta pelo menos ao ano de 2003, na transição entre os meses de agosto e setembro, em Salvador, na Bahia, quando e onde boa parte da população jovem da cidade, sobretudo estudantes secundaristas, opuseram-se ao aumento das passagens

de ônibus, deflagrando inúmeras manifestações por toda a cidade, no que ficou registrado historicamente como *A Revolta do Buzu*, assunto do documentário homônimo, dirigido e produzido por Carlos Pronzato (2003) no calor da hora, um filme que passou a ter uma importância para o próprio surgimento do movimento. A propósito, afirma o MPL:

> O filme [A revolta do buzu] passou a ser utilizado em várias cidades por comitês pelo passe livre estudantil – que já se organizavam localmente em torno de projetos de lei – em atividades em escolas, ampliando o debate sobre a questão do transporte e as formas de organização alternativas ligadas a ela. Os mesmos estudantes que assistiram àquelas imagens e as debateram pulariam os muros de suas escolas pouco tempo depois, para se juntar às manifestações da Revolta da Catraca, em Florianópolis, em 2004. Ocupando terminais e bloqueando a ponte que dá acesso à ilha, os protestos forçaram o poder público a revogar o aumento e serviram de base para a fundação do MPL no ano seguinte (MPL, 2013:15).

O MPL-Brasil foi então fundado em 2005, no V Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, com um programa político pautado eminentemente pela reivindicação do transporte coletivo, considerado como um aspecto fundamental da estrutura social urbana, na medida em que o seu livre acesso a estudantes e trabalhadores implica a circulação destes pela cidade, para além do deslocamento entre a casa (muitas vezes localizada na periferia) e o trabalho (comumente situado no centro), e vice-versa, percurso da força humana revertida em mercadoria. O MPL inclusive lembra (Idem: 16) que a Tarifa Zero já fora cogitada pela Prefeitura de São Paulo, no início dos anos 1990, com indicações de soluções técnicas para tal objetivo.

Além disso, o pressuposto de que o transporte é um direito capaz de permitir a obtenção de outros direitos implicados no acesso aos espaços e serviços públicos é considerado um ponto importante pelo MPL, confirmando um projeto no qual os aspectos de *locomoção* e *politização*, as categorias que nos interessam, assumem explicitamente uma dimensão estratégica para a efetiva cidadania por parte daqueles que são frequentemente impossibilitados de exercê-la. Para isso, o espaço de luta é a própria cidade.

Embora, como vimos, o MPL ainda nem existisse quando o filme de Carlos Pronzato foi realizado, de fato, o documentário *A revolta do buzu* apresenta claramente as referidas dimensões de *locomoção* e *politização*. E estas categorias também são reconhecíveis nos filmes *Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014) e *20 centavos* (Tiago Tambelli, 2014), ainda que investidas de sentidos diversos. Assim, configura-se inicialmente nossa hipótese, que, entretanto, vai mais longe, quando também cogitamos a possibilidade de relacionar produções dos anos 1960, cotejando *locomoção*, *politização* e a própria noção de *representação do povo*, que perpassam alguns desses projetos cinematográficos de documentários realizados com propósitos políticos ao longo dos últimos cinquenta anos. Há, portanto, uma perspectiva histórica posta em questão.

As prováveis relações históricas são desdobradas, em boa medida, a partir do próprio *A revolta do buzu*. De fato, o documentário de Carlos Pronzato, ao registrar as manifestações de Salvador, procura dar voz a diversos agentes sociais envolvidos naquelas mobilizações, construindo uma montagem que nos leva, enquanto espectadores, a estabelecer relações históricas de perspectivas diversas. O filme começa com uma espécie de prólogo, um longo *travelling* avançando por uma avenida repleta de ônibus parados e carros que se movimentam aos poucos, enquanto ouvimos a música *Minha alma (a paz que eu não quero)*, do Rappa. Vêm então várias sequências nas quais veremos e ouviremos, durante pouco mais de uma hora, que é o tempo de duração do filme, diversos participantes das manifestações: em sua maioria estudantes, líderes do movimento, mas também policiais, políticos, o prefeito Antonio Imbassahy, etc.

Um dos aspectos que chamam a atenção na montagem é o fato de que vários estudantes aparecem de *caras pintadas*, fazendo-nos logo recordar a mobilização que, quase dez anos antes desse momento de protestos na Bahia, havia levado ao *impeachment* de Fernando Collor de Melo. Mas, depois de termos visto vários estudantes de caras pintadas, um deles afirma: "não somos massa de manobra como os caras pintadas em 1992".

Ou seja, não há propriamente espaço, na sequência em questão, e em sua relação com o filme como um todo, para uma explicação didática de prováveis sentidos históricos implicados em tal voz ou afirmação. Mas a montagem do filme deixa claro que um dos temas recorrentes nas manifestações de Salvador diz respeito à oposição à representação partidária nas manifestações (aspecto que, por sinal, será reiterado também no filme de João Wainer e no de Tiago Tambelli). Outros temas, suscitados pela montagem das imagens e sons de *A revolta do buzu*, são igualmente instigantes como ponto de partida para os nossos propósitos de investigação histórica, inclusive, no que diz respeito ao domínio sobre os meios audiovisuais por parte do povo, a partir de sua possibilidade de utilização da própria câmera audiovisual.

Uma cena (na altura dos 48 minutos do filme, aproximadamente) é exemplar: uma moça (ela não é nominada) negra, jovem, provavelmente da classe média, está na Delegacia dos Barris para fazer um boletim de ocorrência por ter sofrido agressões de policiais militares que tentaram a todo custo tomar a sua câmera. Diz ela: "Os policiais me agrediram. Eu estava filmando. Na hora em que eles começaram a agredir os estudantes, eu comecei a filmar. E um deles, eu acho que foi o major, veio para cima de mim para pegar minha câmera, e eu não deixei". Ela continua descrevendo a situação, dizendo como, além do major, outros policiais se aproximaram dela, até que efetivamente eles conseguiram tomar a câmera da estudante, que mostra as escoriações sofridas em seu corpo em decorrência dos atos de violência. Ainda veremos, na cena, o depoimento de uma jornalista do jornal *A Tarde* (ela também não é nominada) falando sobre o episódio em questão, confirmando que "tinha uns dez em cima dela, tentando arrancar um negócio".

Essa cena, que põe a câmera da estudante como símbolo da disputa política entre as forças em conflito nas manifestações de Salvador, em 2003, é emblemática de um aspecto que repercutirá até o tempo mais recente, das manifestações de junho, em 2013, a saber, o próprio papel da mídia enquanto instrumento da representação do povo, em um contexto contemporâneo de proliferação dos equipamentos de registro audiovisual. Tal dado também será recorrente em *Junho, o mês que abalou o Brasil* e *20 centavos*. Mas, na verdade, em alguns documentários dos anos 1960, a questão da representação popular, associada à locomoção, politização e meios de produção audiovisuais, já estava plenamente colocada.

Anos 1960 e os caminhos do cineasta ao documentar o povo

Observamos então, retrospectivamente, alguns documentários realizados na década de 1960 em que há deslocamentos e locomoções, notadamente aqueles alinhados com as ideias do Cinema Novo. Iremos nos valer, sobretudo, da fase inicial da Caravana Farkas (1964-1981), da qual tomaremos como exemplo o média-metragem *Viramundo* (1965)[1], de Geraldo Sarno, por conjugar as categorias que nos interessam – locomoção e politização –, reverberando, ainda, uma concepção de povo pertinente à intelectualidade naquela época. O filme tem na própria temática a questão da locomoção, já que trata da migração de nordestinos para a cidade de São Paulo, abordada sob o prisma do trabalho e da religião. Além disso, em termos de produção, o documentário integra-se à primeira fase (1964-1965) da Caravana Farkas, experiência bastante específica do cinema brasileiro, na qual cineastas ainda em início de carreira se uniram ao fotógrafo e empresário Thomaz Farkas, que financiou e produziu filmes com o propósito de fazer um retrato crítico do Brasil, "revelar" o país. Desta forma, o próprio nome Caravana Farkas[2], sugerido por Eduardo Escorel décadas depois à realização dos filmes, indica a locomoção, o deslocamento, como condição necessária para a concretização do projeto.

[1]Ser "viramundo" é o mesmo que andar pelo mundo, fazer andanças. O termo remete-se também à personagem de Chico Viramundo, presente na literatura de cordel nordestina. Ver: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=G:\Trbs_R\Cordel\Cordel.docpro&pesq=viramundo

[2]O nome Caravana Farkas foi designado por Eduardo Escorel no contexto de uma mostra dos respectivos filmes realizada no CCBB do Rio de Janeiro,

em 1997 (cf. MUNIZ, 1997: 12). São reconhecidas três fases da Caravana. A primeira diz respeito a 04 filmes realizados entre 1964 e 1965, no Sudeste e no Nordeste, documentários que foram agrupados no longa-metragem *Brasil verdade* (1968). A segunda fase, entre 1967 e 1971, inclui 19 documentários realizados no Nordeste, retratando aspectos sociais, culturais e econômicos da região. Já a terceira fase, entre 1972 e 1981, resulta em 15 filmes. Quando Escorel nominou a produção como Caravana Farkas, referia-se, na verdade, à segunda fase. No entanto, hoje o nome é associado a todos os filmes que tiveram Thomaz Farkas como produtor ou financiador.

Embora o filme de Sarno seja realizado em São Paulo, onde ele e os demais colaboradores moravam, a ideia de caravana, para nós, não está atrelada apenas ao deslocamento dos cineastas para regiões diversas do país. Trata-se, também, de um deslocar-se do cineasta, como intelectual, em direção ao Outro, o povo. Vale destacar que este aspecto é bastante relevante no contexto dos anos 1960. Bernardet e Galvão (1983), por exemplo, assinalam noções de cinema popular relevantes para pensarmos as relações entre os cineastas e o povo, as quais começam a aparecer na crítica a partir da década de 1950:

> [...] é claramente perceptível a distinção entre um 'cinema popular', entendido [em décadas anteriores] como algo que direta ou indiretamente vem do povo, e o 'cinema popular' dos anos 50 e 60, que pretende dirigir-se ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas (BERNARDET e GALVÃO, 1983:137).

Assim, falar em "cinema popular" implica uma reflexão sobre pelo menos três aspectos, constantemente retomados pela crítica do cinema brasileiro, como é apontado no livro dos dois autores mencionados: trata-se de um cinema feito *para* o povo, *sobre* o povo ou *pelo* povo? Nossa discussão propicia que essas três possibilidades sejam relativizadas. O povo, no sentido atribuído por quem fazia parte do grupo do Cinema Novo, é o "Outro", aquele que precisa ser "desalienado", no caso, com a mediação do intelectual-cineasta, já que o povo por si mesmo não teria condições de tomar consciência sobre a realidade que o cerca. Esta ideia converge claramente com o projeto da Caravana Farkas.

A questão, na verdade, abrange um amplo interesse do Cinema Novo. A propósito, uma cena emblemática está no filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), quando o sindicalista Jerônimo, líder do sindicato e representante do povo, em um discurso que revela o seu medo e inércia diante do golpe de estado em andamento, é interrompido pelo intelectual Paulo Martins, que afirma: "Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?" De fato, a problematização acerca da representação do povo assume na produção da época uma importância fundamental, que se amplifica em razão do papel do intelectual.

A propósito, o cineasta Carlos Diegues (*apud* Bernardet e Galvão, 1983: 135) acredita que o pensamento dos cineastas na década de 1960, inclusive o dele próprio, estava apoiado em três pilares: "politização", "onipotência absoluta" e "compromisso com o país". Politização porque havia uma ideia de que a cultura, no caso o cinema, poderia ser agente transformador da sociedade e, de forma mais profunda, isso representaria uma disputa do poder pelo povo; "onipotência absoluta" porque até 1968, antes da promulgação do A.I.5, havia a sensação de que o cineasta-intelectual "podia tudo"; e "compromisso com o país", resultante dos dois fatores anteriores, era um sentimento de responsabilidade social por parte do cineasta[3]. Não é nosso intuito mapear as diversas vertentes do pensamento e da produção cinemanovista, mas perceber como algumas dessas noções, que aqui aparecem como introdutórias, localizam-se nos próprios filmes da Caravana Farkas[4].

Nesse sentido, é relevante notar que *Viramundo* justamente integra, com outros três filmes da primeira fase da Caravana Farkas, o longa-metragem *Brasil verdade* (1968), visando a exibição em salas comerciais. Farkas tinha a ideia (que viria a ser mais desenvolvida na segunda fase de produção da Caravana) de vender os filmes para escolas, como material de apoio em sala de aula, ou veiculá-los na televisão, sendo que nenhuma das duas possibilidades à época ocorreu. A produção circulou em festivais, sindicatos, cineclubes e universidades, com repercussão considerável na crítica nacional e estrangeira. Tratava-se, sobretudo, de um projeto político:

> O que nos unia era um pensamento muito parecido porque todos nós pensávamos politicamente da mesma maneira. Se tivesse um que tivesse uma

[3]Depois, Cacá Diegues vai rever sua posição. Mas o seu envolvimento como um dos produtores do projeto de filme coletivo *5X Favela, agora por nós mesmos* (2010) pode ser lembrado como um exemplo da permanência de questões relacionadas à representação popular desde os anos 1960, quando foi realizado o primeiro *Cinco vezes favela* (1962), pelo CPC-UNE com cineastas intelectualizados da classe média, inclusive, o próprio Diegues.

[4]Vale mencionar que um filme como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), realizado cinco anos antes de *Viramundo* e citado por Glauber Rocha (2003: 125) como uma das produções que dão origem ao Cinema Novo, vinculado à "estética da fome" (ROCHA, 2004: 65-68), já coloca a locomoção como condição de sobrevivência para o povo e o cineasta como porta-voz da realidade brasileira. Esses aspectos serão trabalhados por Glauber Rocha, por exemplo, em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), filme no qual a questão do deslocamento do vaqueiro Manuel e sua esposa Rosa, do sertão para o mar, assume um caráter alegórico associado à ideia de revolução (cf. Ismail Xavier, 2007).

> outra, vamos dizer, ideologia, não entrava. Nós éramos jovens, tínhamos ideais. O nosso ideal era transformar o Brasil, não pela fotografia ou pelos filmes, mas esperar uma transformação[5].

[5]Depoimento de Thomaz Farkas ao diretor Walter Lima Jr., no documentário *Thomaz Farkas, brasileiro*, de 2003.

O nome *Brasil verdade* é um exemplo da própria ideia que unia o grupo centrado em Farkas, de mostrar "a verdade" sobre o Brasil, em conexão com as propostas do Cinema Novo que, por sua vez, integra-se a um movimento mais amplo de debates que se dava em outros países da América Latina à época, o *Nuevo Cine Latinoamericano*. O nome *Brasil verdade* também é uma referência ao cinema verdade (ou *cinéma vérité*), estilo de documentário associado ao francês Jean Rouch, no qual a entrevista é um recurso primordial.

Grande parte desses documentários produzidos nos anos 1960 foi considerada por Jean-Claude Bernardet (2003, p.15-39), no livro *Cineastas e imagens do povo*, como pertencentes a um "modelo sociológico" de documentário, em que há uma relação hierárquica sujeito-objeto, na qual o sujeito é o cineasta, dono da "voz do saber" e, portanto, do discurso; e o objeto são os entrevistados, representantes da "voz da experiência", da vivência individual. Como exemplo emblemático de tal modelo, Bernardet indica justamente *Viramundo*. Segundo sua percepção, as pessoas do povo que dão os depoimentos no filme de Geraldo Sarno são precisamente o "outro de classe"[6] em relação ao cineasta.

[6]Pensando no cineasta como pertencente à classe média intelectual, os proletários de *Viramundo*, por exemplo, seriam o "outro de classe". Em oposição, um documentário como *A opinião pública* (1965), de Arnaldo Jabor, composto por depoimentos de pessoas da classe média, mostraria o "mesmo de classe".

Esse "outro de classe" são os migrantes nordestinos, dissolvidos de sua condição de sujeitos. Eles se tornam objetos de estudo e falam para reforçar uma tese, um ponto de vista construído pelo cineasta, alicerçado por um saber científico, generalizante e de fora da experiência, daí o termo "sociológico". Por isso, o autor sugere haver um movimento particular/geral constante nesse filme e que sua construção seria sintomática do pensamento da intelectualidade brasileira à época, que se sentia responsável por promover a "desalienação" do povo e a transformação da sociedade, conforme já esboçamos anteriormente.

Levando em conta a minuciosa análise de Bernardet, nossa observação será focada na sequência inicial e final de *Viramundo*, respectivamente quando nordestinos desembarcam em São Paulo e depois deixam essa cidade rumo novamente ao Nordeste, lembrando que o filme sugere a transição campo/cidade tocando na questão da reforma agrária, ainda que este termo não seja utilizado em nenhum momento nem pela locução nem pelos entrevistados.

No início de *Viramundo*, antes de avistarmos o "trem do norte" que trazia, na década de 1960, os migrantes nordestinos para a região Sudeste, o documentário mostra fragmentos de quadros que compõem a série *Os retirantes*, do pintor Cândido Portinari. Sobrepostos a eles, vemos os nomes de quem ajudou a realizar o filme e ouvimos a canção *Viramundo*, de José Carlos Capinam e Caetano Veloso, interpretada por Gilberto Gil, que lembra as poesias populares entoadas pelos cantadores nordestinos. "Nas benção meu pai me disse / Que São Paulo era ilusão / Dia dorme, dia não dorme / Dia come, outro não", diz a letra enquanto, de um ponto de vista de quem está dentro do trem, em *travelling*, vemos a estação e a movimentação de outros trens. É uma espécie de prenúncio do que o filme vai revelar.

Os planos seguintes mostram a chegada do trem, homens e mulheres olhando pela janela antes de desembarcarem em São Paulo e a saída de centenas deles com suas famílias e pertences. Em pelo menos seis minutos, dos quase 38 do filme, o que vemos são deslocamentos: pessoas que caminham na estação, na rua e que descem ou sobem no trem; carros circulando pela cidade, além do próprio trem, que se torna a ponte entre o rural e o urbano. A locução em voz *over* informa dados gerais sobre a migração nordestina, reforçando que a vinda a São Paulo é motivada pela busca de trabalho e que 80% dos migrantes são analfabetos. Alguns são entrevistados ainda na chegada à estação, falam sobre o que faziam no Nordeste e o que esperam na capital paulista. Um deles, cujo

nome não sabemos – de fato, não temos no filme acesso ao nome de nenhum dos personagens –, é enquadrado junto com o cineasta (este visto de costas, que só sabemos tratar-se de Geraldo Sarno pela análise de Bernardet) e conta sobre sua jornada de retirante da seca, aludindo ao referido quadro de Portinari.

Em sua fala, além da conexão imediata com o sentido de ser "*viramundo*", já que ele se desloca de Pernambuco para São Paulo, Mato Grosso e novamente Pernambuco e São Paulo, há um "gancho", aproveitado em seguida pelo entrevistador, que suscita a problemática da reforma agrária: o mesmo homem afirma que teria ficado no Nordeste caso tivesse conseguido comprar a terra. A questão da reforma agrária nos remete ao Plano das Reformas de Base do presidente João Goulart, deposto pelo golpe militar em abril de 1964. Neste ponto, vale adiantar que o filme de Tiago Tambelli – *20 centavos* – justamente insere uma referência a Jango, sugerindo uma dialética entre campo e cidade ou reforma agrária e reforma urbana.

Avançando com a narrativa de *Viramundo*, como dissemos não vamos nos deter nas sequências intermediárias do filme, valeria, contudo, lembrar a propósito alguns temas. Um deles é propriamente o trabalho do migrante em São Paulo, em que pesa o contraponto entre as falas de um funcionário "bem sucedido" de uma indústria, que tem duas casas próprias e se configura como um "pequeno-burguês", com a de um homem que não consegue arrumar trabalho e encontra na informalidade a sua sobrevivência; ambas as sequências são permeadas pelo depoimento de um empresário que explica as lógicas do setor industrial. Outro aspecto com o qual o filme trabalha nesse momento é o da religião encarada como a saída para os problemas enfrentados na cidade, o que leva à sua associação com uma ideia de alienação, ainda que o termo não seja explicitado pelo filme, como nos aponta Bernardet (2003).

Já na sequência final de *Viramundo*, vemos pessoas caminharem com malas na mão. Desta vez, preparam-se para retornar ao Nordeste. Repetindo a mesma estratégia do começo, o cineasta entrevista um homem na estação, que relata onde trabalhou, por que desistiu de São Paulo e a razão de sua volta para sua cidade natal, Senhor do Bonfim, na Bahia. Enquadrado em plano médio, o qual evidencia sua expressão de desânimo, ele diz: "Estou voltando porque não acho emprego suficiente que dê pra tratar dos meus filhos. A idade já não permite mais o emprego, as firmas já não me querem mais com a idade que tenho". Acompanhamos o mesmo homem e sua família embarcando no trem de volta ao Nordeste.

Se o caminho percorrido por essas pessoas foi antecipado pela letra da canção no início do filme, esta agora ajuda a concluir sobre as questões levantadas por *Viramundo*. Ouvimos a letra da música: "Quem quiser agora pense / Nas veredas da ilusão / Procurando em *Viramundo* / O que há de sim e não", isso enquanto vemos o trem indo embora, distanciando-se da estação. Fechando o ciclo com o qual o filme trabalha, os planos finais são de novos migrantes chegando a São Paulo, mas desta vez não há locução e a música é ouvida sem a letra: já sabemos como será o caminho deles. Nas palavras de Bernardet (2003):

> Acompanhamos o filme como um fluxo ininterrupto de imagens, sons e idéias. Essa coesão interna tem uma função: ela não nos dá folga. O filme assume uma atitude afirmativa e não se oferece, nem às suas idéias, como tema de discussão. Sua estrutura seria decorrência e expressão da estrutura da própria realidade abordada: a fita circular é a expressão do ciclo que seria a chegada dos migrantes, volta e chegada de novos (BERNARDET, 2003: 32) [grifo do autor].

Em *Viramundo*, o povo, o migrante nordestino, tem a sua voz ouvida e sua imagem posta na tela. Contudo, quem conclui sobre os sentido da sua vida é a montagem do cineasta, seu "porta-voz", que sugere a possibilidade do retorno ao meio rural porque, em São Paulo, o desemprego assola quem não tem escolaridade, levando o povo a

viver em condições precárias e a afugentar-se na religião, que o aliena. Deste modo, embora não esteja explicitada, o documentário aciona uma ideia de que a resposta para os problemas da cidade estaria no campo, com a reforma agrária, visto que o meio urbano não passa de "ilusão", como nos indica um dos trechos finais da canção.

No filme de Sarno, a associação entre locomoção e politização constitui-se tanto como motivação para a realização do seu próprio documentário, tendo em vista a proposta mais ampla da Caravana Farkas na qual *Viramundo* se insere, quanto é problematizada internamente em sua estrutura narrativa. A locomoção do povo do campo para a cidade, enquanto retirante, é um problema. O vislumbre de uma vida melhor o leva do campo para a cidade; contudo, a frustração acarreta a volta inevitável para o campo, e o ciclo perdura, com consequências drásticas nos dois lados, campo e cidade, dialeticamente relacionados. Entretanto, a saída é pela reforma agrária. Vale desde já notar que, mais adiante, ou seja, na produção dos documentários recentes, a situação vai se inverter, ou seja, a saída será pela reforma urbana.

Um último ponto a ser ainda demarcado a propósito dos parâmetros provenientes de documentários dos anos 1960 e que eventualmente repercute na contemporaneidade diz respeito ao papel da própria câmera como um elemento simbólico das disputas de espaço político, como vimos na sequência da estudante no filme *A revolta do buzu*. De fato, a apropriação dos meios de produção audiovisual pelo povo é um aspecto que já estava dado no contexto do Cinema Novo.

Tal aspecto pode ser exemplificado em um documentário como *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), no qual o cineasta empresta a câmera ao personagem do filme – Deutrudes Carlos da Rocha – para que este produza algumas imagens. Mas é ainda o cineasta quem responde pela montagem, pela articulação do discurso, por descartar ou manter esta ou aquela imagem. Assim, o resultado acaba por evidenciar, técnica e esteticamente, a distância entre cineasta e povo, ainda que a intenção possa ter sido outra, como afirma Bernardet (2003:128-142). Em relação aos documentários contemporâneos este aspecto terá outra dimensão.

Junho, o mês que abalou o Brasil

A mídia surge como questão desde os produtores: o jornal *Folha de S.Paulo*, mais precisamente sua vertente audiovisual, a *TV Folha*. E há de fato uma pretensão jornalística indicada já nos créditos iniciais, onde consta a informação "cobertura vencedora do prêmio Esso 2013". Nesse sentido, *Junho* destoa dos demais filmes relacionados às manifestações do MPL – *A revolta do buzu* e *20 centavos* -, ao tentar estabelecer um distanciamento crítico em relação aos eventos políticos, supostamente incluindo diversos atores sociais. Há um esforço eminente de ouvir, de um lado, os manifestantes no espaço da própria rua e, de outro, diversos especialistas das áreas humanas dando a sua opinião, apresentando a sua visão dos fatos. Sugere-se dessa maneira uma divisão entre intelectuais e povo, sendo este, desde já, um aspecto relevante, em termos de nossas considerações sobre o filme. A montagem distingue esses dois espaços praticamente intransponíveis: de um lado, os manifestantes, o povo; de outro, os intelectuais pensando sobre o povo como um "outro", definindo-se dessa forma uma dimensão de alteridade que reitera a distinção entre intelectual e povo tal como era problematizada nos anos 1960.

Depois de um prólogo, no qual ouvimos notícias sobre o aumento da passagem de ônibus, de R$ 3,00 (três reais) para R$ 3,20 (três reias e vinte centavos), e vemos imagens de trens, metrôs e ônibus lotados, com depoimentos em voz *over* de pessoas anônimas falando sobre as péssimas condições do transporte público, vêm os manifestantes com suas faixas, alguns com os rostos encobertos e gritando palavras de ordem. Logo, a narrativa assume um registro de videoclipe, com a música *Vai ser assim*, de Criolo, orientando a montagem de uma série de cenas rápidas das manifestações em vários locais do Brasil, mas, sobretudo, a cidade de São Paulo. Sobre essas imagens coloca-se com um grafismo o título do documentário

– *Junho* – apresentado com uma tipologia grande, ocupando um bom espaço da tela. Passada essa introdução, instaura-se novamente uma sobriedade para o primeiro depoimento: Nina Cappello, nominada e designada como integrante do MPL, explica as origens do movimento reportando-se às manifestações de Salvador e Florianópolis (que já mencionamos a propósito de *A revolta do buzu*). Ela está na rua, em uma praça, no que parece ser um momento de intervalo, um instante de distensão provavelmente ocorrido em meio às manifestações.

Depois do depoimento dela, aparece o primeiro intelectual – Marcos Nobre, cientista político - que está, assim como a maior parte dos demais intelectuais que veremos até o final do filme, em um apartamento ou escritório, comodamente instalado. Nos escritórios, apartamentos ou casas, além de Marcos Nobre, veremos ainda Demétrio Magnoli (sociólogo), Vladimir Safatle (filósofo), Sérgio Adorno (sociológo), Contardo Calligaris (psicanalista), Luiz Felipe Pondé (filósofo), Gilberto Dimenstein (jornalista), Boris Fausto (historiador), Leonardo Sakamoto (jornalista), Jânio de Freitas (jornalista), Mônica Bergamo (jornalista), Clóvis Rossi (jornalista), Sergio Vaz (poeta), Luiz Eduardo Soares (cientista político), T.J. Clark (historiador) e Juca Kfouri (jornalista).

Nota-se, de antemão, que muitos desses intelectuais são colaboradores, articulistas, enfim, profissionais vinculados ao jornal *Folha de S.Paulo*, empresa produtora do filme. Seus discursos, a partir de entrevistas realizadas em um espaço-tempo fora daquele das manifestações, colocam pontos de vista diversos sobre os eventos em questão, por exemplo: a importância e significados do MPL; as novas formas de organização social no Brasil; a falta de tradição neste país de manifestações políticas públicas, com raras exceções como o movimento Diretas-Já e os Caras-Pintadas; as manifestações políticas que têm ocorrido em vários lugares do mundo pela busca de democracia; a falta de preparação da polícia assim como de outras instâncias dos serviços públicos no lidar com a população; a presença da classe média nas manifestações e a ascensão da nova classe média brasileira; a importância da mídia e, em especial, das redes sociais como forma contemporânea de articulação política; a força da periferia na afirmação da cidadania; as vinculações entre esporte e política, tendo-se em vista a Copa das Confederações e a Copa do Mundo, etc.

Em contraponto, as falas dos manifestantes e militantes, que estão quase sempre na rua, no momento dos acontecimentos, sem nominação na maior parte das vezes, são em geral sobre os episódios diretamente relacionados às manifestações, sobressaindo-se a questão dos confrontos com a PM. Como representante dos manifestantes, só há praticamente uma pessoa nominada: Elena Judensnaider. Pelo MPL, além de Nina Cappello, constam também Mayara Vivian e Lucas Monteiro. Como representante da Mídia Ninja, Bruno Torturra. Por sua vez, no âmbito dos PMs, cujo espaço de atuação também é a rua, aparecem o tenente-coronel Marcelo Pignatari, o coronel Reynaldo Rossi e o ex-capitão Conte Lopes (então atual vereador de São Paulo, pelo PTB, este aparece em um escritório).

Mas, além dessas pessoas, há vários participantes anônimos, relacionados à cronologia das manifestações, em uma temporalidade marcada por legendas que nos situam entre 06 e 30 de junho[7]. Mesmo anônimas, as vozes dos manifestantes e militantes provocam discussões sobre diversos temas. Um exemplo diz respeito à oscilação da grande mídia quanto ao seu próprio posicionamento diante da história, sendo os casos mais evidentes relacionados a Arnaldo Jabor, da TV Globo, e Datena, da Rede Bandeirantes. Ambos foram obrigados, diante da força da própria opinião pública, a rever suas posições inicialmente contrárias às manifestações. Além da grande mídia, há outras possibilidades, como a Mídia Ninja. Um dos manifestantes, em voz *over*, esclarece: "a Mídia Ninja não é uma agenda secreta; é uma proposta de uma rede de jornalismo colaborativo, independente". Em outro momento entra em pauta a PEC 37. Diz um dos manifestantes (não nominado):

[7] Destacam-se as seguintes datas, relacionadas às manifestações em todo o país: 6 de junho – quinta-feira / 7 de junho – sexta-feira / 11 de junho – terça-feira / 13 de junho – quinta-feira / 17 de junho – segunda-feira / 18 de junho – terça-feira / 19 de junho – quarta-feira / 20 de junho – quinta-feira / 26 de junho – quarta-feira / 27 de junho – quinta-feira / 30 de junho – domingo.

> a PEC 37 é a alteração da emenda constitucional que limita a atividade de investigação aos membros da policia civil e da polícia federal, não permitindo mais que o Ministério Público efetivamente realize investigação policial como sendo não só o titular da ação penal mas também aquele que detém o direito de investigação.

A montagem encarrega-se, seguindo a cronologia dos eventos, de inserir diversos registros relacionados aos fatos: black blocs e polícia confrontando-se; vídeos veiculados nas redes sociais; vítimas de balas de borracha e de gás lacrimogênio; pessoas com suas câmeras registrando ações dos manifestantes e policiais; manifestações no Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, assim como também em muitas outras cidades indicadas por imagens e legendas (Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Fortaleza, Recife, Porto Alegre, Maceió, Cuiabá, Manaus, Ribeirão Preto, Campo Grande, Bauru, Ponta Grossa, Santos, Ouro Preto, Londrina, Goiânia, Teresina, Nova York, Dublin, Paris, Londres); divergências entre manifestantes em razão da presença de militantes de partidos políticos nas manifestações; protestos na Prefeitura de São Paulo; tropa de choque; ataque a carro da imprensa; saques a lojas; os depoimentos do governador de São Paulo, Geraldo Alckmin, e do prefeito da capital, Fernando Haddad, afinal revogando (em 18 de junho) o aumento da passagem de ônibus, mantendo o custo em R$ 3,00 (três reais).

Entretanto, é relevante observarmos que, entre esses espaços demarcados dos referidos intelectuais, de um lado, e os manifestantes, como povo, do outro, há, na verdade, algumas sequências que parecem de exceção. Por exemplo, a jornalista Giuliana Vallone, repórter da *TV Folha* que sofreu um ataque da polícia, tendo em decorrência quase perdido a visão em um dos seus olhos, atingido por uma bala disparada por um policial, relata este e outros episódios de sua atuação jornalística nos eventos de junho em São Paulo. Seus depoimentos ocorrem enquanto ela está hospitalizada, sobre uma cama, com vários hematomas na região do seu olho direito. Ou seja, ela está em um espaço que não é a rua - um hospital, no caso -, mas traz marcas em seu próprio corpo dos eventos ocorridos lá fora.

Outra situação de exceção diz respeito aos políticos. Todos praticamente são inseridos na narrativa por meio de registros audiovisuais que foram produzidos não para este filme especificamente, mas para outros meios[8]. São, portanto, imagens de arquivo, marcadas, na separação das cenas ou personagens, por um efeito de "chuvisco" da imagem, efeito reiterado nessa seção mais próxima do final do filme. A presidenta Dilma Rousseff, por exemplo, tem o seu primeiro discurso cortado por um desses efeitos de imagens em chuvisco. Seu discurso, contudo, será retomado mais adiante, estando voltado basicamente à questão dos preparativos para a Copa do Mundo de 2014. E isso mesmo se considerando que o Congresso Nacional, o Palácio do Itamaraty, entre outros prédios, monumentos e espaços públicos de Brasília, para não dizer de tantas outras tantas cidades do país, foram cenários importantes de conflito. Notemos sobretudo que, diferentemente dos intelectuais, que falam depois dos eventos ocorridos, os políticos depõem durante os eventos, assim como os manifestantes, mas, na verdade, esses políticos - representantes do povo - estão distanciados deste, a não ser que consideremos a "midiamoção"[9] como uma possibilidade de sua aproximação ao universo popular.

Ao distinguir de tal forma os atores sociais incluídos em seu discurso cinematográfico, o documentário *Junho*, de fato, promove uma secessão dos espaços, que são apresentados sem locomoções, trânsitos ou conexões entre si, significando, em vez disso, instâncias separadas sobre a noção de povo. Ao privilegiar os intelectuais como os especialistas capazes de compreender e informar os significados sociais relacionados a manifestantes, políticos e à população de uma maneira geral, o filme reinstaura a mesma lógica de hierarquia vista no modelo sociológico dos anos 1960, com um discurso no qual o cineasta, ou intelectual, está distanciado do povo, quando muito sendo o seu porta-voz.

[8] Este, entretanto, no é o caso da sequência em que aparece o Secretário de Comunicação Nunzio Briguglio, acuado com a sua equipe e alguns policiais em prédio da Prefeitura de São Paulo.

[9] A noção de "midiamoção" decorre de Walter Moser (2008: 9), que faz a definição desse conceito compreendendo-o como uma forma de mobilidade por intermédio das mídias, uma locomoção que substitui o deslocamento físico e, com isso, proporciona uma experiência paradoxal: o contato à distância.

20 Centavos, a pretexto de conclusão

O filme de Tiago Tambelli começa com um prólogo. É uma cena na qual indígenas entram no Congresso Nacional, onde também estão políticos, pessoas da imprensa com suas câmeras, seguranças, todos ao mesmo tempo disputando os respectivos interesses políticos. A busca simultânea pela ocupação do espaço é a prova disso. Uma música instrumental interage com os gritos meio cantados dos indígenas e há um *insert* de um trecho de reportagem de televisão realizada no mesmo local, o plenário da Câmara dos Deputados, incluindo-se dessa forma a própria mídia como parte das forças em conflito.

O título do filme – *20 centavos* – é uma alusão direta ao valor em jogo no aumento da passagem de ônibus na cidade de São Paulo, como já sabemos desde a análise do filme anterior, *Junho*, de R$ 3,00 para R$ 3,20. A propósito, como também já sabemos, esses dois filmes se voltam aos mesmos eventos, mas o dado novo é que os seus discursos cinematográficos são bastante distintos. De antemão, podemos afirmar que *20 centavos* se distancia totalmente do esquema de hierarquia do intelectual sobre o povo, tal como há pouco identificamos em *Junho*. Em vez disso, Tambelli investe em uma proposta de documentário inspirado em Santiago Alvarez, mais precisamente no filme *Now* (1965).

Algumas características do cinema de Santiago Alvarez são, de fato, bastante reconhecíveis em *20 centavos*: há, por exemplo, um engajamento revolucionário; há uma ênfase na montagem que, seguindo um princípio de colagem de materiais diversos, praticamente recusa a voz *over* explicativa; o roteiro se resolve mais na montagem do que propriamente no momento de captação das imagens e sons; há uma articulação da banda sonora com trilhas musicais que, no contato com as imagens, criam efeitos emocionantes e relacionados aos fatos documentados.

Segundo o diretor[10], a produção foi articulada pelas redes sociais. Ao ver as manifestações de São Paulo tendo início, ele articulou, via internet, a equipe que viria a realizar o filme. Um dos aspectos marcantes de *20 centavos* diz justamente respeito ao fato de que as câmaras utilizadas para o registro dos eventos estão efetivamente inseridas nas manifestações, ao lado dos manifestantes, correndo risco junto com eles. A equipe do filme assim como as pessoas por ela registradas estão permanentemente no mesmo tempo e espaço, a não ser em raras exceções, em geral, relacionadas a *inserts* de trechos da mídia impressa ou audiovisual, como ocorre no prólogo há pouco referido, inserções cuja função na maior parte do tempo é ancorar os eventos em termos de informações pontuais. Na montagem do material captado, eminentemente com câmeras na mão, ou utilizado como arquivo, há inserção de fotos *still*, planos mais fechados das câmeras de vídeo ou mesmo a alteração da velocidade para *slow motion* destacando detalhes, recursos usados no filme como um todo, assim como as trilhas musicais que instauram frequentemente uma linguagem de videoclipe.

Mesmo seguindo um princípio de colagem dos diversos acontecimentos, há uma sequência cronológica – inclusive com a utilização de legendas que situam quando e onde alguns fatos registrados ocorreram[11] – e uma organização temática dos assuntos abordados, que são vários: conflitos e negociações entre manifestantes e policiais acerca dos percursos das mobilizações pela cidade; a população nos transportes públicos lotados (por exemplo, em uma cena ao estilo videoclipe acompanhada pela música *O trem*, de RZO); manifestantes com faixas, cartazes, alto-falantes, entoando palavras de ordem e fazendo apresentações artísticas; passeatas; líderes dos manifestantes coordenando as ações de locomoção; conclamações para a população vir à rua; black blocs (um deles afirma que o "pobre é invisível, e essa invisibilidade é imposta pelo capitalismo"); críticas ao governador Geraldo Alckmin no Palácio dos Bandeirantes; divergências entre os manifestantes acerca do vandalismo; a própria mídia; manifestantes tentando ocupar prédios públicos e sendo impedidos pela polícia; o cenário de guerra e

[10] Tiago Tambelli participou de um debate depois da exibição de seu filme, *20 centavos*, no CineUFSCar, da Universidade Federal de São Carlos, em 08 de outubro de 2013, quando falou sobre as estratégias de produção e as referências que utilizou para a criação do documentário em questão. Posteriormente, ele nos informou (por e-mail): "o filme [*20 centavos*] foi realizado a partir de um convite que fiz para alguns amigos e colegas de profissão. Desse convite surgiu um grupo de trabalho com mais ou menos 30 pessoas, que se autonomeou Aparelho Filmes. Temos um grupo no FB que ainda trabalha de forma orgânica na divulgação da fita. A produtora do filme é Lente Viva Filmes da qual sou sócio. As pessoas que trabalharam pelo e para o filme não foram remuneradas porque o filme não tinha verba para isso, o que prevaleceu foi o espírito colaborativo diante da urgência de realização".

[11] A cronologia marcada pelas legendas relaciona tempos e espaços: 13 de junho de 2013 - Rua Maria Antônia; 17 de junho de 2013 - Largo da Batata; 18 de junho de 2013 - Viaduto do Chá; 19 de junho de 2013 - Vale do Anhangabaú; 20 de junho de 2013 - Avenida Paulista; 25 de junho de 2013 - Capão Redondo.

helicóptero sobrevoando a cidade; ataques a concessionárias de automóveis, carro da grande imprensa, agências de bancos, lojas; pessoa revoltada contra os manifestantes; a torcida da população no Vale do Anhangabaú assistindo à transmissão dos jogos da seleção brasileira na Copa das Confederações.

Vale lembrar que é neste momento, quando a narrativa se detém sobre a Copa das Confederações, que aparece o governador Geraldo Alckmin declarando a revogação do aumento do preço da passagem, ou seja, na mesma tela do Vale do Anhangabaú que transmite os jogos da seleção brasileira. E, pela montagem da cena, a alegria da população torcendo pelos jogos torna-se equivalente à celebração pela vitória popular com a revogação do aumento. A estratégia da montagem, portanto, põe em relação direta o governador com o povo. Mesmo que ele compareça por *midiamoção*, sua presença causa impacto no mesmo tempo e espaço da população (este é outro ponto que destoa do que vimos em *Junho*, com sua recorrente separação entre políticos e povo).

A interação das vozes em *20 centavos*, entretanto, não se dá sem conflito, muito pelo contrário. Há um interesse em explorar vozes conflitantes. Prova disso serão as tantas cenas que mostram os embates acerca da presença de militantes de partidos políticos, sobretudo, a favor ou contra o PT. "Todo mundo unido contra tarifa, não é contra partido" – dizem palavras de ordem, de um lado. "O povo, unido, aqui é sem partido" – afirmam de outro. Bandeiras partidárias rasgadas, queimadas, confrontos verbais, xingamentos, ataques físicos, orações de proteção, tudo se constitui em cenas marcadas de conflitos, enfatizadas pela trilha sonora que se encarrega de intensificar as tensões. Neste ponto, por sinal, identificamos uma clara relação entre *20 centavos* e *A revolta do buzu*, que também enfatiza vozes conflitantes dentro do próprio movimento pelo transporte de Salvador.

Vale ainda observar que, em *20 centavos*, os intelectuais também têm a sua voz, mas surgem no espaço da rua, onde ocorrem os eventos. Como nenhum dos atores sociais do filme é nominado, eles também não serão designados em qualquer momento, confirmando-se assim uma igualdade de condições para todos esses personagens. Entretanto, mesmo sem identificação por nome ou profissão, em alguns casos vamos reconhecê-los porque, trabalhando comparativamente, já vimos alguns deles em . É este, por exemplo, o caso do jornalista Leonardo Sakamoto que, no filme de João Wainer, aparecia em um escritório, distanciado do povo, enquanto aqui, na produção de Tiago Tambelli, surge falando diretamente aos manifestantes e colocando-se como alguém de esquerda contra a direita, assumindo uma posição. A alteridade entre intelectual e povo é, portanto, desconstruída.

Assim, o filme vai se colocando explicitamente ao lado dos manifestantes. O cineasta é um integrante do povo e se constitui como sujeito da história enquanto tal, sofrendo todos os riscos de sua opção. Sua inserção se dá com a utilização de muitas câmeras, ferramentas de um coletivo de realizadores, como revelado pelos créditos finais. E os recursos formais finalizados na montagem tampouco deixam dúvidas quanto ao engajamento, como confirma a sequência em que a música *Respeito é pra quem tem*, de Sabotage, integra a trilha sonora e é simultaneamente cantada pelos manifestantes registrados em passeata.

Assim, podemos chegar a algumas conclusões, levando em consideração tanto *20 centavos* quanto os demais documentários discutidos até então de forma comparativa, a partir das categorias *locomoção*, *politização* e *representação popular*. O primeiro ponto a ser notado é que os documentários contemporâneos mantêm referências dos anos 1960. E isso poderá ocorrer com a reiteração da hierarquia dos intelectuais sobre o povo, como ocorre em Junho – o mês que abalou o Brasil, ou então com a retomada de referências de engajamento político, à maneira de Santiago Alvarez, que é um parâmetro para *20 centavos*, que por sua vez guarda muitas semelhanças com *A revolta do buzu*.

O segundo ponto diz respeito à apropriação dos meios de produção audiovisual. De um lado, a experiência da Caravana Farkas só foi viável pelo esforço do próprio Thomaz Farkas e de cineastas como Geraldo Sarno que compartilharam o seu pensamento político em termos de uma transformação do país, em um momento no qual a utilização de equipamentos de registro visual e sonoro era restrita. De outro, como os documentários recentes indicam, a facilidade do acesso aos meios de produção, distribuição e exibição abre a possibilidade de desconstrução de hierarquias antes inevitáveis implicadas nas perspectivas de representação popular.

O terceiro e último ponto, também na perspectiva comparativa dos anos 1960 aos dias atuais, aponta para a mudança dos sentidos das reformas sociais. Se, por um lado, *Viramundo* indicava uma dialética entre campo e cidade encontrando como perspectiva a reforma agrária, por outro, nos filmes mais recentes que foram associados à história do MPL – *A revolta do buzu*, *Junho* e *20 centavos* – o que está evidente na pauta política é a reforma urbana. Tal dado é consonante com a observação de estudiosos da cidade, por exemplo, Ermínia Maricato, que afirma:

> Com a globalização, o território brasileiro passa por notável transformação. Mudam as dinâmicas demográfica, urbana e ambiental, além de social e econômica. A exportação de commodities – grãos, carnes, celulose, etanol, minérios – ganha o centro da política econômica e sua produção reorienta os processos demográficos. A urbanização se interioriza. O tsunami dos capitais globais e nacionais passou antes pelo campo, subordinando o que encontrou pela frente: terras indígenas ou de quilombolas, florestas amplamente derrubadas, o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), criminalizado, e lideranças, inclusive religiosas – que defendem comunidades locais e o meio ambiente, além de mudanças na legislação a respeito do uso de agrotóxicos, dos transgênicos, e da mudança do Código Florestal -, assassinadas (MARICATO,2013: 21).

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Dois documentários. In:_____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p.51-55.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: (as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LUCAS, Meize. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

MARICATO, E. É a questão urbana, estúpido! In: MARICATO, E. et al. (orgs.). *Cidades rebeldes*: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, p. 19-26.

MOSER, W. Présentation. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. In: *Cinéma*, vol. 18, nº 2-3, Québec: Univ. du Montréal, 2008, pp. 7-30.

MOVIMENTO PASSE LIVRE. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: MARICATO, E. et al. (orgs.). *Cidades rebeldes*: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, p. 13-18.

MUNIZ, Sergio. *A Caravana Farkas: documentários 1964-1980*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 1998.

SOBRINHO, Gilberto. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e conceitos dos filmes*. IX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: Annablume, 2008.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Retrato invulgar do cotidiano e subversão de gêneros no cinema de Anna Muylaert

Claudio Coração
Professor da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Mestre em Comunicação pela Unesp. Autor do livro Repórter Cronista em confronto (2012). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na USP. É integrante dos grupos de pesquisa Jornal – Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (UFOP), MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA-USP).
Email: claudiocoracao@ig.com.br.

Rosana de Lima Soares
Professora no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Doutora em Ciências da Comunicação pela mesma Escola, realizou pesquisa de pós-doutorado no King's College Brazil Institute (Londres/Inglaterra). É pesquisadora do MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas e autora de Margens da comunicação: discurso e mídias (2009), além de diversos artigos.
Email: rolima@usp.br.

Resumo: Ao analisar os longas-metragens *Durval discos* (2002) e *É proibido fumar* (2009), de Anna Muylaert, este artigo busca compreender de que modo os dois filmes dinamizam o urbano e sua representação em uma linguagem de forte alcance *subversivo*, na medida em que a experiência fílmica desconstrói as noções preestabelecidas de composição cênica. Neles, a narrativa se vislumbra na intervenção de um "retrato" do comum, contudo, inserida em denúncia, característica quase intrínseca na produção do cinema brasileiro nas últimas décadas. Ao fazê-lo, os filmes instituem-se como exemplos de narratividade contemporânea do cotidiano, cujo apelo estético de *espontaneidade* referenda certo experimentalismo por meio da tensão rítmica de uma montagem calcada na fugacidade, além da ligação com o ritmo próximo à comédia – como gênero demarcado – e aos percalços dos erros e acertos da vida diária.

Palavras-chave: cinema brasileiro, gêneros cinematográficos, cotidiano urbano, Anna Muylaert.

Title: Unsual portrait of urban daily life and film genres subversion: Anna Muylaert's movies

Abstract: Analyzing two movies by director Anna Muylaert (*Durval discos*, 2002 and *É proibido fumar*, 2009), the present article recovers how they are able to recreate a dynamic urban environment represented trough a high subversion range language. The filmic experience deconstructs preconceived notions intended for the mise-en-scène. In both of them, the narrative is grasped by the rise of a somehow "regular" picture, which is nevertheless deeply attached to the social complaints inherent to the Brazilian cinema production of the last decades. The analyzed productions are examples of contemporary narratives of daily life, whose aesthetic appeal to *spontaneity* endorses a certain level of experimentation. It is found on the tension of a fleeting film edition, on the response to the rhythm of the recognizable genre of comedy, as well as on the flow of hits and misses of everyday life.

Keywords: Brazilian cinema, genres, urban daily life, Anna Muylaert.

O cotidiano urbano e suas relações com uma cultura cada vez mais mundializada permeiam as produções audiovisuais contemporâneas. Dentre elas, o cinema se destaca como lócus para o debate sobre urbanidades, cosmopolitismos e práticas sociais. Desde a década de 1990, tal debate se impõe por meio de questionamentos que visam dar conta das novas relações entre espaço e tempo próprias da alta modernidade. Ortiz, em seu livro *Mundialização e cultura*, afirmara que:

> Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade. Sublinho este aspecto porque o debate cultural muitas vezes identifica, de maneira imprópria, essas duas dimensões. (...). Para muitos, a "aldeia global" consagraria uma homogeneização dos hábitos e do pensamento. As tecnologias de comunicação, ao aproximar as pessoas, tornariam o mundo cada vez mais pequeno e idêntico (ORTIZ, 1994: 31).

Ao mesmo tempo em que reconhecia uma tendência à padronização em termos econômicos, o autor vislumbrava desafios para a compreensão do campo da cultura, apontando a indissociabilidade entre processos de homogeneização e diferenciação por meio do conceito de "modernidade-mundo": "Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras. O *pattern* da civilização mundial envolve padronização e segmentação, local e global, manifestando um processo cultural complexo e abrangente" (ORTIZ, 1994: 181).

Desde então, as polêmicas em torno desse aparente paradoxo ganharam novos contornos. Se o conceito de "cosmopolitismo" parece ter sido substituído, no campo dos estudos de cultura, pelo de "globalização" e, posteriormente, de "multiculturalismo", resta-nos indagar sobre os deslizamentos ocorridos no campo da produção audiovisual capazes de dar conta dessa transformação. Em artigo sobre a questão dos novos cosmopolitismos em tempos midiáticos de tecnologias comunicacionais, Gomes indaga justamente sobre o estatuto deste termo quando atravessado por profundas mudanças econômicas e sociais. Ao retomar a temática do "cosmopolitismo do pobre" (SANTIAGO, 2004) em oposição a um suposto "cosmopolitismo do rico" (GOMES, 2014), o autor aponta que se a nação, de fato, deixa de ser o centro de um sistema de significação hierarquizado e homogêneo, abre-se espaço para a articulação de um "cosmopolitismo do subalterno":

> Um cosmopolitismo que se situa a partir da margem, de uma província ultramarina, e que busca enfrentar questões que vão desde o nacionalismo, a identidade moderna da cultura brasileira, o papel do intelectual moderno e pós-moderno, a viagem ao estrangeiro, as tensões entre as culturas locais e as globalizadas, a relevância dos meios de comunicação, sem esquecer o conceito de entre-lugar (...) (GOMES, 2014: 9).

As definições estanques do cosmopolitismo como razão, ordem, urbanidade, estrangeiridade, cidadania, experiência, deslocamento parecem ser, assim, desafiadas por contextos culturais dinâmicos, em que, nas palavras de Gomes, colocam-se outros modos de percepção e ocupação do cotidiano local: "Uma nova forma de cosmopolitismo emerge desse influxo de imigrantes pobres nas metrópoles pós-modernas, da mesma maneira que resgata grupos étnicos e sociais economicamente desfavorecidos no processo de multiculturalismo a serviço do Estado-nação" (GOMES, 2014: 11). Essas mudanças acarretam também outros modos de construção da representação dos atores sociais nelas envolvidos, como tentaremos demonstrar nos textos fílmicos escolhidos para as análises.

Dentro desse contexto, parece-nos de grande relevância notar que o cinema brasileiro, desde a retomada mais impactante da produção com *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, estabeleceu certa diversidade nos temas e nas abordagens sobre o país a partir de uma indagação a respeito de tomadas de posição do Brasil e dos dilemas referentes a essa "tomada de posição". Com esse estabelecimento, permite-se dizer que a produção recente brasileira se faz diante das conjecturas e do conceito da representação da sociedade, operando diversos gêneros, desde filmes de *ação policial* (*Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles; *Carandiru*, 2003, de Hector Babenco; *Tropa de elite*, 2007, de José Padilha, por exemplo) passando por comédias românticas e parcerias televisão-

cinema (os filmes capitalizados pela Globo Filmes, essencialmente), e constituindo diálogos mais experimentais com a vida social nas cidades (*Um céu de estrelas*, 1996, de Tata Amaral; *Amarelo manga*, 2003, de Cláudio Assis; *O céu de Suely*, 2006, de Karim Aïnouz, entre outros).

Em paralelo, e às vezes em oposição a essa rápida demarcação, algumas experiências mais específicas da produção audiovisual brasileira dão conta de um viés estilístico que transcende a mera equiparação dos gêneros. A esse respeito, certas formas expressivas colocam-se em diálogo com a cultura contemporânea da qual são também sintomas, evocando em suas imagens a paródia, o simulacro, a ironia, a multiplicidade de focos narrativos e a autorreflexividade, em consonância com categorias mais amplas presentes no cinema mundial. Ao retomar a expressão "cinema impuro", cunhada por Bazin em 1951, Nagib afirma que os crescentes processos de convergências midiáticas tornam ainda mais atual a defesa da *impureza* como modo prevalente para pensar o cinema, apontando, por um lado, suas "contaminações com outras artes e mídias" e, por outro, sua "vocação em reconhecer e promover a diversidade cultural" (NAGIB, 2014: 21). Nesse sentido, a *impureza* impõe-se não apenas como categoria representativa de uma hibridização de gêneros, mas transforma-se em uma forma genérica própria, passando a configurar uma estética singular.

É desse modo que o espaço urbano, seus desajustes e problemas sociais compõem uma espécie de *cosmopolitismo periférico* e enaltecem o aspecto da "representação forte" cinematográfica. Há, assim, uma reprodução condicionada à hibridação dos gêneros discursivos. Nessa linhagem, é possível esboçar uma aproximação do cinema de Jorge Furtado (*Houve uma vez dois verões*, 2002; *O homem que copiava*, 2003; *Meu tio matou um cara*, 2004; *Saneamento básico*, 2007), com o de Beto Brant (*Os Matadores*, 1997; *Ação entre amigos*, 1998; *O invasor*, 2001; *Cão sem dono*, 2007) e o de Anna Muylaert (*Durval discos*, 2002; *É proibido fumar*, 2009).

Guardadas as devidas distinções, esses cinemas (e esses diretores, formados no contexto dos anos de 1990 e 2000) evidenciam uma ousada junção de aspectos sofisticados da linguagem cinematográfica com metáforas concorrentes no espaço urbano (na maioria das vezes) como grande emblema. Tomamos o conceito no sentido que lhe foi atribuído por Peñuela Cañizal: "Se de um lado, o termo símbolo se aplica, em sua acepção mais geral, à ideia de objetos cujas formas se perpetuam no passar dos séculos (...), de outro, esse mesmo termo é empregado para designar um número grande de imagens que, nas configurações fílmicas, assumem formas variáveis" (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996: 13). Dito de outro modo, há símbolos com significados indefinidos e outros com significados definidos: "Diante dessa dicotomia, parece prudente estabelecer uma distinção cunhando para os primeiros o termo *símbolo* e para os segundos o termo *emblema*" (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996: 13).

Nossa preocupação é entender, nesse cenário, como os dois longas-metragens de Anna Muylaert dinamizam o urbano e sua representação em uma linguagem de forte alcance *subversivo*, na medida em que a experiência fílmica desconstrói as noções preestabelecidas de composição cênica, sendo que a narrativa se vislumbra na intervenção de um "retrato" do comum, contudo, inserida em denúncia, característica quase intrínseca na produção do cinema brasileiro nas últimas décadas. *Durval discos* (2002) e *É proibido fumar* (2009) se instituem como exemplos de narratividade contemporânea do cotidiano, cujo apelo estético de *espontaneidade* referenda certo experimentalismo por meio da tensão rítmica de uma narrativa *leve*, de uma montagem calcada na fugacidade. Essas características da narrativa/montagem se ajeitam na engrenagem do cotidiano como síntese de expressões associadas às interpretações soltas e "naturais", além da ligação com o ritmo próximo à comédia – como gênero demarcado – e aos percalços dos erros e acertos da vida diária.

Trata-se de uma premissa na qual os filmes ensaiam relações humanas e familiares íntimas, no compasso de uma vida citadina lenta e dosada. Mas, ao

contrário do que possa parecer, os instrumentos de medição do cotidiano, no cinema de Anna Muylaert, confirmam um estatuto mais caro à autenticação da realidade. Ou seja, é pela transposição dos gêneros que a demonstração de certas "mazelas", inerentes ao convívio rotineiro, salta sobre uma estrutura de morosidade contemporânea (leia-se: o conjunto da classe média paulistana e suas vidas simplórias e ordinárias).

Nesse sentido, os dois filmes atualizam um dispositivo de *controle* da imagem, na presença marcante de seus indicadores realistas. Mas, diferentemente das funções estabelecidas por certo "choque de real" (JAGUARIBE, 2007), os impactos se direcionam a um dialogismo de ratificação do naturalismo (entendido na disposição do tom cronístico e da rotina de determinados personagens). É confortante, portanto, notar que o cinema de Anna Muylaert destoa da matriz da denúncia mais "belicista" (*Cidade de Deus*, *Tropa de elite*, *Carandiru*, entre outros) por se permitir despretensioso e conceber a contradição das imagens em suas dualidades e paradoxos de representação social. Essas tensões e contradições se materializam pelos *absurdos* da narrativa e pelo paradoxo do discurso. Como dissemos, a preconização dos dois filmes é a vida articulada aos costumes e aos eventuais enlaces de afeto (sejam eles familiares ou amorosos). Desse modo, aspectos atrelados às relações mais intimistas, fundamentalmente os impasses do modelo familiar e as crises de maturidade – notadamente os personagens Durval [Ary França], em *Durval discos*, e Baby [Glória Pires], em *É proibido fumar* – fazem-se presentes.

Notamos, por isso, que a aproximação do cinema de Anna Muylaert com os filmes de Beto Brant ou de Jorge Furtado (não são os únicos), se dá, em certa medida, por um frescor dos papéis socioculturais, diante dos quais o cinema – como algo maior – se coloca como o catalisador dos temas e contradições do Brasil contemporâneo (1995-2010). Com isso, os "choques" inerentes de pontos de virada no roteiro, servido quase sempre de uma edição compactada e da direção de arte intrincada, sustentam – pelos aportes da narrativa em *off* (em Furtado), pela *documentalidade* (em Brant) e pela espacial imagem dos códigos vinculados à cidade de São Paulo e seus atores médios (em Muylaert) – a imagem visceral distinta dos "choques" mais extasiados.

É evidente que, pelo menos desde *Central do Brasil* (1998), há uma tentativa de superação da herança do Cinema Novo como emblema de influências e raízes de um projeto que se fincaria na heterogeneidade da contemporaneidade. Mas, não sem sentido, essas mesmas heterogeneidades se fazem presentes na junção do projeto estético e da materialização básica do trabalho de gêneros para fins específicos. No caso de Jorge Furtado, é como se o contemporâneo pudesse retornar à modernidade não em busca de uma suposta origem, mas como uma forma de elogio à simulação desde sempre presente na cultura brasileira e, por conseguinte, em seu cinema. Por meio da autoconsciência de seus personagens e de uma figuração por vezes artificializada em seus modos de atuação, Furtado empreende hibridismos não apenas no plano narrativo, mas também estético, já que esses personagens não demonstram ter apenas consciência daquilo que fazem, mas do fato de estarem fazendo um filme de ficção. Disso resulta um efeito de sentido em que não apenas o enredo encenado, mas o próprio filme, se tornam autoconscientes de um certo modo de contar histórias, apontando para o surgimento de um gênero híbrido em sua constituição, que se estabelece como um sistema de mediação e significação complexo.

O mesmo movimento pode ser percebido nos filmes de Anna Muylaert, em que tanto as formas de expressão como as formas de conteúdo parecem convergir para a ficcionalidade construída a partir da trama em detrimento de seus aspectos factuais. Ainda que os cosmopolitismos urbanos sejam constituintes dos sujeitos mostrados na tela, um espaço/tempo intermediário se apresenta ao espectador, como se o desenrolar da narrativa fosse possível apenas em um entre-lugar discursivo no qual

os deslimites da razão comandam a cena enunciativa. Curiosamente, o último longa-metragem de Jorge Furtado (*O mercado de notícias*, 2014) aponta nessa direção ao contrapor diversas cenas: a da peça de teatro que dá nome ao filme; a dos bastidores da peça (e do filme); e a cena das notícias, representada por jornalistas e pelo acontecimento motivador do filme, o relato (inventado) sobre uma suposta cópia (fiel) de um quadro de Picasso em uma repartição pública no Brasil.

Em seus filmes, tanto as notícias jornalísticas como os modos de reprodução dos fatos já haviam sido tratados pelo diretor, que se aproxima de Muylaert ao inserir contradições entre o falso e o original, o sugerido e o mostrado, o pressuposto e o vivido na própria narrativa. A polêmica e a fragmentação se instauram, assim, a partir do interior do filme e não de seu exterior, numa articulação complexa em que o dentro e o fora (o lado A e o lado B) se misturam e explicitam o fingimento presente nos processos de fabulação ficcional, inclusive, aqueles realizados por narrativas referenciais.

A ressalva: do gênero ao intertexto e as questões familiares

Anna Muylaert direciona a emolduração do retrato comezinho da cidade – em lugares muito peculiares – em resistência ao choque. Assim, a experiência urbana de seus filmes difere do êxtase de outras manifestações recentes, muito vinculadas nos apontamentos de Jaguaribe: "A recente produção brasileira de filmes, romances e livros jornalísticos que enfocam a favela, prisões e a saga de personagens marginalizados pela pobreza, violência e exclusão social é parte desse anseio pela reportagem, pelo retrato real e pela veracidade do evento" (JAGUARIBE, 2007: 107).

O entendimento de um Brasil veiculado em seus "anseios de reportagem" se constitui, nas palavras de Jaguaribe, como um elemento do circunstancial fenômeno contemporâneo do retrato social radical, numa espécie de necessidade abarcadora de um cinema "autoral", que se legitime pelas consequentes características do choque social e simbólico. Os dois filmes elencados situam-se em outro modelo de representação do brasileiro ou, nesse caso específico, do paulistano.

Por meio de contrastes e justaposições, o universo do cinema de Anna Muylaert está atrelado, sobretudo, às inconveniências dos próprios temas sociais e dos apelos radicais das experiências culturais atualizadas pelo gênero reportagem em sua articulação com os fatos. Esse incômodo é mais bem avaliado, nos filmes de Muylaert, nos *plots* corrosivos e nos desenlaces das tramas, quase sempre, provocativamente, "irreais", como se realidade e imaginação fossem indistintas. É nesse aspecto da fantasia (ou da negação do real mais crível) que se desenha um cinema – ainda em gestação, é bom dizer – de forte tom irônico na ação. Essa ironia, entretanto, parece dar pistas da incorporação de Anna Muylaert com o cinema brasileiro recente em âmbito geral. Segundo Oricchio:

> Quanto à produção cinematográfica propriamente dita [o cinema brasileiro contemporâneo], é louvada pela variedade de gêneros, temáticas e linguagens, como se isso, por si só, assegurasse sua força. A ideia subjacente é que uma oferta múltipla seria automaticamente vendável, os filmes sendo mercadorias bastante diferentes entre si, oferecidos nas gôndolas de um bem abastecido supermercado do imaginário, à disposição da clientela que sai à procura de seus produtos preferidos (ORICCHIO, 2008: 153).

Essas preocupações de Oricchio, no sentido da categorização, assentam-se como importantes para se perceber que, de fato, o cinema de Muylaert, especificamente, pode estar inserido em oposição à diversidade de gêneros. Contudo, essa vocação de cinema arredio às convenções pode fazer sentido, também, se dirigida à questão dos múltiplos diálogos, e na superação da categorização de certo momento cultural da produção, pela disposição estanque da "linguagem". Nesse contexto, ao analisar *Durval discos*, Araújo insere o trabalho de Anna Muylaert em um espaço questionador:

> *Durval discos* vai literalmente desenhando um quadro patético e assustador que termina por revelar as angústias e fragilidades do ser humano e, especialmente, da velhice e de seu companheiro, um desconforto pelo que poderia ter sido, pelo que o futuro reserva, pela insegurança do presente. Os espaços tão confortáveis e esperançosos do lado A se transformam em pesadelos no lado B. Apesar de prenunciados sutilmente, surpreendem o espectador com sua força intensa, exigindo uma tomada de posição frente ao questionamento premente (ARAÚJO, 2004: 98).

A essa perspectiva da análise de Araújo, vamos à ressalva, assumindo que, para além de seus aspectos textuais, os gêneros podem ser definidos como práticas culturais, reunindo elementos relacionados não apenas a sua materialidade, mas também a aspectos presentes na produção/criação e recepção/circulação de seus discursos.

No conjunto da cinematografia brasileira há, portanto, um tipo peculiar de filmes que mistura "fragmentos de gêneros", sem que, no entanto, tais modelos genéricos se apresentem determinantes. Neles, "os gêneros são dispostos de tal forma que escapam a qualquer tentativa de classificação, uma vez que não é a presença genérica que os modela, mas o modo cinematográfico como os elementos são distribuídos" (LYRA, 2005). Vale notar que o processo de reconhecimento/desconhecimento dessa mescla de fragmentos (e suas variações) contribui para pensarmos o cinema brasileiro para além de sua usual percepção como um conjunto coerente e situado em lugar periférico em relação à produção cinematográfica dominante (LYRA, 2005).

O estabelecimento de gêneros cinematográficos mais demarcados, visando organizar os modos de produção e recepção, tem início nas décadas de 1930 e 1940. Como apontado em artigo anterior (SOARES, 2011), tal problemática se articula, predominantemente, em duas direções: "(1) em um sentido inclusivo, que define todos os filmes como pertencentes a algum gênero; e (2) em um sentido mais restrito, que 'filme de gênero' como um filme de Hollywood, i.e., produções menos prestigiadas e de orçamentos menores ou filmes 'B'" (STAM, 2000: 150, tradução nossa). A esse respeito, Stam lança uma importante questão sobre a existência material dos gêneros no interior dos textos ou filmes analisados ou, diversamente, de seu caráter analítico e interpretativo por meio de uma crítica a eles externa, levando-nos a assumir uma definição de gêneros como formas que combinam uma série variada de elementos muitas vezes díspares entre si, em que a antiga oposição entre "cinema de autor" e "cinema de gêneros" não se sustenta (SOARES, 2011).

Como uma maneira de expandir essa fronteira, acreditamos que a concepção convencional de gêneros pode ser somada àquela de intertextualidade, notadamente a partir das contribuições de Bakhtin (1979) ao delinear os conceitos de "dialogismo" e "polifonia". Na proposição de Stam, "em sentido ampliado, o dialogismo intertextual se refere às infinitas e intermináveis possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, à matriz completa de expressões comunicativas dentro das quais um texto artístico está situado, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação" (STAM, 2000: 154, tradução nossa). Dos gêneros à intertextualidade, portanto, vemos surgir um campo poroso e permeável a novas experimentações, como as que vemos se configurar nos filmes de Anna Muylaert.

Cabe aqui uma ponderação sobre a postura de *Durval discos* e de *É proibido fumar* como exemplos da intertextualidade audiovisual. A dinâmica intertextual se fundamenta no que Araújo chama de "atitude de reflexão" (2004: 97), ao aproximar *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, com *Durval discos*, "pelos caminhos das linhas de fuga rizomáticas" (conforme os estudos de Deleuze). É natural notarmos nessa perspectiva de Araújo o que Stam chama de intertextualidade cinematográfica percebida justamente na marcação do espaço/tempo:

> A reformulação bakhtiniana do problema da intertextualidade deve ser vista como uma "resposta" seja aos paradigmas puramente intrínsecos formalistas e estruturalistas da teoria linguística e da crítica literária, seja aos paradigmas sociologistas interessados tão-somente nas determinações extrínsecas ideológicas ou biográficas de classe. A noção bakhtiniana de cronotopo (literalmente, "tempo-espaço") é igualmente relevante para a discussão do gênero cinematográfico (STAM, 2010: 228).

Há, ainda, segundo Stam, uma "estabilidade" do enunciado que faz da intertextualidade um condutor do *sentimento* dado ou recepcionado como gênero em manifestações imbuídas de certas padronizações. Assim, algumas *linguagens* estariam alicerçadas em determinados padrões e nos respectivos diálogos sociais: essa matriz de localização dos gêneros (conforme Stam) pode sustentar, portanto, certa dinâmica narrativa e discursiva. Apropriando-se desse debate entre Stam e Araújo, no tocante à reflexão social e à intertextualidade, ocorre no cinema de Muylaert, a partir de elementos clássicos da narrativa ficcional, um refinamento das particularidades inerentes às próprias narrativas, em suas várias referências. Ao analisar *Durval discos*, Fischer salienta:

> A vitrine de *Durval discos* instala um jogo de espelhos que revela ambivalentes, complexas imagens em que se alternam interioridades e exterioridades. Ao mesmo tempo em que expõe e exterioriza, para a plateia do cinema, algo das entranhas sombrias do sobrado materno em que se abriga o protagonista, propicia a este último a oportunidade de acesso a imagens do lado de fora. À primeira vista, de fora para dentro, o interior pode parecer acolhedor ao observador externo; para seu ocupante, situado na posição inversa, o interior em que se aloja pode, uma vez vislumbrado o exterior, transmudar-se em prisão e clausura. Bem olhado, percebe-se que as cenas do lado A, emolduradas por tranquilidade e afeto, segurança e estabilidade, convivem lado a lado com os quadros do lado B – aqueles que labirínticos, desdobram-se em perspectivas de opressão e tirania, medo e angústia (FISCHER, 2006: 6).

Ora, a ambivalência em *Durval discos*, notada por Fischer, associada à referência do disco (lado A casual e lado B extraordinário) determina discussões envoltas na representação do lar, da cidade, da família, no funcionamento dúbio e no gesto da antítese principal entre exterioridade (a cidade) e interioridade (a loja e o sobrado). Essa dualidade/ambiguidade só se mostra crível quando se percebe os aspectos urbanos, a evidenciar um sentido de apreensão da cidade. Para Sarlo:

> As pessoas hoje pertencem mais aos bairros urbanos (e aos "bairros audiovisuais") do que nos anos 20, quando a ida ao "centro" prometia um horizonte de desejos e perigos, a exploração de um território sempre diferente. Dos bairros de classe média já não se vai mais ao centro. As distâncias se encurtaram, não só porque a cidade deixou de crescer, mas porque as pessoas já não se deslocam por ela, de ponta a ponta. Os bairros ricos configuraram seus próprios centros, mais limpos, mais ordenados, mais bem vigiados, mais iluminados e com ofertas materiais e simbólicas mais variadas (SARLO, 2006: 13-14).

Chegamos a um ponto na análise em que a apreensão do urbano, pela produção audiovisual, sedimenta um ato de evidenciação de certos filtros de *tomada* do cotidiano pela ambiguidade e pelo diálogo intertextual (com referências internas e externas variadas). Para Bakhtin há uma ligação do gênero discursivo com comportamentos sociais na autenticidade das relações. Com a estruturação advinda da reflexão social, própria do pensamento de Bakhtin, o cinema de Anna Muylaert, na representação social que faz, delineia, de certo modo, formas de visão de um mundo peculiar, em se tratando de gênero discursivo. Segundo o autor, "a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a atividade virtual da atividade humana é inesgotável" (BAKHTIN, 1997: 280).

Nesse sentido, podemos afirmar que a produção audiovisual aponta para essa multiplicidade cultural, já que "por meio do cinema, experiências culturais diversas tornam-se próximas e transmissíveis" (SHOHAT e STAM, 2006: 353), engendrando em suas imagens uma possível circulação cultural com múltiplas vozes. Ao tratar da questão da alteridade, Shohat e Stam abordam, especialmente, os modos de construção da representação do outro por meio do conceito de intertextualidade cultural. Entretanto, em vez de se voltarem para marcas visíveis de sua manifestação, ressaltam que, no jogo de posições e oposições entre identidades e diferenças, não apenas a presença de certas imagens se torna significativa, mas também suas ausências, ou seja, aquilo que elas não pretendem revelar.

Na análise de filmes musicais norte-americanos realizada pelos autores, em que atores negros dublam as vozes cantantes de atores brancos presentes na cena, o apagamento visual dos primeiros se impõe como traço sonoro que aponta para formas de resistência e inscrição de uma narrativa outra. Em sociedades multiculturais como a norte-americana e a brasileira, guardadas as suas intensas distinções, as subjetividades são sempre "inevitavelmente sincréticas", amalgamando uma mescla ao mesmo tempo conflituosa e criativa. Tal sincretismo cultural "está tanto na margem e entre as margens quanto em uma dominância alternante", em que "o encontro dialógico não se configura em uma fusão completa, mas por uma 'hibridização' e 'assimilação' da fala do outro" (SHOHAT e STAM, 2006: 343).

Se os espaços de silenciamento apontam, nas ausências neles demarcadas, para a presentificação de sujeitos antes invisíveis nos discursos cinematográficos, assumimos a intertextualidade não apenas pelas evidências narrativas, mas também pela polifonia a ela inerente: "Uma abordagem dialógica intercultural de 'esclarecimento mútuo' problematiza não apenas as analogias dentro de tradições cinematográficas específicas, mas também as analogias e antagonismos entre as representações de diversos grupos e suas representações em outras culturas cinematográficas" (SHOHAT e STAM, 2006: 349).

O mundo de Anna Muylaert: *Durval discos* e *É proibido fumar*

Há, portanto, uma aproximação entre os dois filmes citados. Em ambos vemos a presença da família como elemento "obrigatório" da vida cotidiana. Baby (*É proibido fumar*) e Durval (*Durval discos*) protagonizam funções dependentes de certo tédio. Nos dois casos, as metáforas que se mostram são a do disco, em *Durval discos* (referendada na análise de Fischer), e a do cigarro, em *É proibido fumar*. Se pensarmos o disco de vinil e o cigarro como *objetos nostálgicos*, a utilização desses mesmos objetos faz de seus "usuários" pessoas "vitimizadas" em seus comportamentos "politicamente incorretos" (basta notarmos a interdição imposta aos fumantes mais recentemente).

Os lugares da narrativa são, em caráter mais pontual e majoritário, as ruas paulistanas Teodoro Sampaio em *Durval discos* e Brasílio Machado em *É proibido fumar*, e consolidam um apelo de resistência dos personagens com o estado abrupto da cidade grande, em suas zonas limítrofes de contato mais trôpego. Assim, em *Durval discos*, a rotina se fundamenta nos diálogos de aparente *nonsense* dos "clientes" da loja de discos de Durval. Mas essa comunicação é estampada, nas entrelinhas, com a invasão dos *fatores externos* da cidade ante a calmaria da loja e do lar familiar de Durval. O puxadinho da loja e o sobrado demonstram o lócus de aptidão "sossegada" de Durval, o solteirão que vive com a mãe [Etty Fraser].

A história de *Durval discos* se passa em 1995, ou seja, anos antes da "extinção" do vinil, peça envolta em um código de conduta de consumo da indústria do entretenimento. Esse preâmbulo propõe uma antítese entre o anacrônico e o moderno. Na relação que mantém com a mãe, Durval se forma como um *adultescente*, mas, mais que isso, transmuta-se numa relação edipiana a evidenciar, no mais, as relações de certo fastio. Esse é um ponto fundamental do cinema de Anna Muylaert, como

pressuposto ou hipótese básica, isto é, o reconhecimento do enfado pela subversão da imagem audiovisual ou do *irrealismo* dos acontecimentos. O sequestro de uma menina (a personagem Kiki [Isabela Guasco]) se alinha (abruptamente) à função da casa e da loja de Durval, transformando o lar tranquilo numa terra de aventura quase surreal, na absorção da mãe, em sua "loucura" onírica de desejo de uma "neta" que caiu do céu, ao sabor do acaso.

Notamos, na escalada da violência com a presença da menina Kiki, a subversão da ordem dos acontecimentos, pelo rompimento e pela mudança dos gêneros do discurso. Assim sendo, se adaptada à rotina mais tediosa se fincaria a elaboração de uma comédia, mas os elementos de mistério, de drama e de ambiguidade moral ultrapassam os termos padronizados dos gêneros, com a presença intensa do hibridismo de forma e conteúdo. Fischer diz que o filme

> se constrói por meio do encadeamento de uma diversidade de gêneros fílmicos que se sucedem uns aos outros (o lírico entra pelo cômico, este por sua vez se transforma em mistério, impregna-se de suspense e culmina no policial que acaba por desandar no terror) e terminam como que se interpenetrando (aqueles que deixam a tela continham já o germe daqueles que os sucedem e que por sua vez, revelam sempre um traço, um vestígio dos anteriores) o cavalo é tanto mola propulsora do filme (o som do galope começa na escuridão, antes mesmo de as primeiras imagens surgirem na tela) quanto resto matérico, que permanece, formalmente decalcado na tela (FISCHER, 2006: 8).

Mas, além das inter-relações dos gêneros audiovisuais, o cenário da loja de discos e a função do objeto-disco funcionam como propagadores do sentimental e do nostálgico. A demolição da loja e a entrega aos poderes da polícia, ao final da película, evidenciam o desmantelo de um mundo que não mais existe, restando ao espectador perguntar onde foram parar os personagens imersos naquele cenário *decadentista* (a mãe idosa, a menina e o protagonista). Já que nos novos tempos, a velocidade é oposta ao *modo de vida* da loja de discos de vinil. Com essa indagação, não é de bom tom afirmar/salientar que esses percursos são modulados a partir da categorização de tipos, porém, os tipos, no cinema de Anna Muylaert, são reorientados na superação da categorização, pois estamos falando de personagens que oscilam entre a subversão temática e a desconstrução dos gêneros.

A cidade ou o ambiente urbano também são desmembrados em uma definição dos arredores mínimos (a loja de discos e a doceria ao lado). Elizabeth [Marisa Orth], funcionária da doceria, é uma coadjuvante que tentará impedir o rumo dos acontecimentos e sofrerá a punição, quase inserida por outra lógica de subversão: a do humor negro. Há na trama de *Durval discos*, como se nota, uma inversão entre a *infantilidade* de Durval e a *maturidade* da mãe no deslocamento dos personagens nas viradas e nas surpresas do roteiro.

Essas técnicas são reiteradas a partir de uma trilha sonora costurada por um código estilístico de um momento da música popular brasileira, basicamente a entremeada pelos artistas oriundos dos festivais dos anos 1960-1970 e suas ramificações "hippies" ou "malditas" (desde Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, até Novos Baianos, Luiz Melodia e Tim Maia). Há um interesse também, ao que parece, vindo de Anna Muylaert, em referendar um comportamento *pop* pelas estéticas de determinadas linhagens comportamentais e musicais. A participação de músicos como Theo Werneck, Rita Lee e André Abujamra (autor da trilha sonora dos filmes) reforça este diálogo formal com o descompasso da ordem que se impõe (o surgimento do CD e suas consequências de utilizações "modernas" de consumo).

A despeito das situações surreais ou do exagero dos *plots* de *Durval discos*, *É proibido fumar* utiliza-se do objeto da música popular brasileira, como modelo de aferição dos sentimentos e atitudes de Baby [Gloria Pires], em seu universo.

Quando o músico de churrascaria Max [Paulo Miklos] muda para seu prédio, no apartamento ao lado, Baby se sente renovada nas aspirações de afeto, em uma incorporação dos elementos referenciais de certas músicas da dita MPB. Essas referências são postas na discussão que Anna Muylaert faz da cidade grande, mas, mais que isso, Baby se localiza como uma personagem condenada à música como ampliação moral. Assim, o primeiro *affair* com Max sedimenta a música como característica importantíssima.

Nesse estado, novamente o cenário urbano passa a se fechar entre a dualidade do mundo exterior "alienígena" e as relações internas (do prédio aos apartamentos, com suas câmeras de vigília ininterruptas). Baby se sobressai na relação afável com seus alunos de violão e com o porteiro Seu Chico [Antonio Edson] (nordestino que deseja voltar ao lar distante). Com a aparição da antagonista Stelinha [Alessandra Colasanti] (a ex-namorada de Max), as relações se alinham a uma reviravolta narrativa e à transformação dos personagens.

É curioso notar que, tanto em *Durval discos* como em *É proibido fumar*, a televisão é um instrumento de convívio quase errático de incorporação dos enlaces das tramas. Durval e a mãe são comunicados sobre as verdadeiras identidades da *empregada* Célia e da menina Kiki por um plantão de telejornal, e Baby vive assistindo ao "TV Fama" da Rede TV. Parece haver nestas simples citações a afirmação da vida como sintoma de insegurança do convívio.

O destempero de Baby, ao contrário de Durval, estaria mais pontuado na solidão. Mas Anna Muylaert ratifica a radicalidade das relações cotidianas a partir do acidente que mata Stelinha. Desse modo, os elementos fundados na padaria, ou nos lugares próximos ao prédio de Baby, cumprem aspectos de impasse na resolução de um suposto "assassinato". O momento da virada em *Durval discos* (a notícia do sequestro da menina Kiki e a morte da sequestradora) se alinha ao de *É proibido fumar* (o acidente fugaz que mata Stelinha); esses momentos sintetizam não só os rumos dos acontecimentos em diversas direções, mas também fundamentam a ousadia do intricado modo de complexidade na *subversão* dos gêneros.

> Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade do gênero do discurso e a consequente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero do discurso primário (simples) e o gênero do discurso secundário (complexo) (BAKHTIN, 1997: 282).

Bakhtin nos dá a pista de um entendimento orgânico dos gêneros, no tocante à complexidade das formas e ao sincretismo dos diálogos narrativos desde sempre. Assim, ao se pensar ainda o estatuto da complexidade, o "estranhamento" em *Durval discos* e em *É proibido fumar* se afinca a partir de lances sugeridos como força das imagens. Se o *thriller* psicológico ou o *noir* são peças centrais da representação fílmica da sedução, está posto um embaralhamento do ficcional. Esse juízo, de certo modo, é subvertido por aquilo que Buscombe chama de "funções formais" em uma narrativa pensada na articulação do gênero *western*, que estendemos à nossa análise, de forma mais geral: "Existe um grande grupo de objetos variados, sendo recorrentes, acabam por assumir funções formais" (BUSCOMBE, 2004: 308).

Mas tomemos cuidado com essa apropriação: o estilo está assentado quase sempre na conduta da aspiração de viés autoral. Quando se aborda a questão dos gêneros no audiovisual se situa uma linha objetiva de discurso, pela perspectiva do olhar estilístico de um cinema. Por isso, há, tanto em *Durval discos* como em *É proibido fumar*, um zelo em fundar as representações sociais (os personagens, o espaço e a ação) alinhando-as aos modos de vida de setores da classe média paulistana, sob um olhar de melancolia, por vezes, e de humor e de leveza, recorrentemente. Esse é o papel tácito do cinema de Anna Muylaert, cuja materialização se constrói,

de forma muito evidente, pela autoria. Nesse sentido, a *tragédia* consumada em *Durval discos* ou o *pacto de amor* de Baby e Max (negando a existência de uma fita cassete incriminatória) em *É proibido fumar* se associam àquilo que Martín-Barbero pontua – pela lógica da mediação – como percepção da sociedade contemporânea sob os auspícios da "cotidianidade familiar", "da temporalidade social" e a "da competência cultural" das apropriações cotidianas (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Assim, há a ocorrência, na produção audiovisual brasileira recente, de um cinema regido pelo urbano que obedece a cânones distintos do "choque do real" (empreendido por Jaguaribe), e é focalizado, como nos mostra Fischer, em sua análise de *Durval discos*, na metaforização da espontaneidade da vida e dos objetos candentes do cotidiano. Esse risco do espontâneo, aliás, situa uma simbologia de *decadência* ou *emulação* ética. De modo que o cigarro em *É proibido fumar*, por exemplo, exemplifica a vigília da vida íntima. A cada crise de afeto, Baby volta a fumar, com função atribuída à remota felicidade dos pequenos gestos.

No mais, há, nessas metáforas exploradas por Anna Muylaert, um chamamento – pela inter-relação/*subversão* de gêneros os mais variados – da felicidade e um olhar de carinho às dores e às delícias das restrições familiares, com suas complicadas e complexas veleidades, sendo que o ambiente também tece (ou pode tecer) tais felicidades: o café na padaria, a ida à videolocadora, o namoro no portão, a coxinha com mostarda na lanchonete etc. São amostras de um invulgar cinema, que não subestima o espectador no contorno estanque dos gêneros, seja a comédia romântica ou os mitos convencionais do melodrama. Não se trata, pois, de simples recriação de gêneros, mas de filmes montados a partir de diversos fragmentos que tentam ser (ou se pensam) fiéis aos gêneros canônicos. Ao empreender essa mistura de traços genéricos e autorais, suas imagens acabam se afastando do cânone e se tornando outra possibilidade – um terceiro –, que integra o campo polifônico de uma cultura midiática forjada, ela mesma, nos hibridismos que evoca.

Nas interseções entre filme, indústria e público, Jost afirma que uma produção audiovisual é sempre "o resultante intermediário e provisório de dispositivos de múltiplos gêneros, de sorte que cada programa é uma espécie de mistura instável de tudo o que o antecipou" (JOST, 2004: 66). Embora esteja falando da televisão – elemento presente como objeto e como forma nos filmes de Muylaert –, o reconhecimento da capacidade de expansão, transformação e deslocamento dos gêneros proposto pelo autor pode ser estendido ao cinema. Em sua promessa intertextual, o cinema de Muylaert percorre "mapas de significado" (HALL, 2003) que permitem ao espectador recodificar as zonas limítrofes de suas imagens, ao mesmo tempo impregnadas de realidade e de fantasia.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, D. C. "*Linhas de fuga* na cinematografia brasileira contemporânea". Actas do III Sopcom/VI Lusocom, volume 1, 2004.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BUSCOMBE, E. "A ideia de gênero no cinema americano". In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Volume II. São Paulo: Senac, 2004.

FISCHER, S. "*Durval discos*: interiores devassados". São Paulo: *Revista Caligrama*, São Paulo: ECA-USP, 2006.

GOMES, R. C. "Cosmopolitismo em tempos midiáticos". XXXIII Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Belém: UFPA, 2014.

HALL, S. “Codificação/Decodificação”. In: SOVIK, L. (org.). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LYRA, B. “O cinema de bordas – conceitos”. IX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

NAGIB, L. “The politics of impurity”. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Londres: I. B. Tauris, 2014.

ORICCHIO, L. Z. “Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)”. In: BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (orgs.) *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. “Emblema e símbolo no texto fílmico”. São Paulo: ECA-USP, 1996 (mimeo.).

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SHOHAT, E.; STAM, R. “Etnicidades-em-relação”. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify: 2006.

SOARES, R. L. “De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas”. *Revista MatriZES*. Vol. 5, n. 1. São Paulo: ECA-USP, 2011.

STAM, R. “Text and intertext. Introduction”. In: STAM, R.; MILLER, T. (eds.). *Film and theory. An anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. 4ª. ed. Campinas: Papirus, 2010.

Filmografia

DURVAL DISCOS, de Anna Muylaert, 2002.

É PROIBIDO FUMAR, de Anna Muylaert, 2009.

Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em *Tocar y Luchar*

Suzana Reck Miranda

Professora do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar, onde ainda coordena o Grupo de Estudos do Som e da Música no Audiovisual (GESSOMA). Publicou vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com outros meios, em especial com o cinema. E-mail: suzana@ufscar.br

Daniel Maggi

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista do Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação – PEC-PG, da CAPES/CNPq – Brasil. Formado em Comunicação Social pela Universidad Central de Venezuela (Caracas, 2006). E-mail: danielmaggi@gmail.com

Resumo: Nosso artigo analisa o uso da música no documentário venezuelano de temática musical *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2006). Consideramos que os elementos musicais do filme são motivadores de importantes elos interpretativos e, no intuito de desvelá-los, analisaremos as funções da música em três níveis: na construção da narrativa fílmica, como elemento retórico essencial das ações geopolíticas e sociais do *El Sistema* (projeto social e cultural retratado no filme) no contexto global e, por último, em possíveis comentários sobre o contexto de *polarização sociopolítica* que experimenta a Venezuela desde os primórdios da década de 2000.

Palavras-Chave: documentário; trilha musical; Tocar y Luchar; El Sistema.

Title: Symphonic Assertions: Music and Displacement in *Tocar y Luchar*

Abstract: Our paper analyses the use of music in Venezuelan musical themed documentary *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, 2006). We suggest that music are responsible for important interpretations and in order to expose them, we analyses the music functions on three levels: origin and use of music on narrative construction, as an essential rhetoric component to the *El Sistema´*s geopolitical or social actions into the global context, and as special musical commentary about the *sociopolitical polarization* that Venezuela experience since 2000.

Keywords: documentary; film music; Tocar y Luchar; El Sistema.

Introdução

Um número crescente de pesquisadores brasileiros tem dedicado atenção às relações entre documentário e música, sejam estas construídas em filmes cuja temática é a música/músico(s) ou não. Fernão Ramos, por exemplo, não hesitou em destacar - no seu importante livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* - a função de modulação que exerce a música na construção da voz assertiva no documentário (2008: 86) e a conveniência de pesquisar mais especificamente os encadeamentos entre música e narrativa nos filmes de não ficção. Trabalhos como o de Guilherme Maia (2012: 110-118), que mapeia as funções narrativas da música no documentário contemporâneo brasileiro ou como os de Cristiane Lima (2012: 206-232) e de Mariana Duccini J. da Silva (2012: 5-21), que destacam estratégias narrativas em documentários sobre música, são algumas amostras dos tipos de enfoque que têm surgido.

Nosso texto, no entanto, propõe contribuir nesse âmbito através da análise do uso da música no documentário de temática musical *Tocar y Luchar* (Alberto Arvelo, Venezuela, 2006): um longa-metragem sobre o *Sistema Nacional de*

Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles da Venezuela. O *El Sistema*, como é conhecido universalmente, é um programa de transformação social através do ensino da música e da prática orquestral massiva criado pelo maestro e político venezuelano José Antonio Abreu, em 1975. O último levantamento, realizado em 2013, apontou - só neste ano - a participação de mais de 400 mil crianças e adolescentes, distribuídos em 2452 conjuntos musicais.

Mais do que um documentário sobre a estrutura e funcionamento deste programa, *Tocar y Luchar* explica e exalta suas bases filosóficas. Desde 1975, o modelo do *El Sistema* tem sido replicado em várias partes do mundo, contabilizando, até o momento, 42 países (em diferentes continentes), os quais formam uma espécie de rede transnacional que usa a música como elemento de transformação social.

Nesta rede incluem-se todos os países da América Latina, os Estados Unidos, o Canadá e alguns países do Caribe anglofônico (Trinidad e Tobago, Jamaica). Em especial, queremos destacar duas ações nos EUA, país cujas relações políticas com a Venezuela são tensas desde a chegada, em 1999, da "Revolução Bolivariana" do falecido ex-presidente Hugo Chávez. São elas a *YOA Orchestra of Americas* e o *El Sistema USA*.

Com sede em Nova York, a *YOA Orchestra* surgiu em 2001 a partir da parceria entre o *El Sistema*, a Organização de Estados Americanos (OEA), o *David Rockefeller Center for Latin American Studies* da Universidade de Harvard e o *New England Conservatory of Music* (NEC). Já o *El Sistema USA* (2009), constitui uma rede de apoio que fornece informação, assessoramento e recursos para a criação e expansão global da experiência venezuelana, e conta diretamente com a participação da *Fundación Musical Simón Bolívar* (que é a fundação do Estado Venezuelano que ampara o *El Sistema*), o já citado NEC, o programa de fomento criativo estadunidense *TED* e seu braço financeiro *TED Prize*, entre outras entidades. Esta organização também originou a *National Alliance of El Sistema Inspired Programs* (2013), que promove a experiência do *El Sistema* especificamente nos Estados Unidos.

Estimulados por esta última característica, queremos aqui levantar uma análise específica que considere a música de *Tocar y Luchar* para além de uma função moduladora[1] - como a que aponta Ramos (2008: 86) - e a reconheça como um recurso fundamental na construção narrativa do filme, a ponto de motivar interpretações singulares sobre os possíveis deslocamentos geopolíticos e sociais promovidos pelo programa venezuelano. Especificamente, queremos observar como a música ajuda a construir um discurso legitimador do *El Sistema*, apresentado como elemento de transformação social global - capaz de operar independentemente de divergências e/ou conflitos geopolíticos.

Tentaremos, nesse sentido, aplicar ferramentas provenientes dos estudos da música no cinema de ficção hollywoodiano contemporâneo, particularmente as categorias de Anahid Kassabian (2001) que, alinhadas aos Estudos Culturais, tentam compreender como a música opera na construção de sentido e ideologia em filmes ficcionais levando em consideração a bagagem interpretativa dos espectadores, situada em um *continuum* histórico e cultural determinado. Nós propomos que essas operações são rastreáveis em qualquer tipo de narrativa fílmica, incluindo as que compõem o "conjunto documentário" (ODIN, 2012: 23).

Música e estrutura narrativa

Nossa primeira abordagem para pensarmos no uso da música em *Tocar y Luchar* foca-se na origem dos materiais musicais presentes no filme e nas relações de unidade narrativa e estética que estes lhe aportam. Valemo-nos aqui de uma adaptação das três categorias usadas por Kassabian (2001: 41-49) para distinguir as relações entre a música e mundo narrativo do filme:

[1] Considerar que a música *modula* a narrativa é supor que existe uma narrativa prévia, que é modificada *a posteriori* pela música. Seguimos aqui a Kassabian quando aponta: "isto claramente não pode ser o caso, já que a música (e o som, em termos mais gerais) contribui significativamente na construção das relações espaciais em filmes narrativos". (2001: 42)

- *source music* (música da cena), que abarca os materiais musicais diegéticos, pertencentes ao universo da "tomada" (RAMOS, 2008: 84);

- *dramatic scoring* (composição dramática), que são os materiais musicais não diegéticos, compostos ou compilados para a montagem da narrativa;

- *source scoring* (composição com música da cena), que Kassabian define como a manipulação não diegética de materiais diegéticos, ou seja, materiais musicais presentes na cena, pertencentes à "tomada", que passam a ser manipulados como elementos de composição musical na montagem.

Os 71 minutos de *Tocar y Luchar* estão construídos a partir de dois tipos de materiais fílmicos: gravações de arquivo e filmagens originais. Em ambos encontramos *source music* - ou seja, música executada durante a filmagem - que é aproveitada com fins narrativos e estéticos. Por exemplo, a maioria das gravações de arquivo contêm concertos das orquestras do *El Sistema* em cenários canônicos da música acadêmica internacional ao longo de quase quatro décadas. A maioria das obras executadas nesses concertos são peças do repertório erudito costumeiramente difundidas, como a *Nona Sinfonia* de Beethoven, a *Fanfarra para o Homem Comum* de Copland e o *Aleluia* de Händel, conduzidas de forma comovida por regentes famosos.

Esta *source music* é plenamente aproveitada como *source scoring*, ou seja, é empregada como fundo musical para caracterizar outros materiais fílmicos, especialmente entrevistas com regentes e solistas conhecidos e respeitados, muitos deles presentes também nessas gravações de arquivo, como Sir Simon Rattle e Claudio Abbado, o que fornece uma sensação de unidade à narrativa. O longo depoimento do maestro José Antonio Abreu sobre o embasamento filosófico do *El Sistema* como projeto de transformação social - que funciona como um dos fios condutores do documentário - costuma ter como fundo musical estas peças acadêmicas "populares" e bem conhecidas, quase sempre depois da sua aparição diegética - nas imagens de arquivo.

O uso da *source music* como *source scoring* também é notável em sequências originalmente gravadas para o filme, como as dos seis jovens alunos do *El Sistema* - um deles com deficiência visual - que aparecem ao longo do documentário. Esses personagens oferecem depoimentos, execuções dos seus instrumentos e participam, na sequência final, de um concerto no vilarejo de Los Cachicatos (localizado na costa oriental venezuelana) dirigido por um dos filhos pródigos da organização: Gustavo Dudamel, regente mundialmente aclamado, com sólida carreira internacional. A *source music* das execuções destes seis garotos é, volta e meia, usada como acompanhamento musical das suas próprias entrevistas, das sequências encenadas nos seus espaços de moradia e, inclusive, de alguns depoimentos de regentes e autoridades do *El Sistema*. Desta forma, estes materiais fílmicos diferentes ficam impregnados de uma mesma identidade estética e carga emotiva. Além disso, estas incursões musicais agem como o que Spence e Navarro (2011: 31-33) denominaram de índices de "autenticidade" documental das execuções: um aspecto de "realidade" que é acrescentado nos depoimentos pela condição "artesanal" da *source music* dos garotos que os acompanha.

Chama a atenção que, como *dramatic scoring*, encontramos uma única peça em *Tocar y Luchar*, originalmente composta pelo venezuelano Nascuy Linares: trata-se de um tema lento e melancólico para cordas e piano, que é usado poucas vezes. Sua aparição mais longa ocorre no começo do documentário, na sequência que inicia após a entrada do intertítulo com o nome do filme e que termina na primeira aparição de José Antonio Abreu. O tema retornará brevemente em dois depoimentos de Abreu e somente será ouvida por mais tempo nos créditos finais. Além desta composição de Linares, foram compiladas e usadas como *dramatic scoring* duas peças que fazem parte das trilhas musicais de dois filmes venezuelanos bem conhecidos: *Oriana* (Fina Torres, 1985) e *Manuela Sáenz* (Diego

Rísquez, 2000). Ambas as trilhas são da autoria do maestro venezuelano Eduardo Marturet, atual diretor da Orquestra Sinfónica de Miami, que também é um dos entrevistados em *Tocar y Luchar*.

A primeira peça de Marturet - descrita nos créditos do filme simplesmente como *Oriana* - é usada com o que Claudia Gorbman[2] (1987: 76-79) chamou de característica de *inaudibility*, ou seja: quase imperceptível, pois discretamente acompanha um depoimento do maestro Abreu (00:10:09 – 00:11:03), em um volume baixo, de uma forma subserviente ao discurso, mas que, a nosso ver, não deixa de imprimir a este uma intenção sublime. A segunda peça, oriunda do filme *Manuela Sáenz*, é, paradoxalmente, adicionada às imagens do concerto em Los Cachicatos, na sequência final do filme. Nesta espécie de armadilha do documentário, só uma escuta atenta percebe que a instrumentação da peça que ouvimos não corresponde nem com a tessitura da música supostamente executada na cena, nem com a música das rápidas imagens de arquivo que estão mescladas ao longo deste trecho. Porém, a característica dramática da peça concorda com o clímax emocional esperado para esta cena que, em *slow motion*, retoma a presença de Gustavo Dudamel, o mais famoso "filho" do *El Sistema* que, ao longo do filme já apareceu sendo aclamado em Munique e elogiado por Sir Simon Rattle.

Estes são exemplos de como a música fornece unidade à estrutura e "lubrifica" o transcorrer da narrativa, uniformizando materiais fílmicos de qualidades diferentes, em ocasiões discordantes, contribuindo para a aderência do espectador ao filme. Recordamos aqui o raciocínio de Gorbman a respeito da música na narrativa clássica:

> Music greases the wheels of the cinematic pleasure machine by easing the spectator's passage into subjectivity. Narrative cinema's "dispositions of representation" fluctuate constantly; the contractual terms setting the ratio between identification and spectacle change according to genre, directorial style, and a host of historical conditions. But globally speaking, music remains in the dramatic film as the hypnotic voice bidding to believe, behold, identify, consume... (GORBMAN, 1987: 69)[3].

A música, neste nível de análise, também gera o que Kassabian, Gorbman e outros teóricos definem como "atmosfera" (tradução nossa de *mood*), característica que, no caso de *Tocar y Luchar*, pauta-se em um clima sublime, etéreo, comovente (quase meloso), advindo principalmente das peças acadêmicas utilizadas, que impregnam boa parte do documentário com um caráter de grandeza e solenidade. As entrevistas com os maestros Abreu, Abbado e Rattle que, em termos estruturais não são tão diferentes das tradicionais "cabeças falantes", resultam prenhes de todos os atributos emocionais e artísticos dos concertos do *El Sistema*.

Até aqui, queremos destacar que a música originada no momento da "tomada" é empregada numa espécie de "calibração" de outros materiais órfãos dessa potência emotiva e comovente. Mas, como veremos a seguir, a música em *Tocar y Luchar* não só promove modulação emotiva ou acrescenta unidade. Aqui, retomamos as ideias de Kassabian quando destaca que a música sempre se refere a um *continuum* histórico e cultural, e isso é vastamente utilizado para ampliar a densidade narrativa do documentário e "convocar" significações que constroem parte das suas asserções de mundo:

> In other words, all music, including film music, exists for the listener on this time, or history, continuum. The specific musical event may or may not refer to other specific musical events either within or before the film, but in any case will certainly refer to other musical events in order to convey meaning (KASSABIAN, 2001: 52)[4]

[2] O livro de Claudia Gorbman, Unheard Melodies, é um texto canônico sobre o uso da música na narrativa clássica hollywoodiana. Kassabian contesta justamente o caráter de "inaudibilidade" que Gorbman destaca como preponderante, e reivindica que, embora possa não demandar atenção, a música sempre está "agindo".

[3] "A música engraxa as rodas da máquina do prazer cinematográfico ao facilitar a passagem do espectador à subjetividade. As "disposições de representação" do cinema narrativo flutuam constantemente; o termo do contrato que configura o raio entre identificação e espetáculo muda de acordo com gênero, estilo de direção, e um repertório de condições históricas. Mas, falando globalmente, a música permanece no filme dramático como a voz hipnótica que ordena ao espectador a crer, a focar-se, a contemplar, a identificar, a consumir...". (Tradução nossa do original).

[4] "Em outras palavras, toda a música, incluída a música do filme, existe para o ouvinte neste continuum temporal ou histórico. O evento musical específico pode referir, ou não, a outros eventos musicais específicos no filme ou anteriores ao filme, mas em qualquer caso se refere a outros eventos musicais para transmitir significado." (Tradução nossa do original).

Música e retórica

A "voz do documentário[5]" em *Tocar y Luchar* nos fala constantemente sobre o poder transformador do *El Sistema* no campo social através da música. Essa voz assertiva é construída numa chave idealizada: tal como apresentada, a ação do *El Sistema* enraíza-se no poder quase "mágico" da música, que é capaz de infundir valores de harmonia, irmandade, solidariedade, perfeição, superação e beleza de forma direta - no meio social onde incide.

É como se a proposta educacional venezuelana, ao automaticamente "assimilar" as qualidades da música que ouvimos, conseguisse "transmiti-las". A música em *Tocar y Luchar*, especialmente a música erudita e eurocêntrica, é o elemento fundamental que permite perceber o *El Sistema* como um projeto admirável, apagador das iniquidades e problemas sociais de uma forma "desideologizada", longe de toda ruptura ideológica e política, de toda violência, que agiria independentemente dos atores geopolíticos ao seu redor e que, por seu caráter sensível, é capaz de elevar estas transformações ao plano do emotivo e, ainda, do espiritual. Esta representação supõe certas estratégias argumentativas que, segundo queremos sustentar, repousam em grande medida na apelação constante que a música faz do *background* histórico e cultural dos espectadores.

Destacamos aqui as ideias de Nichols citadas por Ramos, sobre a "montagem de evidência" que caracteriza o documentário:

> Em vez de organizar os cortes para uma sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro de um modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (NICHOLS apud RAMOS, 2008: 87)

A "voz" de *Tocar y Luchar* organiza a montagem para evidenciar que o discurso sobre *El Sistema* - contido principalmente nos depoimentos do filme[6] - não é só uma idealização. Certos materiais musicais específicos, com significações próprias, agem então como "evidências" - que propomos analisar à luz de algumas categorias utilizadas por Kassabian (2001: 49-59) para estudar as relações entre música e *continuum* histórico/cultural: *quotation* (a inclusão de um texto musical preexistente na narrativa), *allusion* (inclusão não só do texto musical senão a evocação da narrativa original desse texto) e *commentary* (inclusão de uma música que detona uma reflexão consciente sobre as imagens).

Tomamos como exemplo uma das primeiras sequências do filme. Nela, assistimos um depoimento do maestro Abreu dizendo que quem é capaz de gerar beleza e harmonia com a música, também é capaz de conhecer internamente a harmonia essencial "que só a música pode comunicar ao ser humano. Essa revelação é o que transforma, sublima e desenvolve por dentro o espírito do homem". Imediatamente, vemos imagens de arquivo editadas do que parece ser um ensaio geral da Orquestra Sinfônica Juvenil Simón Bolívar, junto com um ensamble de coros juvenis do *El Sistema*, executando o *Aleluia* de Friedich Händel no Teatro Teresa Carreño de Caracas. O tenor espanhol Plácido Domingo está presente no teatro, com roupas esportivas, e chora comovido enquanto escuta o *finale* da peça. Planos gerais da performance mesclam-se a um *close* do rosto do tenor que, de perfil, preenche o lado direito do quadro. Finalizado o concerto, Domingo, ainda de perfil e no lado direito da tela, mas agora enquadrado da cintura para cima (com parte da orquestra ao fundo e, com o ombro do maestro Abreu, em primeiríssimo plano à esquerda) declara:

> "Na minha primeira vez no Teatro Teresa Carreño, não esperava entrar no céu e ouvir estas vozes celestiais. A verdade é que nunca tinha sentido uma emoção tão grande e, aliás, não só pela emotividade deste momento, senão, devo dizer, pela qualidade".

[5] Nichols nos esclarece o seguinte: "Por 'voz' refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, a voz não se restringe a um código ou uma característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário" (2005: 50).

[6] Nichols nos lembra de que: "Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes." (2005: 58)

Este é um típico procedimento que visa legitimar a "voz" narrativa de *Tocar y Luchar*. Quem conhece a peça musical (*Aleluia* é parte do oratório "O Messias" e remete à ascensão de Cristo depois da Paixão), poderá relacioná-la às ideias de redenção, celebração e milagre. Esta obra de Handel é comumente usada em contextos diversos, inclusive na indústria cultural, para evocar um caráter de transcendência. Tal uso decorre, em boa parte, da possibilidade de alusão (*allusion*), no sentido que Kassabian dá ao termo.

A imagem de jovens de um país subdesenvolvido como a Venezuela tocando com excelente qualidade evidencia, em si, a aplicação social concreta dos valores sublimes que pontifica Abreu. No entanto, o fato da peça musical executada ser o *Aleluia* soma à declaração do maestro um inconfundível caráter de enlevo. Mas, para o espectador sem "competência" (KASSABIAN, 2001: 20) para avaliar a qualidade do desempenho musical, são as lágrimas e as palavras de Domingo - por sinal, artista bem conhecido no mercado fonográfico e cultural - que confirmam a relevância musical do *El Sistema* e revestem as declarações de Abreu com um halo de "verdade".

Consideramos oportuno citar aqui a pesquisa de Mariana Baltar (2007) sobre os diálogos entre a "imaginação melodramática" e o universo do documentário. Baltar nos explica que imaginação melodramática é um conceito desenvolvido por Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987), que consideram o melodrama como um tipo de consciência de mundo próprio da subjetividade moderna.

A autora sustenta que o melodrama é um gênero que tem como característica colocar questões morais da modernidade numa chave emocional compreensível - pedagogicamente estratégica (2007: 88) - para o público, e usa a ideia de "imaginação melodramática" como ferramenta para analisar "o processo de reapropriação de algumas estratégias de ativação das afetações colocadas em cena" (2007: 90) não apenas nas narrativas melodramáticas, mas em outros tipos de narrativas (ou gêneros) como, por exemplo, no documentário.

Segundo nossa análise, este tipo de consciência e de representação do mundo em chave sentimental ocorre não apenas na sequência analisada, mas em boa parte do documentário. Ainda sobre este exemplo, vale reforçar que o *Aleluia*, a figura de Domingo e suas lágrimas demonstram que as asserções sobre o *El Sistema*, ao perpassarem pelo campo convincente das emoções, assumem uma força discursiva melodramática inconteste.

Sobre o caráter melodramático da narrativa de *Tocar y Luchar* - e a contribuição da música nesse caráter - voltaremos depois. Por enquanto, queremos destacar outro procedimento de legitimação do discurso sobre o programa venezuelano que vislumbramos em *Tocar y Luchar*: os comentários que produzem os poucos materiais musicais não acadêmicos presentes no filme. Queremos, agora, levantar como exemplo a justaposição de duas sequências. Em uma delas (a segunda) um desses materiais é usado.

Na primeira (00:26:27), que inicia logo após o intertítulo '*La comunidad*', vemos Joyce Blanco (14 anos) - enquadrada de costas e da cintura para cima - tocando, no violino, um trecho de uma peça barroca com destreza enquanto caminha pelos becos de La Vega, uma das favelas mais populosas de Caracas. A câmera a segue - num plano-sequência - enquanto ouvimos o depoimento em *off* de Mark Churchill, decano do *New England Conservatory of Music*, que celebra a idoneidade do projeto do maestro Abreu porque, em lugar de providenciar comida, moradia ou atenção médica às classes desfavorecidas, brinda alimento para suas almas e, com isso, essas pessoas adquirem as condições "espirituais" para lutarem por uma vida melhor. Supomos, então, que Joyce Blanco representa alguém desta comunidade que foi transformada pela música.

Esta sequência, implicitamente, pode ser lida como uma entronização da música erudita como tábua de salvação, dentro de uma perspectiva eurocêntrica. A

caminhada por La Vega, desprovida de sonoridades musicais onipresentes nas favelas venezuelanas, como a *salsa*, o *vallenato* ou o *reggeatón*, acrescenta a possibilidade dessa leitura: é como se a delicadeza canônica e ocidental do violino, que representa a cultura musical acadêmica, viesse a apagar a identidade musical popular venezuelana, na sua variante urbana, que poderia ser entendida como marcas de subdesenvolvimento, barbárie e pobreza.

Porém, na sequência seguinte (00:28:08) vemos Daniel Arias, violoncelista de 12 anos, cantando um fragmento musical *llanero*, gênero tradicional que tem caráter de "música nacional" na Venezuela. Este breve plano-sequência destaca inicialmente o instrumento que acompanha o menino: o *cuatro*, um tipo de violão pequeno, de quatro cordas, também reconhecido como instrumento nacional. Em seguida, a câmera afasta-se um pouco e gira à esquerda, revelando que o homem que toca o *cuatro* está sentado em um sofá. Ao lado dele vemos um menino e uma mulher. A mulher se levanta do sofá e coloca um chapéu preto na cabeça de Daniel, que está cantando, em pé, ao lado do sofá. O ambiente parece ser a sala de estar de sua casa e as pessoas em cena, membros da família. Imediatamente após este plano, o jovem aparece enquadrado lateralmente em *plongée*, tocando seu violoncelo em um concerto. Aos poucos, a câmera se afasta e, na mesma posição, revela boa parte da orquestra, que executa os últimos acordes da *Fuga con Pajarillo*, uma obra erudita do maestro venezuelano Aldemaro Romero, bem conhecida na Venezuela, que incorpora formas e instrumentação musicais *llaneros* dentro do cânone sinfônico.

Segundo nossa perspectiva, esta sequência com o Daniel procura resolver a possível leitura eurocêntrica que a sequência anterior (com a Joyce) motiva. Com o canto de Daniel, tenta-se evidenciar - embora de forma sutil - que o ensino musical acadêmico não entra em conflito com os valores musicais tradicionais da Venezuela, representados pela música *llanera*. Não só sugere que os membros do *El Sistema* abraçam as formas musicais autóctones, senão que a identidade nacional é valorizada no âmbito das orquestras acadêmicas do projeto. Indica-se, assim, que a alta cultura ocidental não pretende "apagar" a idiossincrasia nacional vernácula.

Tal interpretação pode ser imediata para um ouvinte venezuelano, que reconhece na *Fuga* uma peça emblemática da síntese entre as duas "esferas" culturais. Mas, mesmo um ouvinte sem familiaridade com o idioma musical venezuelano poderá identificar, no orgulho que Daniel demonstra ao cantar e na tessitura étnica da frase musical - tecnicamente impecável - que o filme lança um comentário sobre o acadêmico-erudito e o autóctone-nacional. Na realidade, o projeto do *El Sistema* é composto por várias orquestras de música *llanera*, rock sinfônico, música latina, caribenha e jazz (FUNDAMUSICAL, 2014), mas esse fato não é explicitamente "dito" no filme, sendo apenas evidenciado através de alguns comentários musicais.

No entanto, será que esta justaposição consegue realmente afastar a impressão de que uma perspectiva ideológica eurocêntrica subjaz na narrativa de *Tocar y Luchar*? Até que ponto o argumento social principal do *El Sistema* acomoda-se na ideia de uma ação mágica promovida pela alta cultura ocidental, representada pela música acadêmica, capaz de apagar contradições do subdesenvolvimento?

Outra questão que queremos colocar diz respeito à presença específica da música *llanera*. O filme recorre a um idioma musical até certo ponto *naïf* - embora contemporâneo - da cultura autóctone venezuelana, como contraponto à presença dominante da música sinfônica acadêmica, e notadamente opta por não incluir idiomas musicais urbanos, que mais apropriadamente poderiam representar a favela, as ruas inseguras e subdesenvolvidas.

A melodia *llanera*, embora plenamente inserida na música tradicional venezuelana, identifica-se muito mais com uma situação rural idílica ao invés do caos urbano das favelas. Neste sentido, esta sequência que apresenta Daniel também evita as

sonoridades musicais massivas que cotidianamente habitam as periferias, como ocorreu na que retrata Joyce. Podemos dizer, então, que em ambas as sequências houve uma espécie de "deslocamento" do ambiente sonoro que provavelmente circundaria os locais retratados - para que outro pudesse ser "realocado"- no intuito de reforçar as asserções pretendidas por Alberto Arvelo em seu documentário.

No entanto, vale lembrar que, conforme já dissemos, o *El Sistema* promove atividades educativas e sociais não apenas com orquestras sinfônicas ou com repertório erudito, acolhendo inúmeros ensambles e bandas que se dedicam apenas ao repertório popular latino e caribenho, incluindo a salsa (FUNDAMUSICAL, 2014), que cotidianamente soa nas regiões mais carentes do país.

É neste sentido que estamos observando a música como elemento retórico que representa ações geopolíticas e sociais na narrativa de *Tocar y Luchar*. O filme, ao eleger determinados idiomas musicais em detrimento de outros, utopicamente reconfigura o ambiente sonoro-musical de determinados locais, povoando diferentes geografias sociais com sonoridades canônicas, num esforço, a nosso ver, de minimizar diferenças e contradições.

Com estas questões, queremos chamar a atenção sobre o fato de que a música é capaz de imprimir significado e sentido ideológico e, desta forma, é um instrumento eficaz na conformação do que Nichols entende como "voz de documentário". Falamos de eficácia, porque a música consegue comunicar significados sem explicitamente "dizê-los". Sobre este fato, Kassabian destaca que esses processos de significação operam disfarçados na "emotividade" e na aparente "não-representacionalidade" da música:

> But are music practices and dominant ideologies mutually constitutive? Theo van Leeuwen argues that while music is generally considered to elicit only emotional responses, it can and does do ideological work as well. He suggests that "music makes us apprehend what are, in themselves, 'non-emotional' meanings in an emotional way, that it binds us affectively to these meanings and makes us identify with them" (1988: 21). He argues that various musical systems such as meter, key center, and interval size encode meanings about social organization. While it is not explicitly van Leeuwen's project to suggest that music and social organizations create each other, this point is implicit in each of his discussions (KASSABIAN, 2001: 58)[7].

As relações entre emoção, significação, ideologia, "montagem de evidência" e capacidade "auto-disfarçante" da música são fundamentais para entendermos o terceiro ponto que pretendemos levantar nesta discussão.

Música, comentário e função conotativa

Tocar y Luchar é um documentário que procura, essencialmente, ser comovedor. A narrativa facilita as lágrimas ao longo do filme e essa estratégia é eficaz na colocação da visão idealista do *El Sistema*. Para o público venezuelano, esse caráter comovente pode, inclusive, vir temperado por uma série de sentimentos nacionalistas: orgulho pátrio, solenidade, amor. Nesse marco, queremos destacar um comentário musical que pode ser inferido, segundo nossa análise, em relação à *polarização sociopolítica* (HERNÁNDEZ, 2005: 100-101) que atravessava a Venezuela no momento da estreia do filme (2006), e que ainda hoje é uma das características mais marcantes da sociedade desse país - dividida entre partidários e opositores da Revolução Bolivariana (1999-) do ex-presidente Hugo Chávez (1953-2013).

Voltamos aqui às ideias de "imaginação melodramática" que Mariana Baltar usa em sua pesquisa. A autora destaca três estratégias típicas do melodrama para colocar questões morais na cena: "obviedade", "reiteração" e "simbolização exacerbada" (2007: 122) e exemplifica como estas estratégias são aproveitadas em vários

[7] "Mas, são as práticas musicais e as ideologias dominantes mutuamente constitutivas? Theo van Leeuwen argumenta que, enquanto considera-se de forma geral que a música só evoca respostas emocionais, ela também pode e realiza um trabalho ideológico. Ele sugere que "a música nos faz apreender o que são, em si, significados "não emocionais" de um modo emocional, ou seja, nos vincula emocionalmente a estes significados e faz com que nos identifiquemos com eles" (1988:21). Ele sustenta que vários sistemas musicais como métrica, tonalidade, relações intervalares imprimem significados sobre organização social. Embora o projeto de van Leeuwen não sugira explicitamente que a música e as organizações sociais se criam mutuamente, tal premissa está implícita em cada uma de suas discussões." (Tradução nossa do original).

documentários brasileiros contemporâneos como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Queremos destacar a última dessas características - simbolização exacerbada - para ajudar a revelar algumas operações ideológicas e emotivas que subjazem em *Tocar y Luchar*.

Tomaremos como exemplo uma breve sequência na qual vemos seis jovens músicos do *El Sistema* tocando seus instrumentos a bordo de uma barca de pesca artesanal enfeitada com fitas e globos (00:21:54 – 00:22:38). Esta sequência inicia logo após uma declaração do maestro Eduardo Marturet:

> (O El Sistema) É uma expressão da beleza do venezuelano em uma forma pura e, o mais importante, em uma forma boa (...). Sem distinções de nenhum tipo, mas com uma identidade. Essa identidade venezuelana - acho que dá ao movimento — ao som da orquestra inclusive - uma impressão digital inapagável.

Suas últimas palavras soam quando a imagem da barca já está presente na tela. A câmera, que também está na barca, movimenta-se da esquerda para a direita e, aos poucos, nos revela vários elementos, em um único plano. Na frente estão os músicos e ao fundo a imagem da *Virgen del Valle* (Virgem do Vale), padroeira do oriente venezuelano, em cujo festejo costuma-se fazer procissões com barcos enfeitados. Junto à virgem, vemos pessoas com traços físicos e vestes típicas desta região oriental. Os jovens músicos interpretam a *Canción a Venezuela*, canção composta pelos espanhóis José Luis Armenteros e Pablo Herrero que circulou na mídia venezuelana durante a década de 1980 e que virou uma espécie de "terceiro hino nacional" (*Gloria al Bravo Pueblo*, de Vicente Saliase e Juan José Landaeta, é o hino oficial, e *Alma Llanera*, parte de uma *zarzuela* de Pedro Elías Gutiérrez, é considerado um segundo hino, não oficial).

Enquanto os jovens tocam, a câmera se detém nos seus rostos e nos de três passageiros: uma anciã com chapéu de pescadora, uma menina e a que parece ser a mãe da menina (há outra menina atrás da anciã e dois homens escondidos detrás da virgem). Nesta sequência, acreditamos que há uma simbolização exacerbada e que tal artifício colabora para veicular um comentário político. Nossa interpretação resulta da observação dos vários elementos que se sobrepõem. O depoimento de Marturet reforça o que todos os símbolos visuais e musicais da cena apontam. Com isso, a ideia de que a fraternidade (unidade "sem distinções de nenhum tipo, mas com uma identidade") do povo venezuelano seria a expressão "pura" do nacional, da mesma forma que "pura" é a expressão que constitui a arte musical sem fronteiras do *El Sistema*.

Sendo assim, a barca que navega na costa parece constituir uma alegoria sobre a unidade nacional venezuelana: nela vemos representantes diversos da nação, uma tripulação-povo, que ali se encontra em fraternidade, encarnando os valores apregoados pelo *El Sistema*. Parece que há uma intenção de estabelecer um vínculo entre o povo venezuelano - representado de modo autóctone e tradicional - e o *El Sistema* que, por sua vez, também tem como prerrogativa honrar o popular e o nacional.

Porém, queremos destacar, sobretudo, a *Canción a Venezuela* como o elemento que agrega certa contundência emocional, ideológica e política à cena, ao sugerir um comentário específico sobre o contexto de *polarização sociopolítica*. Em princípio, há uma possível *alusão* (*allusion*) advinda da letra da canção, que conta a história de uma pessoa que, estando distante, evoca nostalgicamente as belezas naturais da Venezuela e as suas vivências no país. *Canción a Venezuela* é um discurso sobre o nacional - como deve ser o hino nacional de qualquer país - mas em uma chave pessoal, íntima, lacrimosa, em plena sintonia com as características do melodrama.

A *Canción a Venezuela* constitui também um símbolo político frequentemente utilizado em manifestações públicas e em campanhas nacionalistas na Venezuela, pela sua eficácia para desencadear sentimentos pátrios. A canção foi intensamente

usada durante os protestos e manifestações de rua que ocorreram entre 2001 e 2003 - um dos períodos mais turbulentos desde a chegada de Chávez ao poder em 1999, no qual a divisão radical entre *chavistas* e *oposicionistas* alcançou um clímax[8]. Estas movimentações populares - promovidas tanto pela a oposição quanto pelo governo - desembocaram em uma greve nacional (convocada em 2001), um golpe de Estado falido (11 de abril de 2002) e uma greve petroleira (em 2002-2003). Embora *Canción a Venezuela* não seja um símbolo político de nenhuma das facções em conflito, é possível estabelecer uma relação mais próxima entre ela e o universo simbólico-político *oposicionista*, no âmbito do conflito daqueles anos, porque foi mais usada nas manifestações de rua da oposição. Porém, as imagens da cultura popular tradicional e a ideia de povo que a sequência da barca evoca são muito mais próximas do discurso revolucionário *chavista* do que do *oposicionista*, na medida em que esta categoria discursiva é consubstancial ao discurso revolucionário (LOZADA, 2008: 95-98).

[8] Vários filmes abordaram este período, entre eles a produção irlandesa *The Revolution Will not Be Televised* (Kim Bartley e Donnacha O'Briain, 2002).

Segundo a leitura que queremos sustentar, esta sequência aproveita o caráter comovedor de *Canción a Venezuela* - na sua textualidade lírica e no seu contexto histórico - para colocar o comentário de Marturet e os símbolos visuais de "unidade" e de "fraternidade" em um âmbito sociopolítico concreto. Se, por um lado, a canção poderia ser associada a movimentos oposicionistas, ao aderir a uma imagem repleta de símbolos de unidade nacional, é resignificada e parece "escapar" da tão demarcada *polarização*. Neste sentido, a canção corrobora para indicar que o *El Sistema* não é uma instituição *chavista* ou *não chavista*, que está por cima disso, e advoga pela superação das diferenças políticas dos venezuelanos, graças aos valores de harmonia e de sentido colaborativo que apregoa.

De acordo com nossa perspectiva, teria sido um risco enorme para o documentário explicitar - em depoimentos ou imagens - qualquer relação do *El Sistema* com a vida política venezuelana passada e/ou futura. Uma citação direta em relação ao conflito social existente entre *chavistas* e *oposicionistas* teria gerado problemas na acolhida do filme, inclusive em outros países. No entanto, esta canção é capaz de "falar" sobre este embate sem nomeá-lo, e o profuso simbolismo contido na imagem facilita essa interpretação. A emotividade da experiência histórica à que remete *Canción a Venezuela*, o comentário esperançoso que se coloca e os muitos símbolos relacionados com identidade, ética e estética do nacional, fazem desta sequência uma das mais lacrimosas de *Tocar y Luchar*, ao menos para o espectador venezuelano.

Com este exemplo, queremos evidenciar que a música em *Tocar y Luchar*, quando considerada nas suas possíveis relações com o *continuum* histórico, consegue formatar comentários políticos e ideológicos não apenas sobre o *El Sistema*, mas também sobre questões mais gerais do "nacional".

Considerações finais

Nesta comunicação, adaptamos algumas ferramentas oriundas do estudo da música no cinema de ficção para empreender uma análise em um documentário de temática musical. Nosso intuito foi explicitar com maior clareza a contribuição da música na construção narrativa do documentário e, com isso, colaborar com os recentes estudos desta natureza.

Poderíamos pensar, no entanto, que a complexidade no uso da música em documentários de temática musical - como *Tocar y Luchar* - é maior do que em outros, com outras temáticas (afinal, em que outro documentário um concerto poderia ser uma evidência tão discursiva?). Mas, consideramos que as operações musicais que ocorrem *Tocar y Luchar* não são infrequentes na narrativa documental: as estratégias da música na ficção e no documentário - em termos de aderência à narrativa, "compreensão" da história e apelação ao universo cultural e ideológico do espectador - não diferem entre si, pois são inerentes à linguagem cinematográfica.

Na nossa proposta, tentamos exemplificar como a música opera - em *Tocar y Luchar* - não só modulando a narrativa, mas como importante agente na construção da "voz do documentário". Para tanto, observamos esta operação em três níveis. O primeiro centrou-se no âmbito da estruturação da narrativa. Nele, destacamos como a música é capaz de amenizar a disparidade entre materiais fílmicos diversos, tecer uma relação de sentido entre eles, promover uma unidade estética e contribuir com a aderência do espectador ao filme. Essa aderência se dá tanto através dos materiais musicais diegéticos - aqueles usados para impregnar outras imagens e, com isso, fornecer uma identidade sonora ao documentário - quanto por outras peças que foram adicionadas à trilha musical (originalmente compostas ou compiladas) - que, ao mesmo tempo em que jogam com as expectativas dramáticas da dominante *source music*, ajudam a evitar uma possível quebra na *transparência* (GORBMAN, 1987: 68-69) do filme, tal como ocorre no cinema de ficção.

No segundo nível, destacamos que a música é um elemento retórico essencial no discurso sobre as ações geopolíticas e sociais do *El Sistema*, legitimando as asserções que são feitas sobre a natureza social e cultural do projeto. Ao mesmo tempo, encarna deslocamentos e realocações simbólicas importantes. Neste nível a música opera significações concretas: como evidência da qualidade dos conjuntos musicais do *El Sistema* e, portanto, uma espécie de comprovação dos depoimentos dados sobre a eficiência artística do projeto; como índice de autenticidade documental; como referência cultural e histórica e, por último, como elemento capaz de aludir (*allusion*) outras narrativas e, com isso, adicionar novas camadas interpretativas.

Já no terceiro nível, frisamos que a música é capaz de tecer "comentários" sobre a inserção do *El Sistema* na sociedade e no contexto ideológico-político venezuelano: a harmonia social desejável diante do tenso quadro de *polarização sociopolítica* parece ser possível na experiência deste projeto. Esse comentário sustenta-se em uma chave melodramática: a *Canción a Venezuela* evoca e multiplica os inúmeros elementos simbólicos e emotivos da imagem e carrega um ponto de vista ideológico de uma forma implícita, auto-disfarçante, mas que não por isso deixa de ser parte importante do espectro da "voz do documentário".

Enfim, desejamos reforçar aqui que a música em *Tocar y Luchar* - embora possa ser entendida como um elemento "temático" do documentário - é também uma instância narrativa deliberada - que profere e/ou reforça as asserções orquestradas por Alberto Arvelo - por sinal, ex-aluno do *El Sistema*. Acreditamos que as múltiplas operações narrativas tecidas pela música dialogam, de várias formas, com a experiência "concreta" do programa venezuelano no panorama geopolítico internacional. Um exemplo disto é o destaque dado à música erudita, sobretudo eurocêntrica, que pode ser entendido, conforme nossa análise apontou, como uma estratégia argumentativa e legitimadora. Tal estratégia favoreceria o trânsito do *El Sistema* mesmo em vias repletas de tensões ideológicas.

Para complementar esta ideia, ressaltamos que documentário circulou nos EUA em 2007 e foi exibido na programação de todos os voos da Lufthansa entre agosto e setembro de 2009. Esta visibilidade midiática pode ter contribuído com a criação do *El Sistema USA* e também com o vertiginoso destaque de Gustavo Dudamel nos Estados Unidos, culminando na sua nomeação, em 2009, como diretor da Orquestra Filarmônica de Los Angeles.

Tocar y Luchar, portanto, não apenas cruzou fronteiras, mas contribuiu para que o *El Sistema* empreendesse novas rotas e cruzamentos, a ponto de incitar rearranjos inusitados. O que até há pouco soaria improvável, parece agora ecoar sem obstáculos: afinal, os Estados Unidos é, hoje, o país que centraliza as operações de expansão do *El Sistema* no mundo.

Referências Bibliográficas

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. 2007. 278 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense. Niterói - RJ, Brasil. PDF.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GARCÍA-GUADILLA, María. "Organizaciones Sociales y Conflictos Sociopolíticos en una Sociedad Polarizada: las dos caras de la Democracia Participativa en Venezuela". In: *América Latina Hoy*. Caracas, N° 42, p. 37-60, 2006.

HERNÁNDEZ, Tulio. "La polarización política como conflicto cultural ¿De la partidocracia al neoautoritarismo popular?" In: *Comunicación, Estudios Venezolanos de Comunicación*. Caracas, ano 30, N° 132, p. 88-101, Out.-Dez. 2005.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Films: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres: Routledge, 189 p , 2001..

LIMA, Cristiane. "Música em cena: breve análise do documentário Hermeto, Campeão". In: In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, p. 206-232.

LOZADA, Mireya. "¿Nosotros o ellos? Representaciones sociales, polarización y espacio público enVenezuela". In: *Cuadernos del CENDES – Universidad Central de Venezuela*. Caracas, Vol. 25, Núm. 69, p. 89-105, set-dez. 2008.

MAIA, Guilherme. "Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar". In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt, p. 100-126.

NICHOLS, Bill. "A voz do documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema, vol. 2*, São Paulo: Editora Senac, p. 47-68, 2005,.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2a ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

ODIN, Roger. "Filme documentário, leitura documentarizante". In: *Significação. Ano 39, nº37*, p. 10-30, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa". In: *Teoria Contemporânea do Cinema, vol. 2*, São Paulo: Editora Senac, p.159-228, 2005,.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

SILVA, Mariana Duccini J da. "Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. In: *Doc On-line*, n. 12, agosto de 2012, www.doc.ubi.pt:, p. 5-21.

SPENCE, Louise e NAVARRO, Vinicius. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. 1ª ed. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

Filmografia

TOCAR Y LUCHAR. Arvelo, Alberto. Venezuela: 2006. 71 min.

ORIANA. Torres, Fina. Venezuela: 1985. 84 min.

MANUELA SÁENZ, LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR. Rísquez, Diego: 2000. 101 min.

Sites consultados

MARTURET.COM. The Official website of Conductor and Composer Eduardo Marturet. Disponível em: < http://www.marturet.com/>. Acesso: 21.05.2014.

FUNDAMUSICAL. El Sistema. Fundación Musical Simón Bolívar. Disponível em: http://fundamusical.org.ve/. Acesso: 15.25.04.2014

NEC. Homepage: New England Conservatory. Disponível em: < http://www.necmusic.edu/>. Acesso: 23.04.2014.

Memória, Imagem e Som em *Trois couleurs: Bleu*, de Kieślowski

Gabriela Santos Alves
Doutora em Comunicação e Cultura, depto. de Comunicação Social, UFES - Brasil. E-mail: gabrielaalves@terra.com.br

Marcus Vinicius Marvila das Neves
Mestre em Estudos Literários, depto. de Teoria da Arte e Música, UFES - Brasil. E-mail: creed.mvmn@gmail.com

Resumo: primeiro filme da trilogia de Krzysztof Kieślowski dedicada às cores e aos ideais da Revolução Francesa, *Trois couleurs: Bleu* tem como questão central a discussão acerca da liberdade: é possível alcançá-la em toda sua plenitude? Ou, ainda: é possível viver sem manter vínculos? Julie, personagem central, assume o anonimato em meio a multidão parisiense após um trágico acidente em que morrem seu marido e filha, afastando-se de tudo e todos na tentativa de livrar-se do passado e esquecer a tragédia. "Não quero bens, presentes, amigos, amor e vínculos. Tudo isso são armadilhas", afirma. A análise da obra se baseia na relação memória e esquecimento que Kieślowski propõe a partir de uma complexa trama entre som e imagem, onde os *elementos-memória* constroem polifonicamente os intempestivos deslocamentos tempo-espaciais e o drama silencioso vivido pela personagem de Juliette Binoche.

Palavras-chave: *Trois couleurs: Blue*; memória; silêncio; som; imagem.

Title: Memory, Image and Sound in *Trois couleurs: Bleu*, by Kieślowski

Abstract: The first film in the Krzysztof Kieślowski trilogy dedicated to colors and to the ideals of the French Revolution, *Trois couleurs: Bleu* is a central issue the discussion about freedom: it is possible to achieve it in all its fullness? Or: can we live without maintaining links? Julie, the central character, assumes anonymity amid the parisian crowd after a tragic accident that killed her husband and daughter, away from everyone and everything in an attempt to get rid of the past and forget the tragedy. "I do not want goods, gifts, friends, love and relationships. These are all traps" she says. The analysis of the work is based on the relationship memory and forgetting that proposes Kieślowski from a complex interplay between sound and image, where the *elements-memory* construct polyphonically the untimely time-space displacement and the silent drama experienced by the character of Juliette Binoche.

Keywords: *Trois couleurs: Bleu*; silence; audio; image.

> Penso neles, meu Deus! Eu me lembro de tudo. Como esquecer? (TRILOGIA..., Cap.2)

Trois couleurs: Bleu (1993), do diretor polonês Krzysztof Kieślowski, é um filme que fala de dor, trauma, perdas e, especialmente, de memória e música. *Falar* talvez não seja o verbo mais apropriado, já que a proposta de Kieślowski na direção de seus filmes é justamente sugerir, apontar pistas para os acasos, para a cadeia

de casualidades que envolve o cotidiano de seus personagens e onde os efeitos não são palpáveis, não estão presentes. Cineasta das coincidências, solicita do espectador um permanente estado de escuta e de visão.

Em *Bleu*, a personagem central da trama, interpretada por Juliette Binoche, perde a filha e o marido, Patrice, num trágico acidente de carro e opta, então, por viver num bairro central de Paris, sozinha e em completo anonimato, sem vínculos com o passado. "Não quero bens, presentes, amor, amigos ou vínculos. Tudo isso são armadilhas" (TRILOGIA... , Cap. 7), afirma Julie à mãe que, internada numa clínica para idosos, sofre com problemas de memória. *Trois couleurs: Bleu* integra, ao lado de *Trois couleurs: Blanc* (1994) e *Trois couleurs: Rouge* (1994), a Trilogia das Cores, projeto surgido em 1989 com o objetivo de refletir, partindo de parâmetros da atualidade, sobre o significado dos ideais da Revolução Francesa no ano da comemoração de seus 200 anos, não somente pela alusão às cores da bandeira do país, como também pela formação, à época ainda em fase inicial, com 12 países, da União Europeia:

> A nova situação da Europa (e da própria América Latina) gera "maneiras de estar" no mundo, e o Kieślowski da trilogia é um cineasta que pensa este momento singular da história ocidental. As contradições atuais da Europa (terrorismo, migração, miséria), seus questionamentos pessoais (o significado da derrocada do regime comunista na Polônia, o duro golpe militar, a instalação de sítio, a religião católica) e seu estatuto de cidadão europeu apontam para um Kieślowski desiludido e realista (FRANÇA, 1996: 17).

É importante ressaltar que a tradução brasileira dos títulos não mantém seus nomes originais, já que os denomina de *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha*, vinculando a cada um, especificamente, o ideal em questão e antecipando a interpretação do espectador. A proposta de Kieślowski transgride essa ideia, já que reflete sobre os três ideais nos três filmes, mesmo que em abordagens e intensidades distintas: "as três noções são contraditórias como a natureza humana... se as tocamos, não sabemos muito bem o que fazer e como viver com elas" (CIMENT, 1993: 20).

A filmografia de Kieślowski, que teve início na Polônia em fins da década de 1960, contempla a produção de curtas e longas metragens. Marcada pela realização de documentários, a fase inicial aborda temas como o cotidiano das cidades polonesas, burocracia governamental, funerais, soldados que ficaram cegos na Segunda Guerra Mundial, condições de trabalho, greves, doenças, gravidez indesejada e corrupção. Ao tratar de eventos cotidianos, o diretor privilegia questões que ultrapassam fronteiras culturais, estando essa marca também presente em sua produção de longas de ficção. Em 1988, filma *Decálogo* (*Le Décalogue*), série para a televisão polonesa que consistia em dez médias metragens baseados nos Dez Mandamentos.

Após filmar o *Decálogo*, Kieślowski iniciou a chamada "fase ocidental" de sua produção, quando gravou *A dupla vida de Véronique* (*La double vie de Véronique*, 1991) e a Trilogia das Cores, com recursos financeiros do governo francês. Nessas obras, o cotidiano ainda é cenário e a abordagem direta e geral dos temas tratados nos documentários dá lugar a um mergulho na subjetividade humana e nos detalhes da vida, geralmente negligenciados:

> Percebi quantas facetas da vida um documentário não pode abordar (...). Ultimamente, me parece que eu faço filmes sobre os pensamentos e emoções mais profundos das pessoas, aquilo que elas não mostram a ninguém. Para filmar isso preciso de atores, de lágrimas de glicerina, de cenas de morte. Tudo tem de ser falso para parecer real no filme. Graças a essas coisas falsas, posso dar um sopro de vida à história. Tudo é mais interessante na vida real, mas nunca deve ser filmado na vida real. Por isso não faço mais documentários (100 Questões..., 1989).

Esse último período de produção marca uma postura mais audaciosa do diretor quanto ao uso da trilha sonora como ferramenta narratológica[1]. Nesses casos se constrói o supercampo, denominação dada por Chion (2011: 119) à ampliação da experiência sensorial do espectador a partir do uso de sistema sonoro multicanal, potencializando o poder narratológico do som, logo, retirando da imagem, do plano geral, a obrigatoriedade narrativa. Chion, discursando sobre a música em *Bleu*, aponta: "Kieślowski foi um entre os raros autores-diretores que souberam tirar o melhor proveito do Dolby Stereo e do meios para contrastar e opor espaços e volumes dentro da música no cinema" (1997: 276, tradução nossa).

[1] Aqui, a expressão trilha sonora será usada para se referir às músicas, *sound effects*, *foley*, diálogos e ambiências presentes na película. Teremos como foco principal as inserções musicais e sequências em que o som aparece como elemento fundamental para a narrativa.

Depois de trabalhar com quatorze engenheiros de som em *A Dupla vida de Véronique*, para a trilogia, em acordo com seu novo produtor Marin Karmitz, Kieślowski observou a necessidade de um único engenheiro de som que trabalhasse na captação, montagem e mixagem até a cópia final dos três filmes, dada a importância da música e do som nas narrativas. Contratou-se Jean-Claude Laureux, que exerceu notória influência na concepção sonora dos filmes, conforme aponta o próprio diretor (STOK, 1994: 220-221) e Karmitz (TRILOGIA..., Disco 3, Extras).

Assim, formou-se a trinca sonora, Kieślowski, Laureux e Zbigniew Preisner. Este último, compositor, construiu profícua parceria com o diretor, seu compatriota, tendo realizado trilha sonora original para 17 de suas películas, todas a partir de 1984, começando por *Sem Fim* (*Sans Fin*), à exceção apenas de *Sorte Cega* (*Le Hasard*), de 1987. Sobre Preisner, o próprio diretor aponta o lugar do compositor no processo de produção musical para seus filmes:

> Eu não sei nada sobre música. Eu sei mais sobre a atmosfera do que a música em si. Eu sei que tipo de atmosfera quero ter em meus filmes mas não sei qual música iria me ajudar a alcançar isso nem como escrever essa música. Zbyszek Preisner é alguém com quem eu posso trabalhar em equipe, em vez de apenas pedir a ele um determinado efeito, já composto. Muitas vezes eu quero colocar música onde ele acredita que soaria absurdo, e há cenas que eu não imagino ter música, mas que ele acha que deve ter, então vamos colocar música ali. Ele é definitivamente mais sensível nesta área do que eu. Eu penso de uma forma mais tradicional enquanto que seu pensamento é mais moderno, cheio de surpresas. É isso, me surpreende onde, no filme, ele quer música. (STOK, 1994:224; tradução nossa)

A manutenção de um diálogo aberto com Preisner e a preocupação com o uso do som como elemento narrativo, chegando à figura de Jean-Claude Laureux, contribuem para que essa última fase do cinema de Kieślowski potencialize meticulosamente os planos sonoros ao ponto de guiarem, amplificarem e aprofundarem o significado de determinadas cenas. É a partir do estranhamento sonoro, da música e do som como temporalizador estrutural da imagem e do seu uso como contraponto às sombras projetadas na tela que Kieslowski opta por nos colocar "diante de uma realidade que no cotidiano não nos escapa expressar" (KICKASOLA, 2012: 72).

A potencialização meticulosa dos planos sonoros aliada à esfera do cotidiano como cenário – herança do período em que Kieślowski atuava como documentarista – marcam a última fase de produção do diretor. Nessa linha, outras heranças da fase documentarista podem ser apontadas, especificamente, em *Bleu*. A "aparência de verdade" do apartamento em que Julie decide morar após abandonar a casa em que vivia com o marido e a filha, mortos no acidente: ele está localizado na Rue Mouffetard, distrito pouco turístico do centro da cidade e uma região tipicamente parisiense, com um café que dispõe suas mesas e cadeiras nas calçadas e está acessível logo após a saída de uma estação de metrô. Como assinala o próprio diretor, outro fator importante é a presença de um mercado de rua, lotado de transeuntes, marcando a ideia de que a personagem poderia facilmente se perder ali, garantindo seu anonimato (STOK, 1994).

Outro legado refere-se às opções de enquadramento de câmera: o uso do close e do plano detalhe em várias sequências do filme. Logo de início, vemos de perto o problema no carro que levará ao acidente. Quando Julie está hospitalizada em função do acidente, uma pequena pluma branca movimenta-se sobre um lençol, em close, acompanhando o movimento da respiração da personagem, quando pode-se ouvir o frágil som do seu respirar, elementos que denunciam a existência de algum sobrevivente. Em seguida, ao entrar no quarto para verificar o estado de saúde dela, o médico é apresentado ao espectador pelo reflexo dele no olho de Julie, também em close. As perguntas feitas à paciente são respondidas pelo movimento de seu olho, para cima ou para baixo, sem mudança de enquadramento.



Da esquerda para direita: [1] o gotejar do carro; [2] a pluma; [3] o médico pelo olho; [4] Julie no mercado de rua, rapidamente podemos ver a referência ao branco, breve intertexto com Trois couleurs: Blanc; [5] Julie segue pela rua e vemos a placa no alto, à direita, apontando sua localização

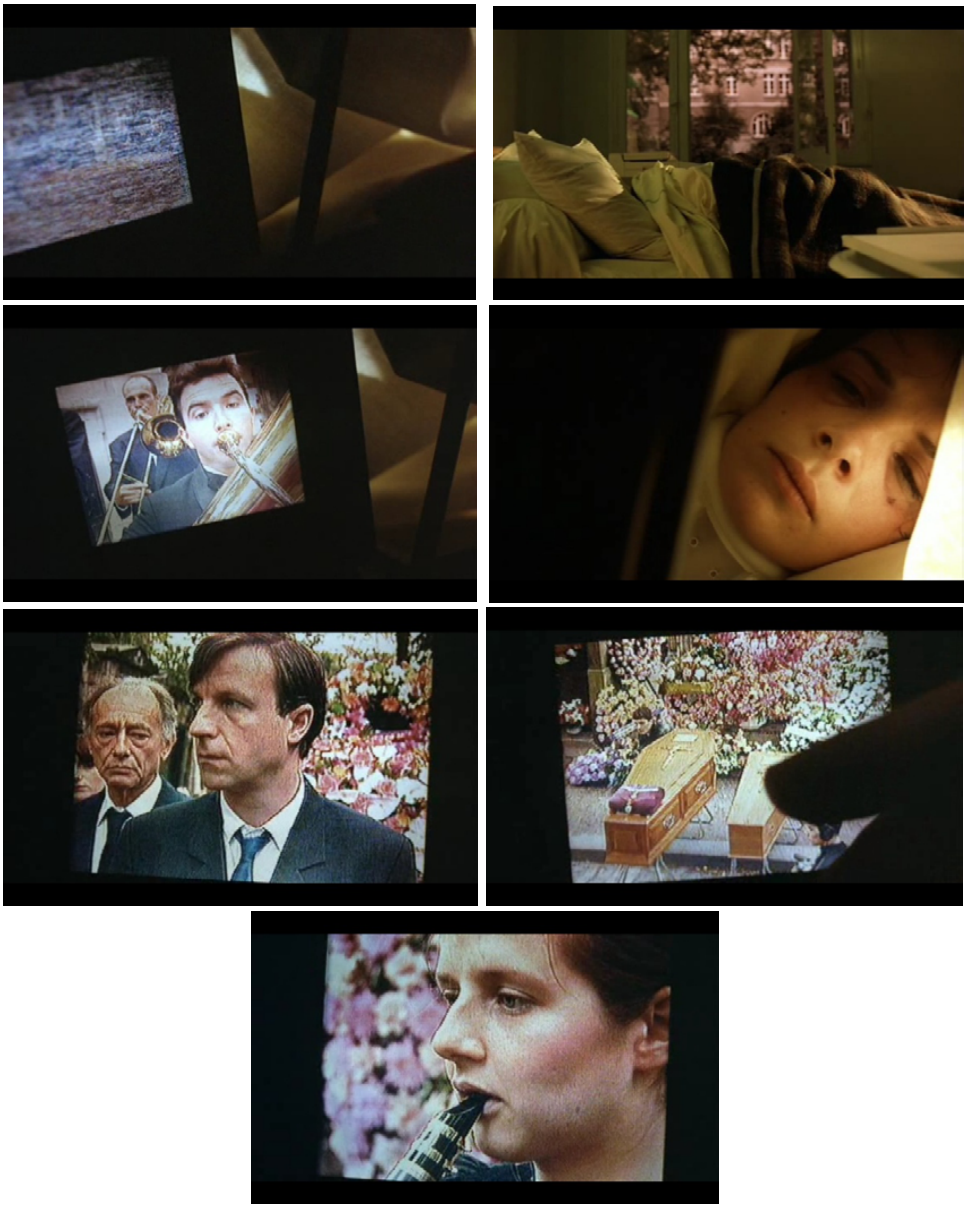
Na tomada seguinte, Julie acompanha o enterro do marido e da filha através de um aparelho de tv portátil, numa sequência que demarca a primeira aparição de uma música no filme. Antes de falecer, o marido da personagem trabalhava na composição de uma peça intitulada "Concerto para a integração da Europa", que deveria ser executada em 12 cidades diferentes, por 12 orquestras distintas, em clara alusão ao processo de criação da União Europeia, ainda incipiente. Essa sequência guarda uma das forças centrais do trabalho do diretor polonês, quando sincronias e desencontros entre imagem e som proporcionam camadas contrapontísticas de alta complexidade.

A música que se ouve é a "*Funeral Music*"[2], de Van den Budenmayer (1755-1803). Fictício compositor neerlandês do século XVIII, foi criado por Preisner e já havia sido citado/ouvido em filmes anteriores de Kieślowski, a exemplo do nono episódio do *Decálogo* e em *A Dupla Vida de Véronique*, além da importante função em *Trois Couleur: Rouge*. Mais tarde, Julie, em conversa com Olivier, revelaria ao espectador que Patrice tinha profunda admiração pela obra de Budenmayer e, ao longo do filme

[2] Todas as músicas serão citadas conforme aparecem nomeadas no cd oficial da trilha original do filme em questão.

é possível, inclusive, percebemos a semelhança temática entre o concerto inacabado e a música do neerlandês executada no funeral. Ao mesmo tempo que vemos Julie acompanhar o velório do marido pela tv portátil, somos levados a duvidar, em uma escuta mais atenta, se "*Funeral Music*" está realmente sendo executada durante o funeral pela banda de instrumentos de sopro que nos é mostrada nessa montagem alternada ou se ali já adentramos à subjetiva escuta de Julie.

A música – que em suas pausas são rigorosamente preenchidas por elementos narrativos singulares: o som angustiante do hospital; as respirações de Julie e seu silêncio verbal; a aparição na tv da imagem de Olivier mostrando ao espectador seu grau de proximidade com o falecido compositor; o gesto de Julie de acariciar o caixão da filha – antecipa-se à sintonização da imagem da tv, não há relação sincrônica entre a imagem da respiração do trombonista, sobre a qual ouvimos a respiração de Julie, e a primeira nota da frase musical por vir que ouvimos junto ao corte para o rosto da personagem. Toda vez que somos levados a ver Julie escutamos a continuidade musical. A música também não coincide seu fim no áudio com o gesto da clarinetista e, muito para além da assincronia, temos ali uma pista já que "*Funeral Music*" de Budenmayer que ouvimos em cena não tem em sua formação instrumental o clarinete. São marcas sutis que nos permitem acessar o mundo das ambiguidades propostas pelo diretor polonês em sua filmografia.



Da esquerda para direita: [1] enquanto a tv sintoniza já ouvimos claramente a música, mesmo que ela traga uma qualidade som de televisão em sua emissão; [2] Julie se cobre, temos a primeira pausa e ouvimos um glissando oriundo do som ambiente do hospital;

[3] vemos o trombonista respirar, mas ouvimos o gesto respiratório de Julie, a música retoma "empurrando" o corte para o rosto da viúva; [4] nova pausa entre as frases musicais e vemos Olivier; [5] na outra pausa, o gesto de carícia de Julie; [6] quando vemos a clarinetista, já não ouvimos mais a música.

Durante todo o filme Kieślowski posiciona o espectador na escuta da personagem, diegética e ao mesmo tempo interna, conforme aponta Chion (1997: 275). A música se dá quase em sua totalidade, no que se refere à Julie, na sua mente, seja pela memória que busca o som da flauta do músico de rua, seja pelo solfejo relativo à uma música grafada em partitura que, por sua vez, é um documento musical que guarda em si uma sonoridade passada só passível de ser ouvida quando ativada e presentificada mediante o ato de entoar, mesmo que mentalmente, o som. *Bleu*, como afirmamos no início do texto, é um filme que trata de memória e de música. Nesse sentido, Chion afirma:

> O roteiro gira em torno do nascimento, do renascimento da vida, de sons perdidos, não realizados, enterrados na memória da esposa e em folhas de papel pautado. Trata da fragilidade da música e da fragilidade da mensagem artística em geral, verdadeira garrafa jogada ao mar, de sua circulação e também sua capacidade de passar de humano a humano, de pertencer a todos, ao mesmo tempo que é a expressão de um indivíduo. (1997:275)

É também sobre igualdade, fraternidade e, acima de tudo, sobre liberdade, ou sobre as imperfeições da liberdade humana: qual o sentido da liberdade? Está Julie, após perder o marido e a filha, completamente livre? Com dinheiro suficiente para se manter e sem obrigações a cumprir, ela decide viver uma vida diferente, tentando se libertar de tudo que está ligado ao seu passado. Ainda no hospital, ao cuspir os remédios que havia ingerido certamente para esse fim, a personagem deixa clara sua opção pelo não suicídio – por razões que o espectador nunca saberá.

O desejo de se libertar desse passado evidencia-se justamente nas *não atitudes* da personagem: Julie, em momento algum da narrativa, aparece visitando os túmulos em um cemitério, chorando a perda dos entes queridos publicamente ou observando fotos antigas, ações comuns para quem tornou-se viúva recentemente e perdeu uma filha. Ao contrário, somos apresentados às fotos antigas da família quando Olivier, compositor amigo do finado marido de Julie e com quem ela se envolverá sexualmente durante o desenrolar da narrativa, abre a pasta azul dentro de seu carro ao sair da casa de viúva, pasta que seria compilada com os papeis retirados de dentro das gavetas de uma suposta mesa de trabalho de Patrice, em uma cena curtíssima, precedida do assédio da jornalista a Julie ainda no hospital. Assim que Julie sai do hospital e decide abrir mão de tudo, é questionada por Marie, empregada que cuida da antiga casa: "por que você não chora?" (TRILOGIA... , Cap. 2).



Olivier recolhe os papeis e os coloca dentro da pasta azul, ao fundo vemos o piano aberto, nos remetendo a ideia de que ele se encontra na sala da casa de Patrice após o acidente, enquanto isso é possível ouvir bem ao fundo, de perfil não-diegético o som de uma voz que faz aquecimentos vocais, instrumentos acústicos fazendo escalas, uma confusão sonora simulando as próprias partituras espalhas pelo móvel sendo recolhidas por Olivier na pasta sem qualquer ordem.



[1] Olivier sai da casa de Patrice e Julie com a pasta e se assusta, pois ouve tiros que não sabemos de onde partem; [2] enquanto isso, em nova sequência de montagem alternada Julie está conversando com seu advogado sobre a venda de seus bens, temos um close em suas mãos segurando as pedras azuis que compõem o lustre, a fundo continuamos ouvindo os tiros (entes acústicos) que demarcam a simultaneidade das ações de Julie e Olivier; [3] o compositor adentra o carro, abre a pasta e localiza as fotos da família que denunciam o caso extra-conjugal, ao fundo os sons de tiros continuam: seria uma metáfora do esfacelamento familiar?

Ao decidir libertar-se de seu passado, a personagem passa a viver no apartamento localizado na Rue Mouffetard e, em meio às atividades rotineiras que cumpre, como ir ao supermercado, nadar ou almoçar no restaurante mais próximo, percebe que a ideia de liberdade sem vínculos é ilusória e que o passado está com ela, vivo e presente, seja no lustre azul que trouxe de recordação do quarto da filha – único objeto da antiga casa, por sinal – ou na música que insiste em revelar-se, trazendo a tona uma mescla entre a lembrança do tema musical escrito pelo marido e uma continuidade composicional da própria Julie que é aflorada nesses espasmos musicais.

A memória, em *Bleu*, não está ligada a imagens de uma memória psicológica, quando lembranças de um fato qualquer são evocadas por um personagem, e nem a uma memória coletiva, em que evoca-se experiências passadas e comuns para um determinado povo, como o europeu, por exemplo. No filme, assim como em toda a trilogia, a memória constrói-se a partir do particular, traduzido pelas trajetórias individuais de cada personagem – como Julie – aliado ao universal – como o ideal de liberdade ou a universalidade da arte. Entrelaçados, permitem construir um tema narrativo, a exemplo do paradoxo entre a personagem e sua mãe: enquanto a primeira não quer fixar seu passado e nem lembrar-se dele, apesar de estar vivo dentro dela, a segunda fixa, por meio das fotografias que exibe nos porta-retratos de seu quarto, um passado que já não reconhece mais.

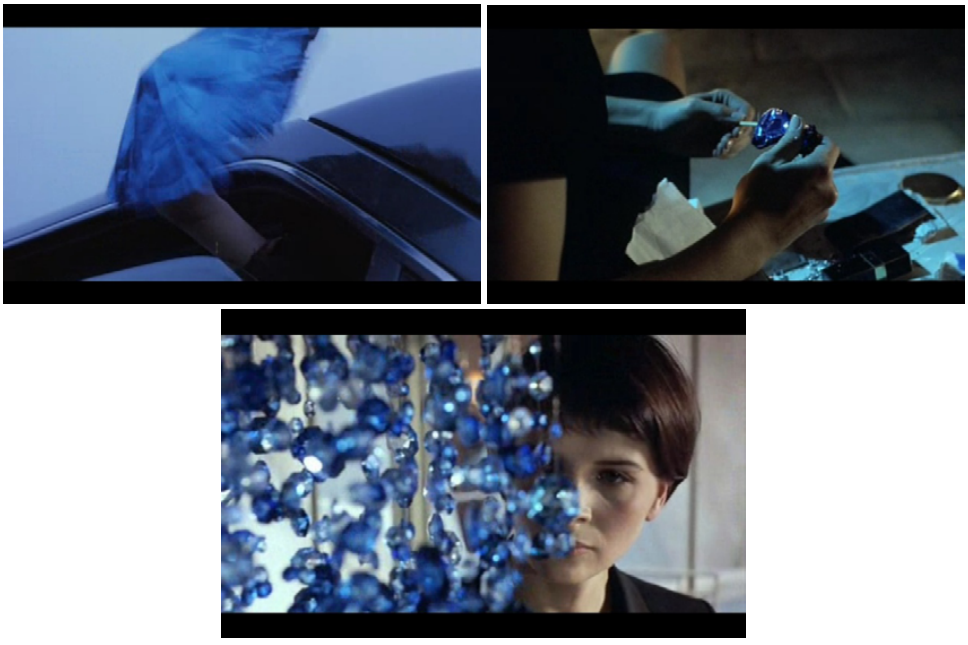
Esse passado vivo, que tanto atormenta Julie e se presentifica via música é, para Bergson (1990), um elemento ontológico do tempo, que existe junto ao presente, de maneira simultânea, ainda que não se confunda com o presente *atual*. Nessa linha, o passado não é cronológico, não é algo que *foi* e nem é presente que passa ou que foi empurrado para trás. O passado *é*, ele preexiste com o uma espécie de memória-Mundo ou memória-Ser. A memória, assim, não existe em nós, mas somos nós quem pertencemos e nos movemos numa memória do mundo, onde o presente é o grau mais contraído desse passado:

> Mas como o passado, que, por hipótese, cessou de ser, poderia por si mesmo conservar-se? Não existe ali uma contradição verdadeira? Respondemos que a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil... (BERGSON, 1990: 123).

Esse passado, ou *lembrança pura*, contém infinitos virtuais que não necessariamente se atualizam no agora, já que existem vários virtuais que nos habitam e que, devido a um presente que mobiliza deste passado apenas o que lhe interessa para a ação imediata, estão impedidos de se atualizarem. As lembranças vão, pouco a pouco, aparecendo como que uma nebulosidade que se condensa, passando do estado virtual para o atual, à medida que seus contornos se desenham. Mas continuam, por outro lado, presas ao passado por raízes profundas e, quando realizadas, ressentem-se de sua virtualidade original, caso contrário, não seriam jamais reconhecidas como lembranças (Ibdem, 156).

O passado vivo, que pulsa e presentifica-se, é evidenciado em *Bleu* pelos vários objetos e ações dos personagens marcados pela cor azul: o papel de bala com que a filha brinca no carro na primeira sequência do filme (e que posteriormente Julie encontrará um idêntico em sua bolsa), a pasta com fotos familiares e documentos, o lustre, a água da piscina em que a personagem mergulha com frequência, como se buscasse, num gesto metafórico, um mergulho em si mesma:

> É no azul que se encontra essa profundidade e, de maneira teórica, já em seu movimento: 1º – movimento de distanciamento do homem; 2º – movimento dirigido para o seu próprio centro. O mesmo ocorre quando se deixa o azul (a forma geométrica é, neste caso, indiferente) agir sobre a alma. A tendência do azul para o aprofundamento torna-o precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. É a cor do céu tal como se nos apresenta desde o instante em que ouvimos a palavra "céu". O azul é a cor tipicamente celeste. Ela apazigua e acalma ao se aprofundar. (KANDINSKY, 1990: 86)



[1] Na sequência de abertura vemos o papel de bala; [2] Depois Julie acha em sua bolsa o pirulito que sobrou de sua filha; [3] o lustre é objeto-memória recorrente na narrativa.

O lustre e a música - e mesmo alguns sons recorrentes na película - são os grandes representantes do que chamamos de *elementos-memória*, que podem ser desde objetos, pessoas, animais, assim como efeitos imagéticos (ex: *fade out*) e sonoros (ex: *reverb*) e são utilizados pelo diretor não só para potencializar e pluralizar as linhas narratológicas, como para exigir do espectador que ele dialogue com as películas

através da sua própria memória, seja ela através da sua experiência no cinema autoral de Kieślowski, ou mesmo através da vivência cotidiana que cada um levará para o confronto com os filmes. Tornada visível na narrativa através das partituras, a música se presentifica para a personagem, em especial, nos momentos em que ela está na piscina, além das passagens em que o recurso do *fade out* é utilizado. Clarificada pelo azul profundo muito próximo da perquirição de Kandinsky sobre a cor em seu primeiro livro teórico sobre arte (2000), a água onde Julie mergulha é um exemplo do trabalho da direção de fotografia de Slawomir Idziak que, ao optar pela utilização de poucos efeitos, aposta no uso da cor para transmitir o estado de espírito, o extremado ponto de vista da personagem.

O discurso sonoro criado por Laureux possui diversos entes acústicos que corroboram para a lista desses elementos-memória. Para Ángel Rodríguez, o ente acústico no audiovisual é "qualquer forma sonora que, tendo sido separada da fonte original de sua fonte original, é reconhecida pelo receptor como uma fonte sonora concreta situada em algum lugar de um espaço sonoro" (2006:57) e está sempre acusmatizado. É nesse jogo entre o acusmático e o imagético que a fonte sonora é colocada em questão durante todo filme em direção a uma narratologia própria do som. Um exemplo que pode passar sem maior importância é a presença do elemento cachorro que [a] passa correndo, assustado e latindo entre a terceira e a quarta batida da lataria do carro no acidente; [b] late, acusmatizado, cumprindo essa função de ente acústico, anunciando a chegada de Julie à sua casa após sair do hospital; [c] late novamente denunciando a chegada de Olivier enquanto Julie está sentada na escada, em uma sequência com destaque para a escolha com uma montagem paralela entre som e imagem em que cada um apresenta seu potencial narrativo; [d] passa acompanhado do dono e late ao lado da recorrente senhora que leva sua garrafa à lixeira. A figura do cachorro, aparentemente dispensável, acaba por compor uma complexa rede narrativa, já que o animal volta a assumir essa função anunciativa/denunciativa em *Trois Coleurs: Blanc* (1994) enquanto ente acústico até se tornar personagem chave em *Trois Coleurs: Rouge* (1994). Este é apenas um exemplo dentre vários outros elementos-memória que circulam pela Trilogia das Cores e vão se re-atualizando de acordo com a necessidade das narrativas e permitindo ao espectador ativar suas lembranças do contato com a filmografia de Kieślowski.



Da esquerda para direita: [1] o cachorro passa correndo durante a batida do carro; [2] Julie chega em casa, ouvimos o latir; [3] em outra sequência em que temos ações distintas entre som e imagem, acompanhamos pela escuta a chegada de alguém, depois descobrimos ser Olivier, anunciada pelo latido do cachorro e o som do carro; [4] na cena da senhora levando sua garrafa à lixeira, figura recorrente na filmografia de Kieślowski, um cachorro e seu dono passam pela senhora, ele late, chamando atenção

do espectador, enquanto isso, Julie está em seu gozo escutando internamente a música do flautista e vemos fades out em branco (utilizados posteriormente apenas no gozo de Dominique com o "falecido" Karol Karol em Trois Coulers: Blanc).

A terceira aparição de Julie na piscina acontece após ser questionada por Lucille, "- está chorando?", seguida de *fade out* e da música "*Julie glimpses of burial*", na qual o instrumento solo, um oboé, tem seu discurso musical interrompido em sua metade, temos um *fade in* de retorno ao semblante de Julie, que desconversa. A viúva comenta e lamenta ter proporcionado, com ajuda do gato do vizinho, a morte dos ratos e seus filhotes. A sequência é interrompida novamente quando várias crianças chegam correndo e pulando na piscina. Se aqui, as imagens/sons das crianças se fazem presentes, ainda no começo do filme, enquanto Julie está no escritório da copista, principalmente quando observa as partituras das músicas de Patrice na estante, durante toda essa sequência temos ao fundo o som de crianças, como ente acústico de corpos que não se fazem presentes, mas que são reconhecidos pelo timbre da voz, relembrando aos espectadores a ausência do marido, através da imagem das partituras, e da filha, pelo som inesperado.



[1] Julie e a copista procuram a partitura do coro da versão de Patrice de "Song for the unification", durante toda sequência ouvimos sons de crianças não-diegéticas;
[2] Enquanto Lucille dirigi-se para a casa de Julie para limpar o cômodo onde os ratos foram mortos, as crianças invadem a piscina interrompendo a sequência.

Técnica amplamente utilizada nas narrativas audiovisuais, o *fade out* é uma elipse e, como tal, geralmente demarca uma passagem de tempo: a cena termina, o *fade out* aparece e uma nova cena começa. Em *Bleu*, os *fade out*s são construídos em conjunto com a aparição da música, trazendo o espectador de volta ao mesmo momento, indicando que, apesar do tempo passar, ele é curtíssimo e, de alguma maneira, todos permanecem no mesmo lugar, é uma dilatação temporal, simula a nossa própria ação no dia-a-dia de nos pegar pensando em outra coisa, um escape rápido, durante uma conversa: "a ideia de integrar a música à tela preta é justamente para mostrar que, do ponto de vista subjetivo, entre um 'bom dia' e outro, passam-se horas, anos e, contudo, são apenas alguns poucos segundos (CIMENT, 1993: 24). É necessário observar que a cada *fade*, a inserção musical, apesar de discursar, em sua maioria, sobre a mesma estrutura harmônica e melódica, sofre interrupções em lugares distintos da frase musical do oboé e tem, inclusive, variações importantes de agógica que corroboram para fortalecer o sentido expressivo daquela inserção.

Quando a jornalista visita Julie no hospital, a fim de questioná-la sobre a autoria das músicas do marido, ela diz "bom dia", já estamos ouvindo "*Julie glimpses of burial*" e vemos a imagem manchar-se em azul. Na pausa da música Julie responde "bom dia" e o primeiro *fade out* preto do filme se inicia, acompanhado da música e sugerindo que, para Julie, o tempo real rapidamente suspendeu-se. O mesmo acontece quando a vizinha se aproxima dela na piscina na sequência apontada acima. Outro exemplo é quando Antoine, jovem que presenciou o acidente, procura Julie e pergunta: "Você não quer saber nada? Eu cheguei ao carro poucos segundos depois...", ao que é interrompido por um brusco "Não!" e mais um *fade out* no qual temos uma variação de "*Julie...*" chamada "*Ellipsis 2*", um *tutti* instrumental seguido do oboé solo que toca em tempo livre, com maior duração

em suas notas, mas para sem completar o discurso musical, sendo interrompido em sua suspensão, enfatizando a flutuação de Julie sobre a resposta. Finalizado o *blackout*, prontamente Julie pede desculpas pela sua enfática negativa.

O que Antoine provoca, de fato, em sua breve aparição no encontro com Julie, é a lembrança do acidente, até então resguardado. Ao tentar devolver a corrente de ouro que Julie havia perdido – objeto emblemático, que sugere ligação – ele lembra das últimas palavras de Patrice e a induz a falar sobre o marido e de como ele gostava de repetir o final das piadas que contava. Neste mesmo momento, próximo aos dois, acontece a aparição de manifestantes empunhando cartazes, em forma de protesto ou reivindicação. A alusão, aí, constrói-se em duas perspectivas: política, já que certamente aponta para uma unificação europeia que não se dará sem conflitos, questionamentos e protestos, ou até mesmo que essa unificação, baseada quase que exclusivamente em reciprocidade econômica, é frágil, ou até mesmo risível, ao nível da piada. Do ponto de vista da personagem, demonstra sua perturbação interior, já que ela percebe o quanto seu passado lhe parece mais próximo, mais presente. E Antoine, personagem que a princípio pode parecer pequeno e sem muita importância, mostra-se fundamental no filme, já que está presente em duas importantes antecipações na narrativa: a do acidente, que causa o trauma e negação do passado por Julie e nesse encontro, que mostra à personagem a importância de lidar com sua memória.

Além de Antoine, outro personagem, também relacionado às lembranças de Julie, é o flautista de rua, que ela vê pela primeira vez quando está no restaurante próximo à sua casa e *imagina* que a música tocada por ele é a mesma que ela ouve a todo momento. Frisamos que ela *imagina* porque, além de estarem espacialmente separados, pois o flautista está do lado de fora do restaurante, a música vai assumindo o primeiro plano sonoro e temos a suspensão total do som ambiente, ficando a flauta imersa em uma reverberação não condizente com a qualidade acústica do espaço que vemos, seu *reverb* desloca a percepção para o campo da imaginação. A saber, toda vez que a música relativa ao flautista aparece ela está imersa nesse espaço sonoro reverberante. Aqui, Kieślowski opta mais uma vez pela ambiguidade e pela coincidência através da figura do músico de rua, que quando inquirido por Julie posteriormente sobre o conhecimento da melodia tocada, responde: "eu invento muitas coisas. Gosto muito de tocar". Em sequência anterior, ao voltar do supermercado, Julie vê o flautista em sua calçada habitual, em frente ao restaurante, mas dessa vez deitado no chão, com a caixa da flauta próxima a ele. Ela se aproxima e pergunta se ele está bem, ele, por sua vez, levanta a cabeça e sorri, enquanto ela empurra a caixa para debaixo da cabeça dele, como uma espécie de travesseiro, enquanto ele sussurra: "é preciso agarrar-se a alguma coisa", aos exatos 45 minutos, ou metade do filme.

A partir daí, há uma mudança na narrativa, em especial na postura da personagem, que passa a lidar com os traumas de seu passado, traduzidos pelo enfretamento dos ratos em seu apartamento, pelos vínculos que passa a construir – com sua vizinha, Lucille, com Olivier e até mesmo com Sandrine, a amante de seu marido que está grávida e a quem doa sua antiga casa – e pela iniciativa de voltar a escrever[3] a música na companhia de Olivier, re-orquestrando a versão já modificada por ele[4] da música de Patrice, atos que demonstram seu desejo em lidar com as lembranças do marido.

"Não quero bens, presentes, amigos, amor e vínculos. Tudo isso são armadilhas", já afirmou a personagem (TRILOGIA..., Cap. 7). Ao almejar o sentimento de liberdade ligado a não manutenção de vínculos, Julie cai em sua própria armadilha, já que o lustre azul, único objeto que decide manter, perpetua a memória que ela não deseja, mas que coexiste e se faz presente no agora. É essa junção, esse limiar entre duas dimensões distintas de tempo que Kieślowski propõe em *Bleu*, através da construção de uma ideia de passado não cronológico, onde o *agora* e o *que foi* flutuam simultaneamente. Na sequência final, em que Julie e Olivier

[3] Não fica claro, em nenhum momento da narrativa, se Julie escreve ou corrige as partituras assinadas por Patrice, mesmo após o questionamento da jornalista. De fato, como afirma o próprio Kieślowski, "não importa se ela é autora ou co-autora, se ela corrige ou cria. Mesmo se ela apenas realizasse as correções ela permaneceria sendo autora ou co-autora porque o foi corrigido se torna melhor do que o que fora produzido antes" (STOK, 1994: 224; tradução nossa).

[4] Em uma escuta mais aprofundada é possível perceber que a música associada à escrita de Olivier não apresenta dinâmica, agógica, nenhum elemento que possibilite uma sensibilização, é dura e desajeitada, como ele mesmo aponta. Olivier nunca solfeja as partituras, não tem escuta interna, apenas as toca, mesmo no momento da re-orquestração, é a escuta interna de Julie que nos é dada. Outro ponto importante a ser observado é que só ouvimos durante o filme a chamada "*Song for the unification*", é apenas nessa canção que Julie concentra seus esforços, não no concerto como um todo.

estão abraçados, eles aparecem numa espécie de aquário, aprisionados por uma parede de vidro que a sufoca. A sequência inicia-se com um borrão na tela, numa cena muito similar à que Julie, no início do filme, está hospitalizada e Olivier lhe entrega a tv portátil. Agora, a expressão dela ainda demonstra sua introversão, ao mesmo tempo em que se ouve o coro final de forma integral, assim como Patrice havia previsto para o final de seu concerto inacabado, um *memento*[5], sob o texto de 1 Coríntios, capítulo 13, em grego, porém na versão de Julie[6]. A música nos leva, enquanto percorremos em imagens todos os personagens, até ao final dos créditos, onde ouvimos claramente a flauta incorporada à Canção, instrumento associado à lembrança da figura do músico de rua[7], aquele que, como mencionamos, inicia o processo de renascimento para a vida. Metáforas da memória, as paredes em que Julie e Olivier se espremem no ato sexual também estão ligadas à ideia de tempo. O passado, que só existe nele, aprisiona e mostra sua força, de onde é impossível desvencilhar-se.

[5] Do latim *memento* "lembra-te", entre outras acepções temos: "cântico baseado em texto de liturgia fúnebre" ou "pequeno livro ou texto que resume as partes essenciais de um assunto". (AULETE, 2014)

[6] A versão usada na película difere da versão associada a Julie no disco pela ausência do trecho que adentra aos créditos.

[7] É o único momento em que um instrumento de sopro do naipe das madeiras, ou seja, a flauta, é utilizado na orquestração da música, que desde o começo contém apenas instrumentos de metais. Aqui, redemos agradecimentos à percepção de Deyvid Willian Martins.

Referências Bibliográficas

100 Questões a Krzysztof Kieślowski (1989). *Extras do DVD Decálogo*, Versátil Home Vídeo, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHION, Michel. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e grafia, 2009

_____ . *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

CIMENT, Michel. 'La liberté est impossible'. *Positif*, nº 391, 1993.

Dicionário Aulete online. Disponível em <http://aulete.uol.com.br/memento>. Acesso em 24 mar 2014.

FRANÇA, Andréa. *Cinema em azul, branco e vermelho*: a trilogia de Kieślowski. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fonte, 1990.

KICKASOLA, Joseph G. "Kieślowski's musique concrète". In: WIERZBICKI, James (org.), 2012. *Music, sound and filmmakers*: sonic style in cinema. New York: Routledge.

RODRÍGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

STOK, Danusia. *Kieślowski on Kieślowski*. Cambridge: Faber and Faber UK, 1994.

Bleu: Bande originale du film (CD).Virgin Records Us, 1993.

Filmografia

Trilogia das Cores: edição definitiva (DVD). Versátil Home Vídeo, 2013.
Direção: Krzysztof Kieślowski
Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz
Produção: Marin Karmitz
Música: Zbigniew Preisner
Fotografia: Slavomir Idziak
Edição: Jacques Witta

A Tradição dos Estudos Culturais na Perspectiva das Contribuições Latino-americanas

Ana Carolina Rocha Pessôa Temer

Docente do PPG da Faculdade de Informação e Comunicação – FIC-UFG. Doutora e Mestre em Comunicação Social pela UMESP. Diretora Regional Centro Oeste da Intercom. Coordenadora do GT Estudios de Periodismo da ALAIC. Publicações: Para entender as Teorias da Comunicação (2013) e A televisão em busca da interatividade (2009). E-mail: anacarolina.temer@gmail.com

Marcia Perencin Tondato

Docente do PPGCom-ESPM. Doutora em Comunicação pela ECA-USP (2004), Mestre em Comunicação pela UMESP (1998). Pesquisadora do OBITEL. Membro da Rede CRICC - South African Critical Research in Consumer Culture Network. Publicações: A telenovela nas relações de Comunicação e Consumo (org.) (2013); Mulheres do Sol e da Lua (2012); A televisão em busca da interatividade (2009). Pós-doutoranda na UnB. Email: mtondato@espm.br

Resumo: este artigo é uma reflexão sobre os vínculos dos Estudos Culturais com abordagens dos estudos sobre mídia massiva na América Latina, cuja base está na percepção sobre como as mídias articulam conteúdo e recepção por meio de uma estrutura técnica-tecnológica que atravessa a imaterialidade daqueles conteúdos, e que interferem na questão da cultura e nas relações entre o homem e seu ambiente social. Trata-se de um olhar sobre a importância dos Estudos Culturais e do conceito de Cultura nos estudos comunicacionais sobre uma sociedade caracterizada pelo uso intensivo da tecnologia que amplia e acelera a circulação de informações sem, entretanto, promover grandes avanços de inclusão social e cultural. Fazemos uma retrospectiva da origem dos Estudos Culturais conforme foi apreendida na região na interface com as contribuições do estudo das Mediações de Martín-Barbero e a Folkcomunicação.

Palavras-chave: Estudos Culturais; Martín-Barbero; Folkcomunicação; Cultura.

Title: The Tradition of Cultural Studies from the Perspective of the Latin American Contributions

Abstract: this article brings a discussion on Birmingham Cultural Studies as an approaching to the mass media studies in the Latin America, based on the perception of how media articulate content and reception through a technological-technical structure that crosses the immateriality of such contents, and that interfere in culture and in the relations between man/woman and his/her social environment. Here we present a view on the importance of the Cultural Studies as well as the concept of Culture in the communication studies about a society characterized by the intensive use of technology that enlarges and accelerates information circulation, however, without promoting great advancement of social and cultural inclusion. We do a retrospect on the origin of the Cultural Studies as they were apprehended in the region in the interface with the mediations theory by Martín-Barbero as well as the Folk Communication approach.

Keywords: Cultural Studies; Martín-Barbero; Folk Communication; Culture.

Introdução

Ainda que tenha despertado a atenção dos estudiosos desde a Grécia Clássica, os estudos da comunicação ainda suscitam problematizações complexas, sobretudo ligadas aos aspectos materiais e imateriais, ou ainda à compreensão de que mesmo nascendo da percepção humana, da capacidade imaterial de articular signos, uma ação só se concretiza por meio de um suporte material, ou seja, a partir de delineamentos e contextos socioculturais únicos, que determinam

não apenas a sua apreensão, mas também o olhar lançado para a compreensão científico-acadêmica dos processos comunicativos.

Comunicação, nessa perspectiva problematizadora, é uma atividade sensorial que se desenvolve a partir da coleta de informações de diferentes partes do ambiente, e diferentes partes do corpo, ocorrendo o restabelecimento desta informação na forma de representações que possam ser percebidas no mundo físico de outro/outros indivíduo(s), que reprocessam/re-significam a mesma e, a partir disso, reagem intelectual ou fisicamente.

Os estudos da comunicação têm como objeto teórico a própria comunicação – conceito desenvolvido no interior desses estudos em um processo que, sendo auto-referente[1], também é dinâmico, pois sofre um deslocamento espaço-tempo. Por estar ao mesmo tempo no mundo das ideias e no mundo físico, delimitar os limites da comunicação, enquanto um domínio ou campo de um conhecimento ou mesmo enquanto objeto de estudo acadêmico, envolve algumas considerações.

[1] Também a sociologia, cujo objeto é o social, a sociedade, é auto-referenciada, uma vez que foi a própria sociologia que definiu o conceito de sociedade.

Desta forma, embora os estudos sobre a comunicação (ou sobre os processos comunicativos) estejam relacionados com a Filosofia e a Sociologia, além de ligações conceituais e metodológicas com a Antropologia e a Psicologia, seu caráter ao mesmo tempo fluido e real e a origem interdisciplinar dos primeiros estudos sobre a questão implicou em uma dispersão cognitiva que possibilitou diferentes caminhos de desenvolvimento.

De fato, se considerarmos os estudos fundadores desta área na modernidade, cujo marco foi os trabalhos pioneiros da Escola de Chicago no início do século XX, a preocupação com a centralidade que as mídias têm assumido nas relações sociais, uma situação à qual atualmente soma-se a presença dos meios digitais e das redes sociais, tem sido analisada a partir de diferentes olhares.

Não é surpreendente, portanto, que diferentes grupos de pensadores, a partir do contexto socioeconômico em que os processos de comunicação, únicos em si mesmos se desenvolveram, tenham criado seus próprios estatutos e definições de comunicação, suas *Teorias da comunicação*, delineando, de acordo com uma fundamentação teórica oportuna, uma epistemologia própria.

Na realidade brasileira, em que o próprio surgimento da imprensa (e, consequentemente, dos meios de comunicação) foi intencionalmente retardado pelas posturas políticas coloniais adotadas pelo colonizador português, também o Estudo sobre a Comunicação cresce e toma forma anos depois do seu desenvolvimento nos Estados Unidos e Europa. Logo, os pesquisadores que se iniciaram nesta área cedo tomaram conhecimento de abordagens diferenciadas, escolas, linhas de pensamento e saberes diversos, constituídos por conceitos e visões de mundo homogêneas. Ocorre que estes pesquisadores não eram depositários vazios de conhecimento e, além de utilizarem os conceitos fundamentais das escolas ou linhas de pensamento longe da realidade em que foi desenvolvida, criando novas interpretações e conceitos em relação a estas escolas, eventualmente a elas acrescentaram sua própria percepção da comunicação, não raro criando uma “corrente alternativa” para estes estudos.

Nesse processo foram fundamentais também as condições estruturais do continente “abaixo do Rio Grande”, a relação desigual do acesso ao trabalho e da obtenção de renda, a resistência (muitas vezes silenciosa) das culturas nativas e/ou marginais, e da necessidade de transformar indivíduos não inseridos nos processos produtivos capitalistas em trabalhadores e consumidores.

É a partir desta percepção que os estudos centrados na questão da cultura ganham força na America Latina e no Brasil, voltados para a percepção de que a cultura não existe na sua forma singular, pois se trata de uma realidade múltipla,

na qual conhecimentos e valores sobrepõem-se e se entrelaçam, exigindo um olhar diferenciado para a sua compreensão. Um olhar cuja adoção se deu a partir aspectos específicos, que devem ser analisados não só de forma comparativa ao próprio desenvolvimento dos Estudos Culturais em outras localidades, mas também com mais especificidade e aprofundamento.

Estudos Culturais – histórico e características

A centralidade do receptor como construtor do sentido da mensagem nunca foi completamente aceita nos primeiros estudos sobre comunicação de massa, uma questão delineada nas abordagens iniciais do que hoje chamamos Escola de Chicago, mas que foi colocada em segundo plano nos estudos desenvolvidos na América do Norte na primeira metade do século XX. Curiosamente, como um reverso da mesma moeda, também os frankfurtianos adotaram uma posição de desprezo pela capacidade crítica do receptor em selecionar e reelaborar o conteúdo dos meios massivos.

A centralidade do receptor como construtor do sentido só se torna um tema central a partir da década de 1960, no *Centre of Cultural Contemporary Studies*, ligado à Universidade de Birmingham. Estes estudos delimitaram um novo paradigma de pesquisa que, ao mesmo tempo em que revia as posições críticas frankfurtianas e a perspectiva estruturalista dos estudos franceses, se opunha ao paradigma funcionalista norte americano. Desta forma:

> os Estudos Culturais surgem como consequência do esforço de alguns investigadores ingleses em romper com a perspectiva behaviorista característica da Sociologia da Comunicação, que vê a influência dos meios como um mecanismo de estímulo e resposta. Eles recusam tanto uma concepção da audiência como passiva e indiferenciada quanto a noção de que os textos midiáticos são portadores de um sentido transparente. (GOMES, 2007: 167)

Os Estudos Culturais buscaram nos autores neomarxistas a noção de que a cultura não é diretamente dependente das relações econômicas, mas influenciada por elas, entendendo que a Comunicação tem um sentido ideológico compreensível somente por meio do estudo dos receptores. Uma nova abordagem que teve como aspecto inicial a constatação de alteração dos valores tradicionais da classe operária inglesa, e que tinha como objetivo confesso estudar a relação entre a sociedade e as mudanças sociais, observando as atividades práticas e as instituições culturais de indivíduos e grupos sociais e suas relações com a sociedade e a transformação da cultura.

As bases teóricas da perspectiva marxista dos Estudos Culturais têm como princípio a valorização de aspectos históricos, recorrendo aos conceitos de autores neomarxistas (Louis Althusser, Pierre Bourdieu, Mikhail Bakhtin, Jean Paul Sartre, Lucien Goldman e Antonio Gramsci, entre outros). A partir desta base, se fundamentam na tese de que o desenvolvimento do capitalismo e o esquema industrial de produção de bens culturais são fatores que têm um efeito pernicioso sobre as formas culturais tradicionais, seja a cultura acadêmica ou da elite, seja a cultura popular.

Uma vez que o desenvolvimento do capitalismo e o esquema industrial de produção de bens culturais têm este efeito, o ponto fundamental dos Estudos Culturais é o estudo da cultura "própria da sociedade contemporânea", caracterizada pela produção industrial, distinguindo os aspectos da vida social e cultural mais relevantes e a relação entre consumidor e objeto de consumo, além das maneiras como os diferentes grupos reagem às "intervenções" da cultura dominante. Isso visto como "um campo de análise conceptual relevante, pertinente e teoricamente fundamentado", preocupado com "as relações entre linguagem e ideologia" (WOLF, 1987: 94).

Assim, os Estudos Culturais partem da análise sobre "como os sujeitos empíricos negociavam os sentidos ideológicos das mensagens e resistiam aos seus apelos" (GOMES, 2007: 196), entendendo os meios como elementos ativos da estrutura social, e buscando compreender o papel dos produtos culturais industrializados na construção da identidade, além de serem os meios de comunicação de massa elementos ativos da estrutura social, que só podem ser interpretados por meio de estudos sobre seus efeitos no público. Nos estudos ligados especificamente à questão da comunicação cresce o interesse pela reflexão sobre o papel dos meios de comunicação na construção da identidade - do grupo, do gênero[2], da nação, da comunidade ou do indivíduo - e o uso de produtos (inclusive produtos culturais) nas diferentes etapas dessa sua construção.

[2] Gênero aqui entendido no sentido sociológico e ligado a questão da identidade sexual: o masculino, o feminino, grupos homossexuais, travestis, etc.

A partir disso foram desenvolvidos trabalhos sobre a produção dos meios de comunicação dentro de um sistema complexo de práticas dominantes para a elaboração da cultura e da imagem da realidade social, e estudos sobre o consumo da comunicação de massa enquanto espaço de negociação, lugar de práticas diferenciadas, afirmando a condição do receptor como sujeito ativo. Nesta perspectiva, são desenvolvidos principalmente estudos de recepção com bases etnográficas – etnografias de audiência e etnografias da produção da mídia – com as descobertas analisadas no contexto de mudanças nas estruturas internacionais de mídia e nas culturas cotidianas que a mídia ajuda a nutrir (DROTNER, 1997: 185).

No âmbito da audiência, grupos minoritários são o principal objeto empírico desta linha de estudo, focalizando de forma mais radical a questão da capacidade de ação/reação dos grupos sociais a partir da década de 1990. Também são objeto de estudo as relações de poder dentro do espaço doméstico e os processos que determinam tomadas de decisão e a questão da absorção das novas tecnologias pelos diferentes grupos étnicos e sociais. No âmbito conceitual, os aportes têm origem em áreas diversas: *media studies*, teorias da linguagem, subjetividade, literatura, e sociedade, entre outras. A eleição da etnografia para o estudo dos fenômenos de interesse, entretanto, é absorvida de forma diferente pelos pesquisadores, com posições de negação total até defesas apontando que o importante "é responder as questões de pesquisa". Junto aos mais resistentes encontramos posições argumentando que "o que fazem em comunicação não é etnografia".

O argumento central dos "opositores" pode ser sintetizado no que Durham (1997: 26) diz sobre a intensificação da participação dos investigadores que reduz a pesquisa à denúncia e transforma o pesquisador em porta-voz do grupo e, como consequência, elimina um dos aspectos importantes da pesquisa participante, que é o estranhamento como forma de compreender o outro. Os questionamentos fundamentam-se também na fragilidade dos "compromissos teóricos que cada método supõe", e no indisfarçado pragmatismo (eventualmente confundido com politização) que faz com que o interesse dos estudos concentre-se na relevância do tema estudado e na forma como o investigador nele se engaja, sendo "o critério para avaliar as pesquisas principalmente sua capacidade de fotografar a realidade vivida" (CARDOSO, 1997: 95).

O uso da etnografia e de métodos qualitativos é apontado como um avanço teórico-metodológico, pois permite articular categorias de análise identificadas teoricamente, ligando o espaço empírico entre texto e audiência. (GOMES, 2007; DROTNER, 1997): "os etnógrafos de mídia situam suas análises dentro de uma estrutura mais ampla das vidas cotidianas", enquanto "os pesquisadores de recepção se concentram em uma situação imediata de decodificação" (DROTNER, 1997: 175). Diferenciação a que se refere Gomes (2007: 169) quando critica os procedimentos dos estudos de recepção que percebe na pesquisa empírica qualitativa de audiência modos de se conhecer a audiência, e não uma capacidade real de compreender os processos receptivos.

Na prática, podemos dizer que os procedimentos identificados por Drotner (1997: 175) junto à "maioria dos etnógrafos de mídia anglo-americanos" se repete no

contexto brasileiro, ou seja, "fazem observação participante por um curto período de tempo e regularmente combinam isto com entrevistas em profundidade e possivelmente diários mantidos pelos informantes".

Tendo em vista que a base analítica de abordagem para compreensão do processo comunicacional deve possibilitar responder sobre a construção do significado: pelos produtores, pelo texto ou pela audiência, tendo definido como contexto analítico a situação real de decodificação ou suas ramificações mais abrangentes, a pesquisadora dinamarquesa salienta que "os estudos etnográficos de mídia devem ser uma alternativa epistemológica a outras formas de estudos qualitativos e não sua extensão" (DROTNER, 1997: 175). Tal abordagem deve ter como "ponto de partida analítico um grupo específico de pessoas, não um tipo específico de meio". Como grupo são definidos os usuários de mídia, tanto como receptores quanto como produtores de comunicação mediada que devem ser acompanhados a diferentes lugares por um período de tempo que permita "a desnaturalização dos preconceitos e seu enquadramento em novos padrões culturais" (DROTNER, 1997: 176).

Um conceito de Cultura

Cultura e Comunicação são fenômenos indissociáveis e complexos, a cultura é vista como um sistema de comunicação, enquanto a comunicação é um processo no qual aquela encontra terreno para seu desenvolvimento. A análise envolve a distinção entre a estrutura social e a superestrutura ideológica e política. Tal concepção prevê a análise cultural como o estudo das formas simbólicas como ações, objetos e expressões significativas de vários tipos e em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, são produzidas, transmitidas e recebidas essas formas simbólicas. Relações assimétricas de poder, acesso diferenciado a recursos e oportunidades e mecanismos institucionalizados de produção, transmissão e recepção constituem-se, neste caso, os aspectos estruturantes destes contextos e processos.

Os estudos desenvolvidos a partir disso têm como conceito básico a função ideológica da mídia – como aparelho de difusão - cujo objetivo é a reprodução da ordem social dominante. Na grande estrutura social, a imprensa e as empresas de comunicação de massa em geral são meios eficientes de difusão ideológica, pois são rápidas, têm amplo raio de ação e têm potencial de impactos emotivos muito maiores que os possíveis por processos utilizados anteriormente (GRAMSCI, 2001).

Usando conceitos como o de hegemonia, os pesquisadores que trabalham a partir do paradigma Culturológico ou Culturalista[3], também se aproximaram da Antropologia Cultural e da Análise Estrutural, que são usadas para entender como a cultura de massa interfere nas estruturas sociais e na vida social e doméstica de grupos e indivíduos. Estes estudos pretendem entender a influencia dos meios de comunicação em um âmbito sócio antropológico mais abrangente, incluindo a dimensão da cultura. Desse ponto de vista, as mensagens dos meios de comunicação de massa adquirem diferentes significados a partir da subjetividade dos diferentes grupos sociais.

Uma vez que no conceito de Cultura estão englobados quer os significados e os valores, quer as práticas efetivas através das quais esses valores se manifestam, a cultura de massa não pode ser reduzida a um ou a alguns dados essenciais, pois constitui-se de um conjunto de símbolos, valores, mitos e imagens que dizem respeito tanto à vida prática quanto ao imaginário coletivo, inseridos no conjunto de cultura, civilização e história, interagindo para a definição de uma nova forma de cultura, característica da sociedade contemporânea. Ou seja, para os Estudos Culturais a noção de cultura vai além da ideologia, englobando também ações subjetivas e práticas do cotidiano.

Resultados de pesquisas a partir deste enfoque apontam que os meios de comunicação de massa não têm uma capacidade de manipulação para provocar mudanças radicais no comportamento do receptor. Isso mostra que na realização e

[3] Os dois termos são definidos por Mauro Wolf no livro Teorias da Comunicação (1999) que, apesar de impresso em Portugal, foi largamente utilizado como texto básico nos Cursos de Comunicação Social no Brasil. Ambos dizem respeito aos Estudos sobre a Comunicação que têm como base a questão da Cultura – o que inclui os chamados Estudos Culturais - e é neste sentido que é utilizado neste texto.

reinterpretação da cultura popular não existe apenas submissão, mas também uma forma de resistência à cultura dominante, ponto de vista basilar de Martín-Barbero.

As contribuições de Jesús Martín-Barbero

O aporte teórico mais significativo tendo como ponto central a questão da cultura na América Latina está na obra do espanhol naturalizado colombiano, Jesús Martín-Barbero, autor que forneceu os elementos para pensar a recepção a partir das mediações. Para Martín-Barbero, a comunicação se desenvolve a partir de cadeias de relação ou de relacionamento, nas quais as ações dos produtores, produtos e receptores, propiciam deslocamentos de significados. Como nos Estudos Culturais europeus, no trabalho deste autor há um deslocamento da questão da produção e do conteúdo para aspectos relacionados à recepção, que passa a ser entendida como o espaço no qual ocorre uma ressignificação dos sentidos sociais.

As mediações funcionam como elementos de apoio para integração da cultura aos processos comunicativos da vida cotidiana, dando à própria cultura uma dinâmica comunicativa. As mediações dinamizam a cultura, recriando sentidos funcionalizados pela comunicação e assim sucessivamente, em uma permanente retroalimentação. Desse ponto de vista impossível dissociar comunicação e cultura, uma vez que comunicação é um processo simultâneo e co-dependente das formações culturais. Assim, seus elementos básicos (emissor, receptor, canal e mensagem) só podem ser compreendidos a partir dos contextos culturais nos quais estão inseridos.

O sentido da comunicação deixa, então, de constituir-se pelos elementos nela envolvidos, mas sim pelos indivíduos que participam do processo. Martín-Barbero (1997) apresenta exemplos de ressignificações nas quais o receptor atua a partir de formas de resistência surpreendentes, com a apropriação de significados imprevistos, e por meio dos quais as classes populares “se vingam” secretamente do que lhes é imposto (MARTÍN-BARBERO, 1997: 318), criando e negociando sentidos entre os diferentes blocos sociais que reconfiguram e recodificam o próprio produto cultural.

Ao apontar a interdependência entre a cultura e comunicação, Martín-Barbero se coloca em uma perspectiva diferente dos estudos desenvolvidos pela abordagem informacional tradicional, pois valoriza a ação humana de mediação como ponto focal do sentido dos processos comunicativos. As mediações atuam como elementos de apropriações, recodificações e ressignificações dos receptores, não sendo possível pensar produção, recepção, meio e mensagem de outra forma a não ser como um processo contínuo de mediações. Somente por meio do estudo das mediações é possível compreender o intercâmbio entre produção e recepção.

Do ponto de vista da produção, nestes estudos fica claro que o produto cultural não se estrutura apenas a partir das normas técnicas ou de roteiros elaborados pelos produtores, mas envolve também toda uma circulação de informações, ações diárias de relações sociais e de construção de significados. A produção não impõe significados, pois a mediação desestabiliza o consenso social, trazendo à tona a contestação, estabelecendo o conflito.

Do contexto da obra de Martín-Barbero fica claro que o autor incorporou os conceitos utilizados por Raymond Williams e em menor escala o arcabouço teórico de Richard Hoggart, especialmente em sua obra paradigmática - Dos Meios às Mediações - (ESCOSTEGUY, 2006). É possível dizer, portanto, que a abordagem das Mediações tem uma relação direta com a proposta dos Estudos Culturais e que assume a noção de experiência e de construção do sentido como elemento principal da pesquisa em comunicação.

Na proposta desenvolvida pelo autor, entender a comunicação como processo significa a construção do sentido em cada etapa de mediação, o que inviabiliza a redução da comunicação à cultura ou da cultura à comunicação. É importante

destacar, no entanto, que apesar de relevante, a proposta de estudo do autor se enfraquece pelo pouco destaque dado por ele ao conceito de Sentido, além de não se aprofundar na questão de classes sociais, elemento presente desde os primeiros momentos dos Estudos Culturais.

A perspectiva da Folkcomunicação

O marco inicial dos estudos de Folkcomunicação ocorre em 1965, quando Beltrão[4] assume este termo como o processo de intercâmbio de informação e manifestações de opiniões, ideias e atitudes de massa através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore. A Folkcomunicação situa-se entre os estudos sobre folclore e comunicação de massa, entre os resgates da relação entre a cultura popular e as formas comunicacionais massivas, entendendo os processos folkcomunicacionais aí atuando como mediadores entre o emissor e o receptor.

> [...] a linguagem (linguagens) do folclore se nos apresenta como enigmática, a desafiar, num estudo de conjunto, a nossa capacidade de descobrir o segmento semântico codificável, no emaranhado de sons, ritos, movimentos e imagens que o encobrem, constituindo o segmento estético, não decodificável racionalmente (BELTRÃO, 2004: 69).

Para Beltrão, os processos folkcomunicacionais utilizam-se de um mediador entre o emissor e o receptor, o chamado "líder de opinião", caracterizando uma discreta influência da teoria de Lazarsfeld sobre comunicação em dois tempos. Entretanto, ao aproximar-se do aporte teórico dos Estudos Culturais, os estudos com base na Folkcomunicação se ampliam para pesquisas sobre a relação entre a comunicação de massa e manifestações da cultura popular, a mediação das manifestações populares na recepção de conteúdos da comunicação de massa, a apropriação de aspectos da tradição popular pelos meios de comunicação e, no caminho inverso, a apropriação pela cultura popular de aspectos da cultura de massa, uma perspectiva impensável do ponto de vista funcional.

A Folkcomunicação parte da ideia de que (já) não existe uma população de cultura *folk* (ou folclórica) totalmente popular, desvinculada da cultura de massa da sociedade, da qual faz parte. Ao mesmo tempo, os processos comunicacionais tradicionais, dominados por sociedades/grupos ou nações tecnologicamente mais poderosos, reforçam as desigualdades do mundo atual e interferem nas manifestações culturais e folclóricas. Tais desigualdades estão intensamente presentes na América Latina, onde a expansão econômica e comunicacional propiciada pelas indústrias culturais não beneficiaram de forma igualitária a todas as pessoas. Nesse contexto existem indivíduos e grupos interagindo de forma e em graus diferenciados com duas culturas e duas sociedades que nunca se interpenetraram ou fundiram totalmente.

O cenário latino americano, que soma a convivência de indústrias culturais economicamente poderosas com tradições folclóricas fortemente enraizadas, é, portanto um laboratório de relações sociais a serem compreendidas. Isso posto, os estudos passam então a se centrar em populações rurais marginalizadas e populações urbanas sem o pleno acesso ao consumo, grupos de trabalhadores pobres, desempregados, migrantes, minorias raciais e étnicas que se alimentam de sua própria cultura e nela se identificam. O elemento definidor dessa abordagem é a noção de que populações de diferentes padrões culturais participaram de um processo de permanente interação, e isso continua a ocorrer por meio da ação da comunicação de massa.

Nesta abordagem, os canais populares atuam como "intermediários" ou "mediadores" entre a elite e as massas, reelaborando e retransmitindo mensagens. Seria o caso, por exemplo, de folhetos populares e literatura de cordel[5], que divulgaram e divulgam assuntos de interesse institucional, como mudanças de

[4] Luiz Beltrão é considerado um pioneiro da pesquisa científica sobre os fenômenos comunicacionais nas universidades brasileiras. Foi fundador do Instituto de Ciências da Informação - ICINFORM, primeiro centro acadêmico nacional de estudos midiáticos, e da primeira revista de ciências da comunicação, *Comunicações & Problemas* (Universidade Católica de Pernambuco, 1963). Considera-se igualmente que este pesquisador é o primeiro Doutor em Comunicação do Brasil, com título obtido na Universidade de Brasília-UnB -1967. Portal Luiz Beltrão. Cátedra Unesco Metodista da Comunicação para o Desenvolvimento Regional .http://www2.metodista.br/unesco/luizbeltrao/luizbeltrao.htm. Acesso em 21/03/2014.

[5] Literatura de Cordel são pequenas histórias ilustradas de forma rudimentar vendidos em feiras populares na região nordeste do Brasil.

moeda ou prevenção de doenças. A apropriação destas mensagens por grupos ligados à cultura *folk* passa por fatores seletivos próprios, vinculados a aspectos culturais. Também é objeto de estudo da Folkcomunicação a maneira como a comunicação de massa enfoca, divulga e até mesmo, transforma a cultura *folk*, estilizando e comercializando alguns de seus aspectos.

Atualmente como temas relevantes das pesquisas com esta abordagem é possível citar a comunicação (interpessoal e grupal) ocorrente na cultura *folk*; a mediação dos canais *folk* para a recepção da comunicação de massas; a apropriação de tecnologias da comunicação de massas e o uso dos canais massivos por portadores da cultura *folk*; a presença de traços da cultura de massas absorvidos pela cultura *folk*; a apropriação de elementos da cultura *folk* pela cultura de massas e pela cultura erudita (projeção do folclore) e a recepção na cultura *folk* de elementos de sua própria cultura reprocessados pela cultura de massas (BENJAMIN, 1999).

Conclusão

Além da análise das Mediações de Martín-Barbero e das abordagens centradas na Folkcomunicação serem exemplares no conjunto de trabalhos desenvolvidos na América Latina, o aspecto principal em comum nas duas abordagens é a centralidade da Cultura. Ambas as perspectivas teóricas combinam elementos diversos da cultura com a comunicação, entendendo que o estudo os meios massivos envolve a análise das estruturas de poder.

Além da óbvia identidade, as perspectivas das Mediações e da Folkcomunicação são conectadas pela interpretação neomarxista do conceito de hegemonia, e pela percepção das ressignificações populares como uma forma de "resistência" ao fluxo de conteúdos da cultura industrializada. As abordagens igualmente partem da noção de que os meios de comunicação participam da produção e da reprodução da estrutura da sociedade, e são fundamentais para a formação da consciência social que fundam as estruturas ideológicas essenciais para a coesão social. Também nas duas abordagens, os estudos sobre a comunicação envolvem o dimensionamento de atividades simbólicas invisíveis, que determinam a construção de sentido, que por sua vez delimitam o entendimento dos discursos e das práticas do poder, orientando a leitura do mundo e das relações sociais, políticas, econômicas, etc.

No Brasil, inicialmente tanto os estudos das Mediações, quanto da Folkcomunicação e dos Estudos Culturais abandonaram progressivamente a noção de classe, perdendo o enfoque na capacidade de emancipação e interpretação das mensagens dos meios massivos, centralizando-se apenas na questão da recepção na dinâmica social ou familiar, sem uma análise do quadro social mais amplo. Embora tenham acompanhado as tendências internacionais, a compreensão de que estavam se afastando da possibilidade de "[...] ajudar a compor o estatuto científico em seu encontro com a matéria viva e ativa da memória, do gesto e da luta" (ALVES, 1997: 241), tem levado a uma progressiva retomada desta questão. Contribui para isso as transformações socioeconômicas, inclusive (ou principalmente) nos aspectos relativos ao consumo dos grupos sociais de menor poder aquisitivo, que adentraram com maior vigor no mundo do consumo de produtos midiáticos e bens materiais. Essa movimentação gerou diferentes tipos de discursos políticos e comerciais, que destacam e/ou são voltados para a chamada *nova classe média* - camadas da população que nos últimos anos ampliaram de forma significativa o seu acesso aos bens materiais, com claras consequências não só nos processos de comercialização, mas também afetando formas tradicionais de produção e de organização social. Uma afirmação feita a partir do entendimento de que produção e consumo são faces da mesma moeda, um não existindo sem o outro.

Em parte, isso resultante de uma tradição de pesquisa que valoriza resultados, ou seja, do próprio processo de pesquisa que se implantou no país, para o qual o pesquisador é instado por seus vínculos com os órgãos financiadores – em

geral governamentais ou a ele indiretamente ligados – a apresentar resultados "aplicáveis", ou que resultem na possibilidade de uma intervenção mais explícita, concreta, no cenário sócio-político. Em parte, um aspecto resultante de uma relativa indefinição no campo da Comunicação no que diz respeito à definição de "classe" e aos conceitos ligados à Sociologia.

Nos Estudos Culturais clássicos, a noção de "classe" definia culturas alternativas e opositoras das conformistas ou consensuais. Os Estudos Culturais desenvolvidos no Brasil, no entanto, sofrem um progressivo abandono da noção de "classe" (perdendo a questão valorativa da capacidade de emancipação e interpretação das mensagens vindas dos meios de comunicação de massa), de desaparecimento do socioeconômico em detrimento do cultural, ou seja, não estão presentes nos estudos latino-americanos, e em especial, brasileiros, as análises das relações de propriedade e dos interesses econômicos sobre os quais se sustenta a circulação de informação. Em função disso, têm como foco apenas a questão da recepção midiática na dinâmica social ou familiar, relegando a análise de um quadro social mais amplo.

Implicitamente com relação aos aspectos acima citados, também contribui a pouca disponibilidade de tempo do pesquisador, a pressa pelos resultados e o vínculo da pesquisa com o ensino universitário. Esse conjunto de fatores eventualmente não permite uma real pesquisa de campo, deixando apenas a possibilidade de uma pesquisa do "tipo etnográfico", mas não uma etnografia real, que envolva um aprofundamento das relações com os grupos pesquisados.

O exercício comparativo entre as duas abordagens demonstra também que ambas têm como ponto de partida a noção de que para entender os meios de comunicação é necessário também entender o contexto histórico, social e, sobretudo cultural no qual eles se inserem. Os meios de comunicação são vistos como elementos que participam da produção e da reprodução da estrutura da sociedade, atuando como elemento básico de uma consciência social sobre a qual se fundam as estruturas ideológicas essenciais para a coesão social.

Na perspectiva dos estudos sobre a comunicação, a recepção implica em elementos que vão além do sentido tradicional de cultura, pois envolvem o dimensionamento de atividades simbólicas invisíveis, que determinam a construção de sentido. A construção de sentido atua como forma de delimitação e entendimento que os receptores fazem dos discursos e das práticas do poder, mas também orientam a própria leitura do mundo no qual o indivíduo vive e tece as suas relações sociais, políticas, econômicas e muitas outras. Dessa forma estes estudos, "embora tenham acompanhado os modos de fazer internacionalmente dados, perderam nominação para ajudar a compor o estatuto científico em seu encontro com a matéria viva e ativa da memória, do gesto e da luta" (ALVES, 1997: 241).

Reforçando essa linha de pensamento, é possível observar que os pesquisadores que trabalham com os conceitos dos Estudos Culturais na América Latina operam a partir de uma identificação mais objetiva do seu objeto de análise, eventualmente se apropriando de um discurso de defesa do consumo: consumir cultura seria a própria celebração desta cultura. Da mesma forma, há um uso maior da retórica no sentido de preencher eventuais lacunas resultantes do que acima comentamos em relação às demandas institucionais, tempo de campo, que possam vir a limitar o desenvolvimento do saber científico.

Por fim, é importante questionar até que ponto os estudos propostos pelos dois autores latino-americanos citados se inserem na definição de Cultura e nos aspectos de entendimento dos processos culturais/sociais propostos originalmente pelos Estudos Culturais. Uma análise preliminar permite apontar que tanto a abordagem das Mediações de Martín-Barbero como a proposta de estudo centrada na Folkcomunicação são elementos de recriação de uma abordagem teórico-metodológica por si só bastante fecunda, mas que não

responde totalmente aos questionamentos sobre as significações a que os produtos culturais são objeto dentro de diferentes grupos sociais. Como certeza final fica a observação de que os Estudos Culturais Latino Americanos consolidam a noção de que o tripé conceitual "política, cultura e comunicação" torna visível a complexa compleição da sociedade atual.

Referências Bibliográficas

ALVES, Luiz Roberto. Uma relação ainda incômoda: os estudos culturais e as culturas brasileiras. In LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Temas contemporâneos em comunicação*. São Paulo: EDICON, 1997.

BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação*: teoria e metodologia. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004.

BENJAMIN, Roberto. A nova abrangência da folkcomunicação. *Revista Pensamento Comunicacional Latino Americano*. PCLA. São Bernardo do Campo: Cátedra Latino-Americana da Comunicação para o Desenvolvimento/UMESP, Volume 1 - número 1: outubro/novembro/dezembro, 1999.

CARDOSO, Ruth C. L. Aventuras de antropólogos em campo, ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth C. L. (org.) *A aventura antropológica* – teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

DROTNER, Kirsten. Menos é mais: estudos etnográficos de mídia e seus limites. In LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Temas contemporâneos em comunicação*. São Paulo: EDICON, 1997.

DURHAM, Eunice R. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth C. L. (org.) *A aventura antropológica* – teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ESCOSTEGUY Ana Carolina. D. Os estudos culturais em debate. *UNIrevista*. São Leopoldo (RS): Unisinos/Alaic. Vol. 1, n° 3, julho/2006.

GOMES, Itania Maria Mota. *A noção de gênero televisivo como estratégia de interação*: o diálogo entre os Cultural Studies e os Estudos da Linguagem. In: MARTINO e FERREIRA. Teorias da Comunicação. Salvador: EDUFBA, 2007.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 5ºed. Lisboa: Presença, 1999.

Construindo "Universos Alternativos": Recepção e produção de sentido a partir das *fanfictions*

Theane Neves Sampaio
Bolsista CAPES e Doutoranda em Ciências Humanas e Sociais na Université René Descartes – Sorbonne Paris V. Possui graduação em Bacharelado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (2008) e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio (2013). E-mail: theane.sampaio@gmail.com

Resumo: Este artigo é fruto de uma pesquisa de mestrado que buscou entender a recepção das histórias de Harry Potter e da Saga Crepúsculo, a partir da criação e leitura de *fanfictions*. Foi realizada uma reflexão teórica baseada na estética da recepção e nos estudos sobre fãs. Por entender que a produção de sentidos é realizada principalmente a partir da interação e das diversas negociações existentes entre os membros desses grupos de leitura, o *corpus* para análise é composto pelos comentários dos leitores e pelas notas dos autores das quatro *fanfictions* mais comentadas de cada universo ficcional, totalizando 32.771 comentários. Além disso, foram realizadas 21 entrevistas com autores e leitores, onze sobre a Saga Crepúsculo e dez sobre Harry Potter.

Palavras-chave: *Fanfiction*; Recepção; Produção de Sentido

Title: Building "Alternatives Universes": Reception and production of meaning from *fanfictions*

Abstract: This article is the result of a Master research that searched to understand the receipt of the stories of Harry Potter and Twilight Saga, through the creation and reading fanfiction. A theoretical reflection based on the Aesthetics of Reception and Fans Studies was developed. As we considered that the production of meaning is realized mainly through interaction and the negotiations between the members of these groups of reading, the *corpus* for this analysis is composed of the reader's review and author's notes by the four most commented fanfictions of each universe fictional, totaling 32,771 comments. Furthermore, 21 interviews with authors and readers were made, eleven with the Twilight Saga's fans and ten with Harry Potter's fans.

Keywords: Fanfiction; Reception; Production of Meaning

Introdução

Em 1997 surgiu um grande fenômeno de vendas da literatura infanto-juvenil: a série de livros "Harry Potter", escrita por J. K. Rowling. Entre os anos de 1997 e 2007, os setes livros se tornaram grandes sucessos e milhares de *fanfictions*[1] (histórias derivadas criadas por fãs) do universo de "Harry Potter" foram criadas. Uma das *fanfictions* mais conhecidas foi a série "Draco Dormiens", composta por Cassandra Claire, publicada no site Fanfiction.net e traduzida para várias línguas. Essas *fanfics* escritas por Cassandra fizeram um enorme sucesso entre os fãs de Harry Potter, leitores de *fanfics*. Nelas, Harry Potter e a bruxa Hermione Granger se apaixonam. A partir daí, muitos fãs passaram a especular se esses dois personagens iriam se envolver amorosamente também no livro. Em uma entrevista, J. K. Rowling foi categórica ao dizer que eles seriam apenas amigos

[1] O termo *fanfiction* também é conhecido como *fanfic* ou apenas *fic* e diz respeito a produções narrativas realizadas por consumidores de produtos culturais tais como livros, jogos, revista em quadrinhos e ficções seriadas.

e que nunca haveria tal relação entre estes personagens. Após essa tomada de posição da autora de "Harry Potter", a fã Cassandra Claire afirmou ter queimado todos os seus livros da série e muitos fãs que compartilhavam da interpretação de Cassandra ficaram revoltados e afirmaram ter deixado de ler "Harry Potter".

O episódio acima ilustra o processo de construção e alargamento de sentidos a partir das produções de histórias realizadas por fãs de narrativas da cultura de massa que serão discutidos neste artigo. Percebe-se que muitas vezes o público fã pode ganhar uma relativa autonomia com relação à determinada narrativa, produzindo interpretações alternativas à história original.

Fanfictions e a estética da recepção

A ideia de que o leitor possui um papel ativo no processo de leitura ganha força após a década de sessenta, quando o conceito de leitor passa a ser amplamente discutido. A Estética da Recepção surge com Hans Robert Jauss na década de sessenta, visando integrar a literatura à história e considerar o leitor não apenas como um destinatário final, mas um componente intrínseco ao texto. A proposta de Jauss era que os estudos literários deveriam se renovar a partir "de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público." (JAUSS in LIMA, 1979, p. 48). Dessa forma, a construção de sentido realizada pelos leitores ocorre a partir do entrecruzamento entre o efeito, que diz respeito aos horizontes internos da obra, e a recepção, através do contexto histórico dos leitores.

Já a perspectiva de Iser parte da reflexão sobre a interação humana na qual a inexistência de uma compreensão total do outro promove uma necessidade constante de interpretação que "cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro". (LIMA, 1979, p. 23). A relação entre leitor e texto também é caracterizada pela existência de vazios de sentido que são preenchidos pelas projeções do leitor. Entretanto, os textos apresentam como tentativa de controle as "negações" que são elementos textuais que situam o leitor em relação aos parâmetros do texto. Assim,

> através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação (ISER in LIMA, 1979: 91-92).

Em "Obra Aberta" (1969), Eco defende que a fruição de uma obra de arte é atravessada pelas mais diversas interpretações. Seria, portanto, o "receptor" que executaria as operações necessárias para a interpretação de uma obra que teria essa "abertura" como característica inata, na medida em que não comporta apenas uma interpretação. O seu sentido é o resultado de diversas interpretações e atualizações realizadas pelo destinatário. Essa ideia de abertura da obra não pode ser vista como a possibilidade de um abismo onde não existam limites para a interpretação. Nos trabalhos posteriores do autor como "Leitor in Fábula" (1988) e "Os limites da Interpretação" (1993) Eco busca refletir sobre o processo de interpretação a partir de conceitos como "autor modelo" (ECO, 1988, p. 92), "leitor modelo" (ECO, 1988, p. 72), "intentio auctoris" (ECO, 1993, p. 29), "intenctio operis" (ECO, 1993, p. 75) e "intentio lectoris" (ECO, 1993, p. 75).

O "autor modelo" e o "leitor modelo" são estratégias discursivas que atuariam cooperativamente no processo de interpretação. Sendo que o primeiro participa do processo através das intenções contidas no enunciado. A partir do seu referencial, o "autor modelo" constrói uma hipótese de como será o seu "leitor modelo", de forma a deixar pistas de como se interpretar o texto que se está escrevendo. Portanto, o "leitor modelo" é uma categoria constituída pelo autor modelo através das inclusões e exclusões operadas a partir da eleição por determinada língua, pelas opções

lexicais, bem como pelo repertório cultural e intertextual que o texto exigirá. O entendimento de como as figuras do autor e do leitor agem colaborativamente para a construção de uma interpretação é dado por Eco através dos conceitos de *intentio auctoris* (intenção do autor) que seria não apenas os sentidos inseridos pelo autor, como também os sentidos que o autor não tinha a intenção de produzir; a *intetio operis* que seria a coerência interna do texto que limita a interpretação, ou pelo menos aponta para interpretações mais lúcidas acerca do texto e a *intentio lectoris* que seria a interpretação do leitor. Partindo do princípio que o preenchimento dos vazios de sentido e pistas deixadas pelo texto executado pelo leitor é limitado pela coerência textual, Eco distingue duas instâncias de relação que se constrói entre leitor e texto. A primeira seria a interpretação que, "sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo" (ECO, 1988, p. 43) e a segunda seria o uso que consiste no ato de desconsiderar os parâmetros de interpretação presentes no texto, de forma a "superinterpretar"[2], ou seja utilizar a sua liberdade de leitura para ampliar o sentido.

[2]Noção retirada do conceito de superinterpretação discutido por Umberto Eco em "Interpretação e Superinterpretação"(1993).

Essa distinção entre "uso" e "interpretação" é bastante criticada por pragmatistas como Richard Rorty segundo o qual "tudo o que alguém faz com alguma coisa é usá-la." (RORTY, 1997: 110). Ele também critica a ideia de coerência interna do texto, pois seria o leitor o elemento a formar essa coerência a partir do momento em que "liga os pontos".

Sem entrar na discussão da existência de uma "verdade" absoluta do texto, a utilização dos termos "uso" ou "supertinterpretação" para definir a fuga às estratégias textuais de conformação de um determinado caminho interpretativo ou apenas "interpretação" à aproximação de um leitor-modelo que segue as pistas deixadas no texto pelo autor não explica, necessariamente, os caminhos de apreensão realizados pelos leitores e escritores de *fanfictions*. Mesmo os *ficwritters*[3] que escrevem visando o preenchimento de vazios de sentido (o que seria interpretação para Umberto Eco) estão modificando e ampliando o sentido total da obra dentro do *fandom* e fazendo o uso daquela obra a fim de atender a demandas culturais, psicológicas ou afetivas em relação à obra, aos personagens ou ao próprio ato de escrever. Esse argumento pode ser referendado ao estabelecermos que a distinção proposta por Eco entre "uso" e "interpretação" diz respeito ao processo de leitura e não de produção de novos textos, como é o caso da prática de escrever *fanfictions*. Entretanto, pode-se considerar neste cenário que a *fanfiction* também pode ser entendida como uma marca da interpretação feita anteriormente no momento da leitura. Além disso, independente do leitor escrever uma *fanfic*, ele irá apresentar as suas escolhas interpretativas nas suas interações interpessoais, nos fóruns sobre a obra referencial e nas suas leituras posteriores que se relacionam com esta obra, modificando, dessa forma, o sentido. Há também um processo de "uso" na medida em que a obra é um elemento motivador de aproximação entre as pessoas, interações, constituição de grupos, fóruns de discussão e encontros. Assim, independente de haver uma interpretação mais condizente com as estratégias textuais, o sentido global de uma obra é modificado a partir de diversos caminhos de leitura, inclusive o que Eco conceitua como "superinterpretação" (ECO, 1993, p. 53).

[3]Termo utilizado para designar autores de *fanfictions*. Há também o termo em português fanfiqueiro que não é utilizado aqui por entender que ele classifica hierarquicamente as posições de autor da obra canônica e autor da histórias derivadas.

Ficwritters: de leitores à escritores

De acordo com Jenkins (2000), a relação dos fãs com suas narrativas favoritas é de fascínio e frustração. Ao mesmo tempo em que estes textos os atraem por oferecer temas e padrões de identificação para os fãs, eles os frustam por nunca está totalmente de acordo com os desejos e necessidades do público. Assim, algumas *fanfictions* podem "refletir o desencanto crescente com construções convencionais de gênero e sexualidade enquanto outras podem ser altamente reacionárias preservando o *status quo* em face da mudança potencial"[4]. (JENKINS, 2000, Blog do Autor). O autor utiliza a expressão "caçadores de textos" de Michel

[4] Tradução livre para "reflect growing disenchantment with conventional constructions of gender and sexuality; others may be highly reactionary, preserving the status quo in the face of potential change". Disponível em: http://web.mit.edu/cms/People/henry3/vampkiss.html

de Certeau (1994) para entender a dinâmica produtiva que o "receptor" exerce no ato de ler textos na medida em que uma "leitura plural" possibilita ao texto tornar-se uma "arma cultural, uma reserva de caça" (CERTEAU, 1994: 267).

No caso dos *fandoms* analisados, identificou-se que os autores operaram mudanças em situações que não lhes agradaram, mas em geral essas mudanças foram no sentido de promover um final feliz para os seus personagens favoritos. No *fandom* de Crepúsculo, também foi percebido uma intensificação dos modelos tradicionais de gênero. O ponto que demonstrou possuir um maior distanciamento dos padrões convencionais foi o grande sucesso das *fanfics slash* no *fandom* de Harry Potter que são narrativas homoafetivas predominantemente escritas e lidas por mulheres.

Através das construções de *fanfics*, percebe-se que os fãs seguem vários caminhos de apropriação e estes são amplamente discutidos em fóruns e comunidades da internet. Diante do entrecruzamento de tantos interesses e afetos que compõe os caminhos interpretativos das *fanfics* (o mercado, a história canônica, a faixa etária dos fãs, as regras e critérios de popularidade nos *fandoms* e o interesse pessoal), Pugh observa que,

> Nem sempre é claro se escritores de fanfic gravitam naturalmente em direção a fandoms que facilitem o seu tipo preferido de escrita ou se eles os escolhem por outros motivos (como um personagem fascinante, ou belo ator) e depois ignoram as partes do seu cânone que não os interessam para se concentrar naquelas que os interessam[5] (PUGH, 2005: 36-37).

[5] Tradução livre para: "It isn't always clear whether fanfic writers gravitate naturally towards fandoms which facilitate their preferred kind of writing or whether they choose them for other reasons (like a fascinating character or handsome actor) and then ignore the parts of their canon that do not interest them to concentrate on those that do". (PUGH, 2005, p. 36-37).

A dinâmica e o papel do fã na contemporaneidade

Até a década de 70, não havia um interesse acadêmico efetivo em pesquisar sobre fãs, que carregava um estigma negativo devido ao seu envolvimento com produtos culturais e simbólicos ligados à indústria cultural.

Assim, a percepção que se tinha nos estudos sobre os fãs de produtos oriundos da cultura de massa era de que esses indivíduos eram destituídos de uma racionalidade e criticidade em sua relação com o objeto de culto. Esse panorama vai se modificando com diversas contribuições de estudos, tais como os apresentados acima, mas principalmente com as discussões que Henry Jenkins empreende em seu livro "Textual Poachers" (1992) no qual faz um detalhado estudo sobre os *fandoms* e trabalha a ideia do fã como um produtor de novos sentidos sobre o objeto de culto. John Fiske (1992) também é um autor importante neste contexto da modificação da noção dos fãs de alienados para intensos produtores de sentido. Para ele, o estereótipo dos fãs como sujeitos acríticos pode ser justificado pelo fato dos *fandom*s serem tradicionalmente associados a produtos culturais considerados inferiores e com amplo apelo popular, gostos de formações subordinadas do povo, especialmente com aqueles sem poder, por qualquer combinação de sexo, idade, classe e raça" . (FISKE, 1992: 30).

É interessante observar que essas combinações discriminatórias são muito bem demarcadas no senso comum. Portanto, o fã de ficção científica como "Guerra nas Estrelas" seria para alguns grupos, mais esclarecido e menos manipulável do que o fã da Saga Crepúsculo que é um romance e, portanto, identificado de forma mais efetiva com o gênero feminino. Ou ainda, segundo esta lógica, adotar o estilo de se vestir de uma banda de rock demonstraria um comportamento mais autêntico e crítico do que utilizar roupas da personagem principal da novela.

Assim como Fiske, Henry Jenkins (1992) também compreende os fãs como uma categoria exemplar na recepção e construção de novos sentidos do seu objeto de culto. Ele apresenta alguns aspectos que diferenciam o *fandom* de outras práticas de consumo cultural baseando-se em pelo menos quatro níveis de distinção (JENKINS, 1992: 209-213):

1) Modo de recepção – os fãs não apenas interpretam os textos, mas os utilizam em outros tipos de atividades sociais e culturais. As *fanfics* entram neste aspecto da relação entre os fãs com a obra na medida em que há uma busca por estender a experiência tanto através de produções derivadas, como também pela interação com outros fãs nas quais eles podem discutir diversos aspectos da obra. Isso pode ser verificado no exemplo abaixo:

> Enquanto a série de Harry Potter ainda estava em andamento eu escrevia para preencher o espaço de tempo entre um lançamento e outro, para tentar responder as perguntas deixadas pela autora e, o que na minha opinião é o principal, para fazer acontecer o que eu gostaria que acontecesse nos livros. Enquanto você está lendo algo com o que se identifica, tem vontade de falar a respeito disso, discutir os pormenores, e não há melhor maneira de fazer isso do que com outras pessoas que se sentem da mesma maneira. O fandom permite isso, reunindo pessoas de todos os cantos do país (ou mesmo do mundo, se você souber outras línguas) com os mesmos interesses.
>
> Amy Lupin – Entrevista por e-mail em 29/11/2012

2) *Fandom* constitui uma comunidade interpretativa – a importância das diferentes interpretações que os fãs fazem do seu objeto de culto está na força que elas adquirem nos grupos através de reuniões, fóruns, redes sociais, fanzines e blogs, onde ocorre uma constante negociação desses sentidos. Nos grupos pesquisados durante este trabalho, foram percebidas diversas resignificações provenientes das novas interpretações realizadas por um conjunto de *fanfictions*, bem como das discussões realizadas nos seus comentários ou mesmo em outros ambientes de interação entre leitores e autores.

> mas eu acho q d tanto ler snape (e todos os pares possiveis) eu acabei criando um snape mais compreensivo.. sabe de tudo o q ele sofreu as vezes eu acho que ele simplesmente não se surpreende e nem julga...
>
> Saphira Comentário em 3/19/06 - chapter 26

3) Produção artística dos fãs – os fãs não apenas produzem novas histórias, filmes, desenhos e músicas, como também passam a constituir pequenas associações onde vendem camisas, desenhos ou mesmo criam formas de conseguir doação ou publicidade em sites e blogs. Nos grupos de autores e leitores analisados, os fãs criavam capas, vídeos e poemas para as *fanfics*. Não foi identificada nenhuma forma de comércio de materiais confeccionados por fãs nos sites de *fanfictions* analisados, mas ambos possuem anúncios publicitários. Abaixo um exemplo desta dinâmica criativa dos fãs:

> Oieee Lunah, bom..só gostaria de dizer que essa é a MELHOR fic Beward que já li na vida! Eu estou fazendo um poeminha baseado na Bella da 1º fase ;DD ... Quando eu terminar eu posto nos reviews do próximo capítulo! Mil beijos e boa semana!
>
> Francielli - Comentário em 08/06/2009, 3ª Fase: Capítulo 3.

4) Constroem comunidades – O colapso das formas comunitárias tradicionais na modernidade não destituiu a necessidade dos indivíduos em integrar grupos onde desenvolvem laços e constituem suas identidades a partir do grupo. Identificou-se nos grupos de leitores e autores um grande contentamento em partilhar suas narrativas favoritas, interagindo não apenas a respeito do *fandom*, mas intensificando relações de amizade. Isso ocorre não apenas no âmbito on-line, mas também nas interações offline conforme vemos a seguir:

> Eu e minhas amigas estamos loucas pla ler mais, ficamos loucas lendo essa fic. Gritamos freneticamente e rimos juntas nos deliciando com a leitura indispensavel...
>
> Foi imcrivel como todas nós nos apaixonamos pela fic...começou uma lendo depois eu e agora todo nosso gupo esta lendo e enlouquecendo.
>
> keila Beatriz – Comentário em 12/08/2009, 4ª Fase: Capítulo 3.

Lawrence Grossberg (1992) apresenta os fãs como um reflexo do consumo e como uma categoria ativa na produção de sentidos e nos usos e diálogos com sua própria experiência e contexto social. Apesar disso, ele entende que o fato dos fãs participarem ativamente não significa que haja uma possibilidade do consumo ser capaz de reverter as condições de subordinação desse público. Dessa forma, pode-se entender o consumo cultural como um elemento utilizado na constituição da identidade do indivíduo, bem como um fenômeno não apenas diferenciador, mas também agregador que pode ser utilizado como local de luta simbólica. Entretanto, não se pode esquecer que o consumo cultural está inserido em uma lógica de mercado que articula produção, consumo, realização e reprodução. Sendo a produção "predominante porque é o 'ponto de partida para a realização' da mensagem." (HALL, 1980 *apud* ECOSTEGUY, 1999: 67) e a instância de promoção de uma leitura "preferencial" que seria "o exercício do poder na tentativa de hegemonizar a leitura da audiência" (Hall, 2003: 366). Portanto, nos estudos de fãs é essencial levar em consideração não apenas o momento da recepção (incluindo-se aí as práticas produtivas dos fãs), mas o próprio movimento operado pelas indústrias do entretenimento não apenas em relação às estratégias de promoção de um sentido "preferencial" para determinado produto cultural, como também os dispositivos que estimulam a participação do consumidor como estratégias de marketing e pesquisas de mercado.

Aspectos analíticos: construindo universos alternativos

O processo de escrever e acompanhar uma *fanfic* pode durar meses e até anos. Durante esse tempo, não são poucas as histórias que são abandonadas pelos autores. Por conta disso, há dois tipos de leitores de *fanfictions*: as que preferem ler apenas histórias concluídas e as que gostam de participar do processo de construção da *fanfic* através dos comentários com sugestões e incentivos a autora. Assim, acompanhar uma *fanfic* em andamento significa não apenas um voto de confiança à autora de que a história será concluída, como também a opção por um processo mais interativo na leitura e construção das histórias. Em muitos comentários, as leitoras afirmam ter feito amizades pela internet devido à leitura e comentário destas narrativas. Durante a análise de comentários e entrevistas, houve muitas evidências de que uma das principais motivações para ler e escrever *fanfics* seria a interação entre autoras e leitoras e a possibilidade de construir e fortalecer amizades.

A possibilidade de prolongar a fruição daquele universo, experienciar mais elementos que não foram abordados pela história original e ler ou criar caminhos alternativos de interpretação também são motivações bastante aparentes. Isso pode ser observado nos trechos abaixo:

> Nah, você me entede sim, porque Green Eyes tem todas as personagens do jeito que eu sempre quis e a J.K. nunca fez! (...)
>
> Patty Potter – comentário em 1/28/06, capítulo 22

Neste comentário, percebe-se que existe uma motivação em aproximar o universo ficcional e os personagens das preferências pessoais do público. Assim, embora a obra de J.K. tenha sido o elemento que uniu aquelas pessoas em torno do seu universo ficcional e personagens, ao compartilharem novas possiblidades interpretativas em histórias derivadas, outras maneiras de olhar determinadas situações ou personagens podem ser privilegiadas e socialmente aceitas pelo

grupo. A viagem através dessas possibilidades estimula não apenas a imaginação dos autores, mas também dos leitores que encontram nos comentários para as escritoras uma forma de participar mais ativamente dando a sua opinião, elogiando, mandando sugestões e críticas. Em grande parte dos comentários as pessoas citam as passagens que mais gostaram, comentam os aspectos da história que consideram mais interessantes, levantam questões, se identificam com o personagem, dizem o que fariam ou sentiriam se estivessem no lugar deles, tecem críticas e sugestões para a história.

Para entender um pouco mais sobre essa dinâmica de ressignificação e produção de sentido operada através da leitura e criação de *fanfictions* é necessário apresentar as especificidades dos livros de Harry Potter e Crepúsculo que contribuem para algumas diferenças entre a forma com que cada *fandom* lida com a produção de novas narrativas e as diferentes interpretações que circulam.

A história de Harry Potter está dividida em sete livros, publicados no Brasil entre os anos de 2000 a 2007 e oito filmes lançados no período de 2001 a 2011. As primeiras *fanfics* em português começaram a ser postadas por volta de 2002 e até hoje são publicadas em diversos sites, com menor intensidade. A narrativa se passa basicamente em uma escola e os personagens principais são Harry Potter e, em seguida, os seus melhores amigos Rony Weasley e Hermione Granger. Apesar da centralidade desses três personagens,como a história é passada em uma escola, há muitos personagens secundários, colegas de classe e desafetos. Há também um relativo destaque ao corpo docente e ao vilão da história Lord Voldemort. Em geral, essas narrativas envolvem romance, drama e humor. Assim, muitas *fanfics* abordam as histórias paralelas dos personagens secundários, em especial, os desafetos de Harry Potter: Draco Malfoy e Severo Snape e Gina Weasley, namorada de Harry Potter. Essa tendência pode ser confirmada no comentário abaixo.

> Comecei lendo porque estava na crise de abstinência entre o quinto e o sexto livro do Harry Potter. (...) Depois disso, comecei a me concentrar mais nos personagens que não apareciam tanto nos livros, então a fic ficava mais crível, ja que nós não sabemos o que todo mundo está fazendo quando eles não estão interagindo com o harry. Quem me garante que já não houve alguma atraçãozinha proibida entre a caçula Weasley e o Malfoy, né? Depois, eu comecei a querer inventar uma estória com eles, mas sem mágica, porque tenho talento zero pra escrever aventuras com mágicas e todo aquele mundo fantastico da JK. Aí escrevi um romance entre esses dois personagens (porque adoro esse problema de amor proibido).
>
> Fabiana Oliveira – entrevista pelo Skype em 27/11/2012

De acordo com a entrevistada, a primeira motivação para a leitura de *fanfics* foi prolongar a experiência com o universo ficcional enquanto esperava pelos livros posteriores. Com o passar do tempo, o interesse dela foi mudando para os personagens secundários da história que poderiam render boas histórias, sem que estas apresentassem mudanças drásticas em relação à história original, assim, "a fic ficava mais crível, já que nós não sabemos o que todo mundo está fazendo quando eles não estão interagindo com o Harry". Percebe-se então a primeira negociação que as autoras e leitoras de *fanfictions* de Harry Potter precisavam fazer para a aceitação das histórias derivadas dentro daquele universo ficcional: trabalhar com personagens secundários de forma que as histórias não ficassem incompatíveis com a obra referente. Além disso, ao dizer que escreveu um romance sobre amor proibido entre dois personagens secundários (Draco Malfoy e Gina Weasley) porque adora o tema, ocorre a criação de histórias com temas alheios aos abordados na história original e mais relacionados com a própria satisfação da leitora em criar histórias com temas de sua preferência, inclusive usando como base outras narrativas, como por exemplo, Romeu e Julieta para amor proibido. Outro fator a ser considerado é que a história criada por esta autora não tem magia

já que ela admite não conseguir escrever de acordo com o universo mágico de J.K. Assim, a autora que inicialmente lia para esperar pelos livros originais e buscava histórias sobre personagens secundários, de forma a ficar mais crível já que essas histórias não competiam com os principais elementos criados pela autora do original, escreveu uma história com universo alternativo. Assim, se antes ela buscava fidelidade ao livro, ao escrever a sua *fanfic*, ela utilizou os personagens do livro, sem ser fiel ao universo ficcional (que no caso de Harry Potter seria o universo mágico), modificando diversos aspectos da história original. Aos poucos, essas pequenas apropriações vão alargando o sentido da obra.

Observou-se também que no *fandom* de Harry Potter, as negociações de sentido e as diferentes apropriações efetuadas pelos fãs em relação às histórias originais, promovem ressignificações na obra. Durante as entrevistas aos integrantes deste *fandom*, foi quase unânime a admissão de que a maneira de interpretar a história original de Harry Potter mudou após a leitura das *fanfictions*. Também foram identificados comentários que convergiam para a mesma visão sobre o assunto.

> Primeiramente eu quero te parebenizar porque você conseguiu quebrar um voto que eu tinha feito de não ler mais fanfics na minha vida até o livro sete de Harry Potter ter sido lançado e eu ter lido, pois eu decidi que fanfic atrapalha bastante nas características dos personagens e de certa forma influencia na nossa leitura na história original. Mas eu não consegui deixar de ler essa fic depois que vi a quantidade de reviews que ela tinha. Pensei, no mínimo, deve ser boa. (...)
>
> Jamerson Izaque Widller – comentário em 4/26/06, capítulo 27

No fragmento apresentado há a ideia de que as *fanfictions* interferem na interpretação da obra e há uma ideia de pureza, da melhor interpretação sem influências externas. Assim, apesar de ter ciência da influência das *fanfictions* na produção de sentido da obra original, o leitor abre concessões para histórias de sucesso que possuem muitos comentários e que "no mínimo devem ser boas". Com isso, o prazer de ler boas histórias acaba minando a intenção de fruir a obra de referência sem a interferência de outras narrativas.

A Saga Crepúsculo possui uma trajetória de publicações mais curta que Harry Potter. Ela é composta por quatro livros, lançados no Brasil nos anos de 2008 e 2009 e cinco filmes que estrearam entre os anos de 2008 e 2012. As *fanfics* em português começaram a ser publicadas no ano de 2008 e a produção de histórias ainda é bastante intensa. Os livros abordam o triângulo amoroso entre o vampiro Edward Cullen, a humana Bella Swan e o lobisomem Jacob Black. Como pano de fundo, há o clã dos vampiros, o clã dos lobisomens e os perigos que Bella Swan é submetida como consequência do seu amor por Edward Cullen.

Neste *fandom*, a maior parte das leitoras gosta de histórias com realidades alternativas, em que não há vampiros, e não possuem grandes restrições a modificações em relação ao cânone.

> Para mim a única regra da fanfiction que, aliás, se não acontecesse não seria classificado assim, é manter os nomes originais. De resto, defendo o total "universo alternativo", como costumamos chamar as histórias que exploram vertentes totalmente diferentes da original, como um mundo humano, personagens mais velhos, outras profissões e desejos.
>
> Natália Marques – Entrevista pelo chat do Facebook em 28/11/2012

No trecho da entrevista, a autora aponta não ter limites para a imaginação na hora de criar uma *fanfiction*, exceto o nome dos personagens. Ela defende a experimentação de novas histórias, sem ter nenhum tipo de relação com a história original, salvo os nomes. Essa abertura para histórias que apresentam universos

totalmente diferentes do original percebida no *fandom* da Saga Crepúsculo não é indicação de que os fãs de crepúsculo são menos cuidadosos com a história original, mas sim, que outros elementos da história original são priorizados, como o amor entre Edward e Bella, como pode-se perceber no fragmento de entrevista abaixo.

> Bem como disse as fics não precisam ser fieis aos livros, mas tem sempre que seguir um padrão. Ou seja, Bella sempre vai ser par de Edward e traição eu não gosto... se o enredo for bom pode ser tolerável, mas a maioria das leitoras não gostam de ler coisas nesse seguimento: Traição
>
> Em minha fic OC Edward tenta trair a Bella mas não consegue e so por isso eu quase fui linchada o.O
>
> Erika Patty Cullen – Entrevista por chat do Facebook em 26/11/2012

Neste caso, fica claro que o elemento primordial que deve ser respeitado nos processos de negociação do sentido não é o grau de verossimilhança com os aspectos da história original, mas o romance entre Edward e Bella. Esse, portanto, é o padrão que deve ser seguido pelas autoras na constituição das suas *fanfictions*. Além disso, pelo fato dela não ter tido coragem de colocar uma traição efetiva na sua história e só por ter abordado o tema ter sido duramente criticada, pode-se considerar a traição como um tabu para este grupo. Das histórias escolhidas para a análise dos comentários que são as mais comentadas nos dois sites, não houve sequer algo próximo a traição. Durante a observação efetuada antes da escolha das histórias e coleta de dados, também não foram encontradas histórias que continham o tema.

No que diz respeito a influencia das *fanfics* na produção de sentido da história original, algumas leitoras consideram que as *fanfictions* não mudaram a sua forma de ver o original e outras entendem que ler essas histórias alternativas mudam, ao menos em alguns aspectos, a compreensão sobre a obra de referência. Os comentários sobre as histórias também seguiram essa tendência de equilíbrio entre considerar as *fanfics* como parte do repertório interpretativo de Crepúsculo ou como instâncias que não se influenciam mutuamente. Algumas pessoas relacionavam aspectos da história original com os das *fanfics*, comparando-os e promovendo ressignificações, mas outros comentários demonstravam considerar as *fanfictions* e a história original com total independência. A seguir, apresentamos alguns dados que ilustram essa dinâmica.

> Eu sempre diferenciei muito fanfictions dos livros. E mesmo lendo com os mesmos nomes, às vezes com as mesmas características físicas e personalidade, não há como confundir uma história com a outra. É como se a Saga Crepúsculo permanecesse em uma redoma protegida de qualquer interferência.
>
> Natália Marques – Entrevista pelo chat do Facebook em 28/11/2012

> estou relendo essa fic pq a amo. dps dela n coseguigo mais ver Edward e bella como de crepusculo sempre q lembro deles é como bella problema x edward solução.
>
> MonaTeles – comentário em 18/01/2011, 2ª Fase: Capítulo 4.

Nos dados acima, escolhemos colocar um fragmento de entrevista e um de comentário para ilustrar as duas posições dos fãs de Crepúsculo sobre o alargamento de sentido produzido pelas *fanfictions*. Na entrevista, a leitora separa de forma clara as histórias originais das derivadas. Para ela, não há nenhum tipo de interferência. Há aqui novamente uma ideia de pureza da narrativa. Nesse sentido, os universos alternativos ou modificações dos personagens não modificam o olhar da leitora de *fanfictions* para a obra referente, ocorre, no máximo, o aprofundamento de alguns aspectos, que já existiam na narrativa,

mas estes não são considerados como uma influência na interpretação da obra. Considera-se relevante salientar que esta entrevistada escreveu uma *fanfic* de muito sucesso no *fandom* de Crepúsculo e conseguiu publicar um livro com a sua história, modificando os nomes dos personagens. Já no fragmento retirado do comentário de uma *fanfiction*, a leitora assume ter havido um processo de ressignificação em relação aos personagens principais. Assim, alguns elementos que foram modificados pela *fanfic*, ganharam força no processo de produção de sentido e se sobrepuseram a determinados elementos da história original.

Ao analisar as entrevistas e os comentários dos fãs de Harry Potter e da Saga Crepúsculo, perceberam-se diferenças que se relacionam ao fato de que, enquanto em Harry Potter a tentativa de criar personagens verossímeis em relação à história original é quase unânime, em Crepúsculo as modificações nos personagens são mais bem aceitas. Por outro lado, as leitoras de Harry Potter admitiram que a interpretação do cânone sofre mudanças a partir da leitura de *fanfics*. Já as leitoras de *fanfictions* da Saga Crepúsculo, se dividiram em relação ao processo de interferência que essa prática causaria na produção de sentido do original.

Alguns fatores podem ter contribuído para que essas diferenças básicas tenham ocorrido. Em primeiro lugar, o período entre o início da prática de escrever *fanfics* e o lançamento do último livro com o desfecho da história original é muito maior em Harry Potter do que em Crepúsculo. Dessa forma, as fãs de Harry Potter começaram a escrever *fanfics* em 2002, quando já haviam sido lançados quatro livros. Assim, até o sétimo livro, foram cinco anos em que as fãs brasileiras escreveram ostensivamente as suas versões com as soluções dos mistérios postos pela autora, como se desenrolaria a guerra, histórias sobre o passado, o futuro dos personagens e narrativas com universos alternativos. Além disso, o interesse por personagens secundários aumentou de forma significativa na medida em que as *ficwritters* acrescentavam histórias, sentimentos e novas facetas a estes personagens que foram gestados, juntamente com o original, durante cinco anos. Retirar o foco do personagem de Harry Potter para personagens secundários possibilitou uma maior liberdade nas suas caracterizações, sem correr o risco de que estes ficassem descaracterizados em relação aos livros, dando novas possibilidades interpretativas aos mesmos. Como o foco de Harry Potter não era a história de amor, o gênero predominante nas *fanfics*, houve uma maior liberdade para que muitas narrativas abordassem este tema, modificando os casais originais, acrescentando também histórias envolvendo homossexualidade.

Já os dois primeiros livros da Saga Crepúsculo foram lançados no Brasil em 2008 e os dois últimos livros foram lançados em 2009. Com isso, as fãs tiveram pouco tempo para criar suas próprias versões da história original. Houve algumas *fanfics* com sequências para o segundo livro e, principalmente, continuações para o último livro. Mas o que preponderaram foram as histórias de universos alternativos já que o desfecho do último livro original já havia sido publicado. Assim, não houve tempo para que as *fanfics* influenciassem de forma mais efetiva na interpretação da obra original, pois esta havia sido finalizada e a maioria das histórias abordava universos alternativos, que pouco tinha a ver com a Saga Crepúsculo além do amor entre Edward e Bella. Mesmo havendo histórias abordando personagens secundários, não havia interesse em abordá-los já que, como a maior parte das histórias é de universos alternativos, o *fandom* aceita mudanças na personalidade dos protagonistas e cada autora poderia criar a sua Bella e o seu Edward sem maiores problemas.

Apesar dessas pequenas diferenças do *fandom* de Harry Potter e de Crepúsculo sobre as negociações estabelecidas em relação as mudanças nos personagens e no universo ficcional efetuadas pelas *fanfics*, percebe-se que nos dois *fandom*s, há um processo de identificação com os personagens das *fanfictions*. Essa afetividade e processo de identificação da fã com os personagens da história original são intensificados na medida em que as autoras constituem os personagens das suas *fanfics* de forma mais

próxima à sua cultura e aos gostos dos seus leitores. Estas, por sua vez, comentam as histórias e sinalizam os aspectos que não se encaixam bem nas suas demandas.

Diante dessa relação de afeto e identificação que as leitoras direcionam aos seus personagens preferidos, percebeu-se também que as autoras escrevem histórias com finais ou universos alternativos produzindo o desenlace tradicional da narrativa romanesca: final feliz, perdão cristão e salvação pelo amor. Em seus comentários, este público também sinaliza a preferência pelos finais convencionais, conforme pode ser verificado no trecho seguinte.

> Eu mudaria o fato do Snape ter morrido e realmente faria algo semelhante ao que fiz em So O Amor Salva (onde a Lily foi uma grande amiga dele, mas ele não foi apaixonado por ela, mas sim teve um amor de infância com a qual ele formou família - depois de muitas pedras no caminho - e terminou feliz e VIVO). Eu não mataria a Tonks e o Lupin. E, de repente pensaria no casal Harry/Draco (rsrsrs, juuura, ate parece que iam me permitir publicar o menino-que-sobreviveu como gay, o povo não está preparado pra isso).
>
> Michele Lempek – Entrevista por chat do Facebook em 26/11/2012

Ao apresentar quais as mudanças que deseja na história original, a entrevistada tendeu a querer modificar alguns finais trágicos para finais felizes. Assim, mesmo ocorrendo uma guerra no final do livro, ela aparentemente não mataria nenhum personagem importante na história e, principalmente, não mataria o personagem de Severo Snape, do qual ela se declarou fã em um outro momento da entrevista. A solução que ela utiliza em sua *fanfic* para dar um final feliz a Snape, que é um personagem solitário e amargo na história original, é ter um amor de infância, passar por provações e terminar a história vivo, feliz e ao lado da mulher que ama. Nesse sentido, o nome da sua *fanfic* é emblemático na análise da mensagem que a autora quer transmitir em sua história: "Só o amor Salva". Outro elemento que a autora mudaria em Harry Potter seria colocar Draco e Harry como um casal. Nesse ponto ela admite que não poderia mudar pois "o povo não está preparado para isso". Ao se referir ao "povo", a autora se coloca como diferente do senso comum. Assim, ela estaria preparada para narrativas com conteúdo homossexual ao contrário do "povo" (os outros), que, apesar de "ainda não estarem preparados para isso", teriam o poder de permitir ou não a publicação de qualquer conteúdo.

Diante destes dados, entende-se que nas *fanfictions*, assim como nos folhetins, o final feliz é um elemento quase obrigatório. Além disso, muitas coisas que são modificadas da história original são justamente os conflitos ou os elementos trágicos.

A aura dos personagens

Além da importância da reciprocidade na formação dos grupos e das dinâmicas de elogios e críticas que auxiliariam a autora a entender as demandas do seu público, durante a análise dos comentários e entrevistas identificou-se que as leitoras possuem uma forte relação com os personagens das histórias. Elas estão sempre comparando com o original e negociando o que pode ser modificado ou não pelas *fanfictions*. Também há um amplo processo de projeção e identificação que faz com que as escolhas efetuadas pela autora para os personagens, sejam essenciais no sucesso da história.

> Bem, eu adoro o fato de você colocar os personagens na fic e ainda servir nos devidos papéis. Adoro mesmo. O universo Potteriano não funciona sem os personagens!
>
> Paula Lirio – comentário em 1/2/06, capítulo 5

> Bella sempre sera a Bella né? nao sabendo levar a situação e o ED sempre o ED se culpando por coisas q nao nescesitam desculpas kkkkk
>
> vepattinson – comentário em 25/11/2011, capítulo 25

Nos dois comentários acima, assim como nas entrevistas, é possível identificar que há uma comparação entre a caracterização dos/as personagens na história original e na *fanfiction*. As leitoras buscam enxergar nas *fanfics* os principais elementos que identificam os personagens. Frases como "o universo potteriano não funciona sem os personagens" e "Bella sempre será Bella ... e Ed sempre será Ed" acabam por situar a autora no repertório de coisas que os personagens podem ser e fazer, de acordo com o original. Apesar disso ser percebido nos dois *fandom*s, há uma maior valorização e cobrança pela manutenção da personalidade dos personagens no *fandom* de Harry Potter do que entre os fãs de Crepúsculo. Como os critérios de aceitação e rejeição dos personagens nos dois *fandoms* foram diferentes, eles serão analisados separadamente. Abaixo, serão apresentados trechos de comentários e entrevistas com as fãs de Harry Potter, de modo a demonstrar as negociações em torno das ressignificações e alargamento dos sentidos.

> Acho interessante transformar o Harry num cara mais "cool" ou até mais "nerd", mas não acho válido transformá-lo num serial killer. Não acho legal mudar para extremos, a essência do personagem deve ser mantida, afinal, por que mais você estaria usando o personagem X se você quer transformá-lo em Y?
>
> Carol Lair – Entrevista por chat do Facebook em 23/11/2012

O comentário acima ilustra a visão que as fãs desta obra costumam ter sobre os personagens. Percebe-se uma espécie de culto ao verdadeiro. Dessa forma, o personagem seria dotado de essência própria, uma "aura" que o caracteriza e que impede que ele possa ser concebido de outra maneira. Caso uma autora mude radicalmente a constituição do personagem, ele perderia a aura, a sua essência e se transformaria em outro. É interessante notar que o medo da perda da aura diante da implementação de técnicas de reprodução, discutido por Walter Benjamin no texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1985), no qual a perda da aura seria compensada pela possibilidade de maior democratização da obra de arte, também acontece, em certo sentido, entre os fãs de Harry Potter. Porém, para os fãs, a discussão não é sobre criar histórias mais democráticas com personagens que poderiam representar determinadas minorias. Ao contrário, diante da profusão de histórias derivadas que são criadas, as fãs tentam controlar os sentidos que regem os seus personagens preferidos de forma que a magia e a aura que neles habitam não sejam perdidas. Dessa forma, eles não se transformariam em personagens comuns, facilmente descartáveis pelos personagens do próximo *best seller*.

Apesar da resistência às mudanças drásticas na caracterização dos personagens, as fãs admitem que a maneira de interpretá-los na história original de Harry Potter mudou com a leitura de *fanfics*, conforme exemplificado no trecho seguinte.

> Acho que no Harry Potter o exemplo maior é o Malfoy. No livro ele é um guri chato, filhinho do papai, covarde... nas fics, você já deve ter percebido. O povo o descreve culto, sexy pra caramba, corajoso, espião pela ordem mentindo na cara do Voldemort, sendo torturado sem falar nada. Nas fics ele é o máximo... já na estória...
>
> Os personagens que eu vejo que quase não mudam são os principais porque eles aparecem tanto no livro que não dá pra ter tanta liberdade nas fics sem ser acusada de estar escrevendo o personagem OCC[7].
>
> (...) Essas meninas maníacas por Draco malfoy, com certeza não é pelo do livro. Todas devem ler fics. Elas gostam do malfoy das fics. Já do harry, elas gostam

[7]Forma abreviada de *Out of Character* ou fora do personagem.

> do livro mesmo. Ou seja: fãs de harry são fãs do personagen da rowling. Fãs do malfoy NÃO são apaixonadas pelo malfoy da rowling, mas sim da contrução do fanfiction.net.
>
> Fabiana Oliveira – Entrevista por Skype em 27/11/2012

No trecho acima, a leitora analisa as mudanças na interpretação de alguns personagens a partir da leitura de *fanfics*. A entrevistada esclarece que as mudanças na interpretação dos personagens ocorreriam apenas com os personagens secundários, pois não haveria "tanta liberdade nas fics sem ser acusada" de escrever personagens descaracterizados. A palavra "acusada" utilizada pela entrevistada, mais uma vez demonstra o patrulhamento que as autoras sofrem para adequar seus personagens aos do livro. Por isso, a forma de efetuar mudanças é utilizar os personagens secundários que não possuem uma composição muito bem trabalhada no original.

Assim, as *fanfics* não parecem acrescentar tantos elementos à interpretação do personagem Harry Potter, pois elas não podem trazer muitos fatores novos à sua caracterização. Já o personagem Draco Malfoy é considerado como uma "construção do fanfiction.net". Com isso, apreende-se que há uma transformação deste personagem em herói a partir das diversas *fanfics* que o abordaram desta forma, modificando os sentidos constituídos em torno deste personagem.

Se as fãs de Harry Potter não aceitam modificações radicais na caracterização dos personagens principais, as análises dos comentários e entrevistas dos fãs da "Saga Crepúsculo" apresentam outro cenário em relação à construção dos personagens nas *fanfics*. Há uma maior liberdade para mudanças na composição dos personagens em relação à obra original.

> Bem quando eu leio uma fanfic eu gosto da mudança de personalidades por exemplo gosto que a Bella seja um pouco mais vaidosa, que goste de ser mimada e goste de ganhar presentes ..... gosto do Edward mais mandão e possessivo gosto dele mais selvagem ...entendeu?
>
> Quando leio uma fic que Bella vem com asquelas frescuras de não aceito este presente não quero que vc gaste dinheiro comigo isso e balela. Qual mulher que não gosta de receber presentes do seu amado? não conheço nenhuma.
>
> Angela – Entrevista por MSN em 26/11/2012

Neste trecho da entrevista de uma fã da Saga Crepúsculo, pode-se verificar que não existe um patrulhamento em relação a fidelidade dos personagens das *fanfics* aos livros. As leitoras dão liberdade para que as autoras construam as personagens da história e os termos de comparação não são exatamente se a personagem da *fanfic* maculou a essência da personagem do livro, mas quais foram as mudanças ocorridas. Outro termo de comparação é se as novas características do personagem da *fanfiction* agradaram e até mesmo superaram as características da personagem original. Algumas mudanças na personalidade dos personagens são apreciadas pelas leitoras, principalmente no que respeita aos papeis femininos e masculinos. Percebe-se, portanto, que há uma busca nas *fanfics* por modificações de características presentes no livro que desagradaram às leitoras. Há aqui uma demanda para que as *fanfics* reproduzam os papéis tradicionais de gênero. Nesse sentido, outro ponto a ser destacado é o trecho em que a entrevistada diz: "(...) isso é balela. Qual mulher que não gosta de receber presentes do seu amado? não conheço nenhuma". Nesta fala, a leitora considera inverossímel o fato de uma mulher não gostar de receber presentes "do seu amado" e, portanto, não aceita que uma *fanfic* coloque esse tipo de posicionamento na personagem. Assim, na medida em que a leitora não conhece nenhuma mulher que não goste de ganhar presente, não é possível estabelecer qualquer tipo de identificação com a personagem. Isso pode ser explicado porque as *fanfics* também são uma forma de aproximar os

personagens ou universo ficcional das matrizes culturais, demandas e critérios de gosto das fãs, de forma que elas se identifiquem ainda mais com o objeto de culto.

Apesar das mudanças nas características dos personagens principais serem socialmente aceitas, algumas leitoras não consideram que essas modificações tenham influenciado na interpretação dos personagens originais. Já outras leitoras demonstram modificar o seu posicionamento em relação aos personagens depois de ler *fanfics*. Abaixo estão alguns dados que podem ajudar a refletir sobre o assunto.

> Fics não mudam meu modo de ver os personagens do livro. Eu sei separar. Até porque existem tantas personalidades diferentes adotadas no mundo das fanfics...
>
> Bia Braz – Entrevista por chat do Gmail em 28/11/2012

> Sua fic foi primeira fic com os casais do twilight q li e começei a gostar mais deles por causa dela rs...
>
> Jean Roots – comentário em 23/06/2009, 3ª Fase: Capítulo 06.

> Acho que nós nunca conseguimos desvincular totalmente. tanto é q, por mais modificada que a personalidade da bella seja, vc ainda coloca alguma coisa da personagem original na sua. (...) como eu disse, não gosto da personalidade da bella. em alguns momentos eu alterei. para a mniha historia eu precisei alterar
>
> costumava ler muitas fanfics. antes era mais facil identificar peculiaridades da historia original nas fanfics, até mesmo nas de universo alternativo. um edward bonzinho e uma isabella altruita. mas acredito que as coisas mudaram, até por que o tipo de leitura está mudando. vampiros estão saindo um pouco de moda e homens lindos porém perturnados como christian grey, protagonista de 50 tons de cinza, estão sendo o tipo predileto das mulheres. escritoras de fanfics tbm podem acompanhar os gostos do publico e dos editoriais. por isso, lendo algumas como leio, a personalidade está sendo severamente modificada. mas houve um tempo em que manter as caracteristicas do original era sinonimo de sucesso em uma fic.
>
> Jacqueline Sampaio – Entrevista por chat do Facebook em 26/11/2012

No primeiro dado, a leitora é taxativa ao dizer que separa o universo dos livros e o das *fanfics*. No final, ela justifica o fato por haver muitas personalidades diferentes que são adotadas nestas narrativas. Isso ocorre, pois as *fanfictions* de Crepúsculo abordam principalmente os protagonistas das histórias e como não há uma cobrança para que a construção dos personagens seja fiel aos originais, há muitas versões disponíveis que, são tão diferentes dos livros que não operariam um remetimento forte aos personagens originais.

O segundo dado é um comentário no qual o leitor informa que passou a gostar mais dos personagens da Saga Crepúsculo após a leitura da *fanfic*. Isso significa que houve um processo de ressignificação operado a partir de uma caracterização diferente dos personagens, que condiz mais com os padrões de identificação deste leitor.

Finalmente, de acordo com o terceiro fragmento apresentado acima, não há a possibilidade de desvincular totalmente os personagens das *fanfics* e dos livros. Entretanto, há sempre a opção de efetuar mudanças quando é necessário para a história ou mesmo dos aspectos que a autora não gosta. Para a entrevistada, embora ainda haja certa vinculação dos personagens de *fanfictions* e livros, hoje é mais difícil identificar essas peculiaridades que os relacionam na medida em que as autoras buscam "acompanhar os gostos do público dos editoriais". Ela também recorda que "houve um tempo em que manter as características do original era sinônimo de sucesso". Assim, quando os vampiros "saem de moda"

as autoras buscam outras inspirações para compor os seus personagens, mesmo continuando a escrever para o público de Crepúsculo, no qual ela já se estabeleceu como autora e possui um público cativo. Nesse caso, a *fanfic* deixa de ser uma prática que está fortemente ligada a um grupo de fãs e aos sentidos que circulam no *fandom*. Ela passa a ser uma dinâmica na qual o prazer está na leitura, escrita e interação, independente se os sentidos construídos através dos personagens remetem aos livros de Crepúsculo ou a outro *best seller*.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.

_____ . *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____ . *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Uma introdução aos estudos culturais*. Revista Famecos: Porto Alegre, 1998. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3014/2292 Acesso em: 25 out. 2010.

FISKE, John. *The Cultural Economy of Fandom*. In: LEWIS, L. A. *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Routledge: London, 1992.

GROSSBERG, Lawrence. *Is There a Fan in the House?* The Affective Sensibility of Fandom. In: LEWIS, Lisa A (ORG). *The Adoring Audience: fan culture and popular media*. London and New York: Routledge, 1992.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. In: SOVIK, Liv (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JENKINS, Henry. '*Stragers no More, We Sing': Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community*. In: LEWIS, L. A. *The Adoring audience: fan culture and popular media*. Routledge: London, 1992.

_____ . *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Routledge: London & New York, 1992.

LEWIS, Lisa A (ORG). *The Adoring Audience: fan culture and popular media*. London and New York: Routledge, 1992.

LIMA. Luiz Costa (ORG). *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1979.

PUGH, Sheenagh. *The democratic genre: fan fiction in a literary context*. Bridgend: Seren, 2005.

A Música de André Abujamra no Cinema Brasileiro

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e docente titular do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: georgia.cynara@usp.br.

Resumo: O artigo expõe os resultados de uma primeira abordagem sobre a música de André Abujamra no cinema brasileiro, especificamente nos filmes *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002); *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001). Aborda-se o percurso musical do artista no cinema nacional, buscando a relação entre seus projetos fonográficos e suas composições para cinema. Busca-se o exercício da possibilidade de uma análise fílmica a partir da trilha sonora das obras cinematográficas e de conceitos pertinentes ao universo sonoro no audiovisual. Parte-se da análise estética e contextual das obras com trilha sonora assinada pelo artista, de sua biografia e das formulações teóricas relacionadas ao som e à música de cinema, presente nas obras de autores como Gorbman (1987), Chion (1993), Martin (2003), Carrasco (2003), Costa (2008), entre outros.

Palavras-chave: André Abujamra; trilha sonora; cinema brasileiro; música

Title: André Abujamra's Music in Brazilian Cinema

Abstract: This article presents the results of the first approach to André Abujamra's music in Brazilian cinema, especially in the films *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002); *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) and *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodansky, 2001). It reveals the musical career of the artist in national cinema, by searching for a relationship between his phonographic projects and musical compositions for movies. It pursues the possibility of a film analysis from considering the movie soundtrack and relevant concepts to the sonic universe in audiovisual. It starts from the aesthetic and contextual analysis of the films whose music pieces are signed by the artist, from his biography, and theoretical formulations related to sound and film music present in the studies of authors such as Gorbman (1987), Chion (1993), Martin (2003), Carrasco (2003), Costa (2008), among others.

Keywords: André Abujamra; soundtrack; Brazilian cinema; music

Introdução

A combinação entre som e imagem provoca o que Chion (1993) define como ilusão audiovisual: integrado à imagem, o som altera a percepção do espaço diegético, encadeando planos, provendo ritmo, unidade e, por vezes, um caráter realista às cenas. No cinema, o olhar é uma exploração espaço-temporal do que é dado à vista, de forma limitada, pela tela de projeção. A escuta, por sua vez, é a exploração do que é dado (e/ou imposto) ao ouvido, de forma muito menos delimitada que a observação da imagem. Por razões não apenas naturais, como a anatomia do ouvido humano e a natureza do som, mas também devido à ausência

de uma "cultura da audição", o imposto ao ouvido é difícil de ser editado: na instância sonora sempre há algo que invade e surpreende, portando-se como um meio de condução afetiva e semântica.

O presente trabalho busca perceber, de forma introdutória, as relações música-imagem-vida do compositor, instrumentista, ator e artista multimídia André Abujamra presente em suas composições para cinema nos últimos 20 anos do cinema brasileiro. Para analisar a relação estabelecida entre a música, os demais elementos sonoros e a imagem em três dos filmes de que Abujamra participa como compositor, investigando como as músicas criadas por ele interferem e aderem à totalidade fílmica, partimos da investigação da existência de traços comuns às obras musicais fonográficas e cinematográficas de André Abujamra, estas compostas para atender a especificidades narrativas diversas, em diferentes contextos e condições de realização.

Buscaram-se evidências dentro e fora dos filmes do *corpus* de análise que dialogassem com a seguinte questão-problema: em que medida o trânsito de certos elementos harmônicos, melódicos, rítmicos e procedimentos composicionais entre diferentes trilhas musicais para filmes guardam relação com a vida do artista e sua obra discográfica? Para iniciar este processo, foi importante traçar um perfil biográfico do artista, pontuando informações de sua trajetória musical e cinematográfica.

André Abujamra: vida, música, cinema

Filho do dramaturgo Antônio Abujamra, o cantor, compositor, multi-instrumentista e ator paulistano André Cibelli Abujamra teve no seio familiar seu primeiro contato com a arte. Na década de 1980, ele formou, juntamente com o músico Maurício Pereira, a banda Os Mulheres Negras, que criava canções pop-rock experimentais com letras, visual e performances irreverentes, timbres vocais singulares, instrumentos eletrônicos e uma diversidade de referências pop misturadas em composições bem-humoradas. A dupla, autointitulada "a terceira menor *big band* do mundo", lançou os discos *Música e Ciência* (1988), *Música Serve Para Isso* (1990), separou-se em 1991, teve seus discos relançados em CD em 2005 e retornou à atividade em 2010.

Em 1992, ao regressar do Egito[1], Abujamra materializou a influência de antigas e novas sonoridades na Karnak. O grupo, conhecido pelas composições simples, engraçadas e arranjos complexos e rica instrumentação, lançou os discos *Karnak* (1995), *Universo Umbigo* (1997), *Original* (1997, voltado para o mercado europeu) e *Estamos adorando Tokio* (2000).

Em carreira solo, o compositor lançou *O Infinito de Pé* (2004), *Retransformafrikando* (2007) e *Mafaro* (2010), discos que evidenciaram a diversidade de influências do artista, a trajetória em Os Mulheres Negras e no Karnak e a incorporação de sonoridades de várias regiões do mundo em sua obra musical ao longo da carreira.

De acordo com informações do Internet Movies Database (IMDb)[2], entre 1990 e 2012, Abujamra compôs músicas para 31 filmes em longa-metragem. Como compositor, nesse mesmo período, dedicou-se ainda a trilhas sonoras para televisão e publicidade, e também à atuação, tanto na televisão quanto no cinema. O artista foi casado com Anna Muylaert, diretora de filmes cuja composição da trilha ele assina (*Durval Discos*, por exemplo), ou nos quais ele atua. Em entrevista para o dvblog em 30 de maio de 2007[3], ele conta que quando a conheceu, compôs trilhas musicais para vários curtas-metragens dela e de amigos da faculdade, e assim ingressou nesse universo. Nessa mesma entrevista, o artista fala sobre o papel da trilha sonora musical no cinema, já pensando sobre a articulação desta com os demais elementos sonoros de um filme, e também sobre seu processo composicional:

[1] Em entrevista para o site UOL Viagens (2006, disponível em: http://viagem.uol.com.br/famosos/somparaviagem/2006/07/08/ult3825u9.jhtm , acesso em 13/09/2013), Abujamra conta ao repórter: "[No Egito] Eu estava andadando em um táxi quando escutei uma música que achei bacana. Acabei por comprar a fita do taxista e usei um pedacinho no disco. Até hoje não sei o que é" (ABUJAMRA in UOL Viagens, 2006).

[2] Disponível em: http://www.imdb.com/name/nm0009494/ . Acesso em 19 de novembro de 2012, às 10h20.

[3] Disponível em: http://devebe.wordpress.com/2007/05/30/entrevista-com-andre-abujamra/. Acesso em: 13/09/2013.

> É quase 50%, seria 40% do filme a trilha. Isso somando a música com o som do filme, claro (...). Meu processo criativo de trilha sonora pra cinema é o seguinte: eu ir pra uma praia ou eu andar de metrô, eu andar na rua e começar a imaginar não a música do filme, mas o quê que aquele filme tá trazendo pra mim. Eu só sento no computador e a caneta na orquestra quando eu já sei exatamente como é a trilha (ABUJAMRA in BRASCHE, 2007).

Percebe-se, na fala do artista, a indissociabilidade entre suas experiências de vida e seu processo de criação. Assim, a vivência de Abujamra, uma vez processada e reorganizados seus diversos elementos sob a forma de obras musicais para cinema, pode desempenhar uma série de papéis importantes na narrativa, os quais buscaremos revelar a seguir, a partir do ponto de vista de alguns pensadores sobre o som no cinema.

As possíveis funções da música no cinema

Ao dizer que "a música serve para conduzir o espectador pelas duras passagens da diegese", Stam (1981: 178) cita o papel da arte musical na promoção de continuidade formal e rítmica entre planos e sequências e na exacerbação de emoções no cinema. Nesse sentido, Onofre alerta que, independentemente de sua presença no cinema, a música tem o poder de provocar tal efeito, a partir do envolvimento com o ouvinte/espectador: "O que não podemos desprezar é que a música, acima de tudo, é um significador de emoção por si só; a emoção ocorre pelo envolvimento do espectador" (ONOFRE in FREIRE, 2009: 39).

Gorbman (1987) observou a presença de diversas características da música nos filmes clássico-narrativos, que têm em Griffith seu precursor: ela pode ser inaudível, se não percebida de maneira consciente pelo espectador, subordinada a imagens e diálogos; pista narrativa, se fornece informações importantes para a compreensão da narrativa pelo espectador – como a indicação de pontos de vista e a caracterização de lugares e personagens. A música também pode promover a unidade de um filme, por meio do desenvolvimento de temas musicais e suas variações[4], e ser invisível, quando a fonte de música é extradiegética, não constando na imagem. Sobre esta última possibilidade, afirma Costa:

> A música, via de regra, é a única manifestação sonora com carta branca para estar por sobre as imagens, vindo, na verdade, de lugar algum. Suas ligações com as imagens são tão íntimas que o espectador se esquece de pensar sobre sua localização espacial (COSTA, 2008: 160).

Ao fazer uma retrospectiva histórica da utilização da música em filmes e elaborar propostas de análise fílmica tendo como eixo a linguagem musical, Carrasco observa que o significado da música interage com os de outras linguagens àquela associadas:

> Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. (...) A interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante desta combinação, a qual possui convenções próprias, diferentes das que regem uma ou outra individualmente (CARRASCO, 2003: 21).

Desde o surgimento da trilha sonora musical no cinema, predominou a tendência a subordinar a música à imagem, reduzindo o potencial narrativo daquela ao utilizá-la de forma redundante. Para se chegar às funções da música em filmes, é preciso considerar, pondera Giorgetti (2008), a gama de possibilidades de interpretação, o potencial da música no meio cinematográfico, as concepções estéticas de cada época ou de cada diretor e as exigências específicas de determinado roteiro.

Considerando as três categorias sonoras existentes em um filme – ruídos, diálogos e música[5] – o autor afirma, corroborando Chion (1993), que, salvo casos

[4] Recursos como o *mickeymousing* – sincronia da música com todos os planos e cada movimento observado na imagem – e o *leitmotiv* – tema adaptado de acordo com lugares, personagens e situações – foram desenvolvidos e contextualizados ao longo da história da trilha musical para cinema.

[5] Martin (2003) considera a divisão dos fenômenos sonoros em duas grandes categorias: a música (não determinada pela ação) e o ruído, que pode ser natural ou humano – onde a voz está contemplada.

raros, a música situa-se em plano inferior às duas outras. A importância decisiva da linguagem musical seria decorrente, então, de sua natureza abstrata, em detrimento da concretude de ruídos e vozes, que, segundo ele, não comportam qualquer outro sentido que não o fornecido com o auxílio da imagem.

A fluidez, a imaterialidade e as consequentes flexibilidade e adaptabilidade da música possibilitam a diversidade de significados, o que faz dela um valioso recurso expressivo no cinema, considera Giorgetti. Devido à dificuldade em precisar funções gerais da música no cinema, o autor sugere dois princípios estéticos gerais, com base em suas experiências como compositor: que a música se limite ao estritamente necessário[6] e que não se constitua uma obra de arte independente: ela deve se subordinar ao filme, mas não à imagem.

[6] Giorgetti acredita que o uso excessivo da música seja um vício herdado do período silencioso e que o silêncio pode ser, em diversas situações, mais expressivo.

O compositor, claramente embasado por Gorbman (1987), elabora ainda algumas classificações para diferenciar os modos mais comuns de utilização da música no cinema, conforme a importância que ela assume e os resultados a que conduz: música de fundo (*background*); de preenchimento (destinada a preencher os vazios do filme, como normalmente ocorre nos créditos iniciais e finais); incidental (acompanha ou comenta, sem profundidade, o movimento ou a emoção de uma cena); música-tema (sustentáculo musical do filme, confere-lhe unidade); artística (expressiva, aquela cuja supressão prejudica o resultado final do trabalho); música como elemento unificador psico-emocional (aparece em momentos estratégicos, envolvendo o filme num tom psicológico); e música como personagem (quando ela se comporta como agente narrativo).

Assim como Gorbman e Giorgetti, Martin ressalta os papéis básicos desempenhados pela música no cinema, "na medida em que ela é movimento no tempo, como a imagem fílmica" (MARTIN, 2003: 125): o dramático – quando ela se coloca como contraponto psicológico, cria ambientação e/ou ressalta a ação –; e o lírico – quando contribui para a densidade de uma cena, não se limitando a reforçar o que está na imagem. Por isso, propõe-se compreender a análise fílmica – ou seja, a análise da obra cinematográfica, em suas instâncias sonora e imagética – como um possível ponto de partida, valorizando sobretudo a banda sonora em suas relações com a imagem.

Métodos e técnicas de investigação

Interminável e singular até os limites estabelecidos pela própria obra, o processo de análise fílmica, segundo Aumont e Marie (2004), deve ser adaptado, em método, abrangência e objetivos, aos filmes dos quais o analista se ocupa. Tal "ajuste empírico" torna possível a estratégia de partir da presença da música de Abujamra nos filmes do *corpus* de análise, articulando-a aos demais elementos sonoros e imagéticos, para que se possa propor uma interpretação que contemple os universos intra e extrafílmicos de cada obra estudada e demonstre as similaridades entre eles e as particularidades de cada um. Vale ressaltar que o destaque dado à música de Abujamra nas análises fílmicas não pressupõe sua autonomia em relação ao conjunto de códigos sonoros que integra, tampouco a autonomia da instância sonora em relação à imagética. Os significados emanados da música nas obras integrantes do *corpus* somente podem ser concebidos em relação à totalidade fílmica.

Do universo de produções cinematográficas das quais Abujamra participou como compositor, elegemos para este trabalho três longas-metragens brasileiros de ficção como objeto de análise, dentre os filmes com maior facilidade de acesso pelo público, seja por meio da aquisição de DVDs ou arquivos digitais, e nos quais a música possui, conforme nossa hipótese, um papel de destaque, seja em âmbito narrativo, seja pela recorrência de sua utilização: *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002); *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001).

Foram estabelecidos ainda os parâmetros fílmicos para a pesquisa, úteis para comparar e reunir os filmes conforme as funções desempenhadas pela música, em cada caso, estruturando a análise e preparando-a para uma posterior etapa de aprofundamento. Dentre eles estão a presença de canção-tema ou de música-tema instrumental, grande elemento de unidade sonora e musical de um filme; integração da trilha musical original (composta e gravada para o filme) com músicas preexistentes (gravadas para outros fins e ressignificada em sua utilização no filme) e outros elementos sonoros (ruídos, diálogos, efeitos), a presença da música exercendo a função de ambientação/*background* em cenas, a música como elemento sonoro de transição entre sequências, a presença musical sob a forma de *leitmotiv*; e as características da textura musical integrada ao som do filme (presença de percussão, efeitos, ruídos e vozes – não-palavras – na trilha musical).

Além da análise fílmica, foram realizadas audições da discografia do artista[7] e pesquisas por entrevistas concedidas por ele sobre seu processo criativo e sua relação tanto com as experiências vividas em inúmeras viagens pelo mundo quanto de sua discografia com a sua obra musical para cinema (investigação biográfica).

[7] Não obtivemos acesso apenas ao disco *Original* (1997), gravado pelo Karnak e direcionado para o mercado fonográfico europeu.

Músicas para ver e ouvir: uma análise introdutória dos filmes escolhidos

Dentre os filmes em que há contribuições musicais significativas de André Abujamra, *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002); *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) se destacam, uma vez que, nessas obras, a música contribui para a construção da narrativa e/ou confere unidade e identidade sonora aos filmes, seja por meio de canções preexistentes rearranjadas, seja com canções compostas originalmente para as obras, ou por meio da relação entre as canções e a música instrumental original, da música com o ruído e do resultado narrativo de todo o conjunto som-imagem.

***Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002)**

A passagem da comédia leve ao absurdo é a responsável pela estranheza em *Durval Discos*. O lado A e o lado B da história, remetidos metonimicamente aos lados de um disco de vinil, são contrastantes entre si e geram gradativamente uma tensão que se apresenta ao espectador como inesperada.

O lado A trata do cotidiano de Durval (Ary França) e sua mãe Carmita (Etty Fraser). Proprietário de uma loja de LPs em São Paulo, Durval exalta a qualidade das músicas dos discos de vinil, em detrimento da qualidade do som e da tecnologia do CD. Kiki (Isabela Guasco), a menina de cinco anos deixada na casa de Durval pela sequestradora disfarçada de empregada Célia (Letícia Sabatella), é a personagem que desencadeia o lado B, rompendo com o aparente equilíbrio inicial. O lado B configura-se em torno do desequilíbrio de Carmita e da inocência de Kiki – para desespero de Durval, o único lúcido e consciente dos fatos.

Em *Durval Discos*, a ilusão audiovisual de que fala Chion (1993: 11) é a responsável pelo fato de o espectador não notar o exato momento em que o cômico dá lugar ao trágico, tampouco como é o percurso leve e divertido do lado A até os níveis extremos de tensão do lado B. São a trilha sonora e os momentos de silêncio que agregam valor[8] à imagem.

[8] O conceito de valor agregado proposto por Chion refere-se a um valor expressivo e informativo com o qual o som agrega significado à imagem, de modo a dar a impressão de que tal informação já estava contida nela. Choques, quedas e explosões, por exemplo, "tornam-se mais reais" com a presença do som sincronizado.

Ao assistir a qualquer obra cinematográfica, a tendência do espectador é a de centrar a atenção primeiramente nas palavras para, após compreendê-las, interpretar outras linguagens. Trata-se da dificuldade do ouvinte em "editar" o que lhe é imposto ao ouvido. A surpresa e o choque acontecem porque a imagem passa a ser conduzida pela música, e não mais pelo texto, como na analogia de Chion. *Durval Discos* rompe com o vococentrismo tradicional corrente no meio cinematográfico, uma vez que o sentido do som deixa de ser exclusivamente centrado na voz dos personagens. Em muitos momentos do filme, são privilegiadas

mais as vozes dos intérpretes das canções que os diálogos. Isto é percebido pela intensidade dada à trilha musical da película, superior em relação aos diálogos dos personagens. No lado A, há mais valor agregado pela música e pela reação dos personagens a ela que por suas falas, enquanto no lado B a trilha desconstrutiva e não verbal de composta por André Abujamra é a grande agregadora de valor do filme, indo de encontro à tradição voco e verbocentrista. Pode-se afirmar então esta tradição teria sido "desvirtuada" no lado A, uma vez que o verbocentrismo é deslocado para as canções, para ser rompida no lado B.

Em linhas gerais, a trilha musical de *Durval Discos* é empática. Ela participa das cenas, adaptando-as ao seu ritmo; motiva ações e reações dos personagens; sinaliza novas pistas narrativas na trama – como nos casos da chegada do cavalo à casa e da morte de Elizabeth –; exprime o estado psicológico dos personagens – como a ansiedade de Durval, a despreocupação de Kiki, o desequilíbrio de Carmita –; apresenta e localiza a casa-loja de Durval e provoca alegria, nostalgia e tensão no espectador.

Mesmo na exibição dos créditos (tanto iniciais quanto finais) a música tem um propósito definido: nos iniciais, quando acontece o *travelling* com o skatista, a regravação de *Mestre Jonas* feita pelos Mulheres Negras (André Abujamra e Maurício Pereira) assume o caráter de "prenúncio de uma epopeia". Já nos créditos finais, que se iniciam ao som de *Pérola Negra*, de Luiz Melodia (em vinil), fica clara a derrota do ultrapassado, consagrada com o *remix* da versão de *Mestre Jonas* produzido por André Abujamra/Fat Marley (em suporte digital).

Situando a música do filme dentro das características musicais nos filmes de narrativa clássica propostas por Gorbman (1987), pode-se afirmar que a música em *Durval Discos* é "invisível" quando extra-diegética – o aparato fonte da música não está visível para o público –; é totalmente audível no lado A, e parcialmente no lado B – em muitos momentos da primeira parte do filme, a música não só é o centro das atenções (como quando a personagem de Rita Lee entra na loja pedindo o disco de Caetano, ou quando Durval, Carmita e Kiki, fantasiados, dançam ao som de *A tonga da mironga do kabulete*, de Toquinho e Vinícius de Moraes, ou ainda quando o DJ Théo Werneck aparece na loja para levar os dois discos *Tim Maia Racional*), como também é previsível – em uma loja de discos de vinil são esperadas canções antigas de LP. Na segunda parte da trama, entretanto, a imprevisibilidade da progressão sonora em função do tempo e a natureza irregular da manutenção da trilha musical – que sutilmente aparece com novos elementos e texturas – promove gradativamente a tensão, até que, sem que o espectador perceba, encontre-se no ápice dela.

A sonorização do filme é composta de som analógico (sinal mecânico de audio transformado em sinal elétrico) e som digital (sinal de audio convertido em informação numérica). O primeiro, que predomina no lado A, decorre das músicas fixadas num suporte analógico – o disco de vinil – produzindo um som caracterizado pelo ruído do atrito com a agulha acoplado à música, familiar para quem viveu a época da tecnologia analógica. O segundo, que marca o lado B, decorre da trilha musical de Abujamra, manipulável, experimental e densa em texturas, fragmentada, áspera, irregular, atonal e arrítmica.

Alguns temas musicais do lado B – como o do cavalo, o que surge quando a câmera enquadra Elizabeth morta, os temas de tensão – dão unidade ao filme, principalmente quando são mesclados com alguma canção do lado A. É o caso da cena, já no lado B, em que Kiki anda de bicicleta pela casa, ao som da fusão de *Imunização Racional* com um dos temas originais de tensão, evidenciando a flexibilidade e o potencial narrativo da trilha ao contrapor a inocência da criança ao desespero do protagonista.

Merece destaque o diálogo entre diegese e extra-diegese. No lado A, as canções encontram-se predominantemente no espaço diegético; elas estão na composição das cenas mesmo quando não tocadas (os vinis que participam da cenografia

também são referências importantes a respeito da história de Durval), e têm origem, na maioria das ocorrências, nos discos de vinil colocados pelo protagonista na vitrola de sua loja. Já no lado B, a música instrumental é predominantemente extra-diegética: sua causa está oculta, trata-se da composição original de Abujamra, produzida, mixada e masterizada em seu *home studio*.

Quando uma mesma música passa de diegética a extra-diegética, há uma alteração de timbres e de espacialidade do som; este é "visivelmente" ampliado e ganha a tela. É como se o mundo do personagem (Durval) fosse ampliado para o mundo do espectador; como se este fosse convidado a participar daquele momento, juntamente com o personagem. Um exemplo é a cena em que Durval dança *Back in Bahia*, de Gilberto Gil, sozinho em seu quarto.

A música em *Durval Discos* segue os princípios estéticos propostos por Giorgetti (1998). Todo uso que se faz dela é funcional, evitando excessos e o consequente desgaste. Prova disso é o uso estratégico que se faz do silêncio ao longo da narrativa, o que valoriza não só a cena em que é empregado, como as entradas de música nas cenas seguintes. Apesar do emprego de canções de sucesso da década de 1970, tanto estas como as composições originais têm como função primeira servir à narrativa – mas não se submetendo à imagem. Por coincidência, a trilha empregada é consagrada; mas nem sempre músicas de sucesso são adequadas para compor uma película. Assim, as canções preexistentes servem ao filme, mesmo configurando-se também como um significante independente de emoções.

***Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001)**

A densidade das texturas visuais e sonoras da cidade em *Bicho de Sete Cabeças* evidenciam uma relação íntima do protagonista Neto (Rodrigo Santoro) com os lugares em que se refugia e busca identidade. Tal intimidade com a crueza do ambiente urbano marginal contrasta com a distante relação do personagem com a mãe, Meire (Cássia Kiss) e o pai, Wilson (Othon Bastos) – figura conservadora e autoritária causadora dos traumas de Neto.

Ao descobrir que o filho é usuário de drogas, Wilson o interna à força num hospital psiquiátrico. O desespero e a resistência de Neto são interpretados pelos enfermeiros como um comportamento agressivo típico de dependentes químicos. O processo de enlouquecimento do personagem, separado da família e de si mesmo, é demonstrado pela fotografia, cenografia, montagem, interpretação dos atores e pela utilização não realista do som em várias sequências.

A trilha musical de *Bicho de Sete Cabeças* participa ativamente da narrativa, imprimindo ritmo à imagem e delimitando espaços internos e externos aos personagens. Em relação aos diálogos e ruídos, a economia na inserção da música evidencia todas as ocorrências de som, de modo que aquela avança ou recua à medida que alguma outra situação sonora torna-se importante. A música não só fornece pistas narrativas ao espectador – seja por meio das letras das canções, das composições atonais de Abujamra associadas à loucura – como conduz a história e promove a continuidade rítmica entre planos e sequências.

A música original de André Abujamra e as canções de Arnaldo Antunes e outros artistas mantém uma relação dialógica e de complementaridade. Ambas são utilizadas com economia em benefício da polifonia audiovisual, de modo a se contrapor aos momentos de menos textura (prevalência do som ambiente em detrimento da fala) e, assim, valorizar sua inserção na trama. A fragmentação da montagem vai ao encontro do concretismo poético de Antunes e do ritmo frenético do ambiente urbano frequentado por Neto, sublinhado pela trilha musical original. Dentro ou fora da diegese, música instrumental, canção e efeitos de silêncio respondem tanto pela intensificação da tensão quanto pela evidência da loucura/apatia desenvolvida gradativamente por Neto cujo vão esforço de conhecer a si

mesmo e experimentar a adolescência dá lugar a uma delirante e quase perdida luta contra a apatia provocada por um estado forçado e prolongado de torpor.

A valorização das ocorrências musicais, do silêncio, dos diálogos, da trilha sonora como um todo, segundo Chion (1993), contribui para o valor agregado pelo som à imagem. Sequências de fuga, maus tratos e algazarra tornam-se mais potentes com a presença do som sincronizado e da música, que, assim como a correria dos personagens na imagem, imprime ritmo e agilidade às cenas. A trilha musical original de Abujamra revela toda a violência psicológica de que trata o filme, ainda nos créditos iniciais. O correr de Neto pela cidade, seja depois de uma discussão com o pai, seja tentando fugir da polícia após a pichação de edifícios, tem sua dimensão ampliada pelo predomínio de frequências graves, batidas eletrônicas em alta velocidade e pela presença da guitarra distorcida, cuja melodia sombria remete à relação de Neto com a frieza do ambiente urbano.

As composições de Abujamra oscilam entre o tonalismo e o atonalismo, dada a combinação ou sequenciação de linhas melódicas simples com texturas sonoras densas e de origem não convencional. Sons metálicos e intermitentes sugerem atritos ao mesmo tempo irregulares e constantes e geram desconforto ao espectador cuja audição é culturalmente marcada pela tradição tonal ocidental. Grande pesquisador de sons orientais e *world music*, Abujamra tem seu trabalho marcado pela experimentação proporcionada pela tecnologia digital, de infinitas possibilidades de manipulação. Essa é a marca sonora dos delírios de Neto e de sua relação com o ambiente do hospital psiquiátrico e as pessoas que ali sobrevivem.

Em algumas sequências em especial essa utilização subjetiva do som e sua integração com a música original se fazem evidentes: quando Neto é capturado após uma tentativa de fuga e levado pelos enfermeiros para a sala de choque, a respiração ofegante, o debater-se e o choro do protagonista constrastam com a impessoalidade dos enfermeiros e do médico – o que é sublinhado pela ausência de música e pela interpretação dos atores. No instante do choque, uma nova gama de sons metálicos e graves da trilha original vêm à tona e acompanham Neto até o final da película, como uma "cicatriz sonora" deixada por toda a violência a que ele havia sido submetido.

Pequenos fragmentos da composição original – desta vez, em frequências agudas – passam, então, a substituir as vozes dos personagens que se relacionam com Neto após sua primeira saída do hospital – o que é percebido pela sincronia entre o movimento das bocas dos personagens e a ocorrência do som distorcido. Isso ocorre apesar de o som ambiente prosseguir audível. Outra situação sonora subjetiva se dá com a audição fragmentada da música que toca no *discman* de Neto – interrompida sempre que ele tira os fones de ouvido. Por meio de uma audição atenta do filme, é possível perceber o processo de desumanização do personagem, que vai se tornando mais um ser apático a vagar pelo hospital.

As canções de *Bicho de Sete Cabeças* referem-se aos delírios de Neto, aos lugares frequentados por ele, às companhias de que desfruta[9]. Em sua maioria composições de Arnaldo Antunes, essas peças musicais surgem em momentos-chave do filme e convidam o espectador a uma experiência sinestésica. Na ocasião em que Neto está na casa de Leninha, mulher que conhecera num bar, no momento em que os dois personagens começam a trocar olhares a fotografia de cores quentes une-se à canção *O Seu Olhar* (de Paulo Tatit e Arnaldo Antunes) para revelar a visão subjetiva de Neto, que volta de ônibus para casa mirando o céu, entrecortada pelas lembranças daquela noite de amor: "O seu olhar lá fora / O seu olhar no céu / O seu olhar demora / O seu olhar no meu".

A balada, em mi maior, é marcada pela presença oitavada da voz masculina extremamente grave de Arnaldo Antunes e a feminina extremamente aguda de Nina Becker. Esse dueto revela a distância entre Neto e Leninha, cuja relação, apesar daquele contato, não pode ser duradoura. Curiosamente, a voz feminina,

[9] Para ambientar o lugar em que Neto encontra os amigos e caracterizar esse universo adolescente urbano, são utilizadas canções de rap (*O Caminho das Pedras* – banda Zona Proibida) e punk rock nacional (*Satélites* – banda Infierno).

quase infantil, remete ao Neto adolescente, enquanto a masculina se remete à experiência de Leninha, mulher madura que passa a habitar os pensamentos do rapaz a partir de então. A distância de timbres e texturas entre as vozes também é expressa poeticamente na imagem, por meio dos fios que alta tensão que correm paralelos na visão subjetiva de Neto, da janela do ônibus em movimento.

Um dos momentos mais marcantes da canção no filme, no entanto, ocorre quando um dos internos mais velhos do hospital diz: "A gente até precisa fingir que é louco sendo louco, fingir que é poeta sendo poeta". Ele convida Neto a ler as palavras gravadas na parede, que correspondem à letra da canção *O Buraco do Espelho* (Edgard Scandurra e Arnaldo Antunes). A câmera passeia pelas palavras, enquanto a música, "recitada" por Antunes num ritmo compatível com o movimento da imagem, revela a prisão definitiva de Neto no universo da loucura e o perigo iminente da morte: "o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado / no lado de lá onde eu caí". A entoação grave de Antunes na canção, acompanhada do dedilhado da guitarra em uma linha melódica distorcida, revela-se uma extensão da fala do personagem. As imagens igualmente distorcidas da parede misturam-se às imagens fixas e em preto e branco da mãe de Neto, em casa, sofrendo com a ausência do filho.

Depois de voltar para casa carregando suas marcas, o personagem é novamente internado devido ao comportamento agressivo. O som e sua espacialidade são importantes para externar a sensação de prisão de Neto na solitária, cubículo escuro para onde é levado". Da segunda vez que ele é preso na solitária, tenta o suicídio incendiando o lugar. Quando a porta se abre e Neto, enfim, consegue respirar, pode-se ouvir, então, a canção que dá nome ao filme – *Bicho de Sete Cabeças* (Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Renato Rocha), interpretada por Zeca Baleiro –, que marca o renascimento do personagem, a possibilidade de recomeço, apesar das cicatrizes e da lembrança negativa do pai: "Não dá pé / Não tem pé, nem cabeça / Não tem ninguém que mereça / Não tem coração que esqueça / Não tem jeito mesmo / Não tem dó no peito / Não tem nem talvez ter feito / O que você me fez desapareça / Cresça e desapareça... ". A canção embala a saída de Neto do hospício, paralela à cena do pai que, em lágrimas, lê a carta do filho – a mesma da cena inicial do filme. A sequência descendente de notas do refrão, repetida e superposta às estrofes da canção, conclui o ciclo narrativo com o lirismo e a melancolia de uma resignada aceitação do destino.

Especialmente em se tratando da canção-tema – que só é ouvida ao final do filme –, a música configura-se também como um significante independente de emoções, uma vez que o espectador-ouvinte nutre sentimentos e interpretações prévias em relação à canção, ressignificada por Laís Bodansky para finalidades narrativas específicas.

Castelo Rá-Tim-Bim, O Filme (Cao Hamburger, 1999)

Em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, a música-tema original desdobra-se em variações orquestrais para ambientar a história da tradicional família de bruxos Stradivarius, que mora em um castelo na cidade de São Paulo. Morgana (Rosi Campos), Victor (Sérgio Mamberti) e seu sobrinho e aprendiz Antonino/Nino (Diegho Kozievitch) aguardam o alinhamento dos planetas, evento celeste que fortalece os poderes dos feiticeiros. Às vésperas desse acontecimento, Losângela (Marieta Severo), banida da família Stradivarius por suas maldades, volta à cidade e, com a ajuda de Dr. Abobrinha (Pascoal da Conceição) e seu capanga Rato (Matheus Nachtergaele), rouba o livro de Morgana, fazendo com que o casal de bruxos perca seus poderes. Cabe a Nino começar seu próprio livro e salvar a família, recuperando o livro de Morgana, os poderes de seus tios e o castelo tomado por Losângela.

A obra conserva as características musicais e o didatismo presentes na trilha sonora da série televisiva na qual se baseia, *Castelo Rá-Tim-Bum*, criada por Flávio Souza e Cao Hamburguer (diretor do filme) e exibida na TV Cultura entre

1994 e 1997. A trilha musical original assinada por André Abujamra (que faz figuração no filme, como o recepcionista do hotel) e Lulu Camargo pode ser ouvida durante quase a totalidade da obra, como frequentemente ocorre em desenhos animados e seriados infantis. Altamente codificada, ela apresenta frequências agudas e ritmo veloz em momentos de alegria – como quando as crianças da vizinhança empinam pipa perto do castelo ou quando elas brincam com Nino relevando o fato de ele não ser uma criança comum –; acompanha os momentos de medo e mistério com notas graves e ritmo lento – como quando Losângela chega à cidade e alia-se ao Dr. Abobrinha para tomar o castelo de Victor e Morgana; apresenta as personagens, demarcando quais são os vilões e quais os heróis; pontua cada movimento dos personagens em situações específicas (*mickeymousing*, quando Nino tenta abrir o livro de Morgana, fazendo cócegas na capa); imprime dinâmica às passagens de tempo (quando as crianças brincam na rua) e às ações dos personagens – acrescidas de ritmos eletrônicos quando Dr. Abobrinha e Losângela são expulsos do castelo – e sofre diversas variações de textura e "humor" no decorrer da narrativa (*leitmotiv*), transformando-se, por vezes, de música instrumental em canção e vice-versa.

Na canção, o encadeamento silábico é utilizado para simular idiomas como o latim e o alemão, misturando-os a palavras em português ou de origem indígena, remetendo à realeza e às origens tradicionais da família milenar de bruxos em convivência com a pluralidade cultural brasileira. A *Ópera Arepó* composta por Abujamra para o filme, já revela, no título, os efeitos das combinações silábicas, as inversões de palavras (de ópera para "arepó", de *Castelo Rá-Tim-Bum* para "mubmitar oletsac") e a referência à erudição da família de Nino: "stradivarius dras trubufu! / vrais angu! / stradivarius dras trubufu! / vrais angu! / macacos me mordam / das micus leão! / duns livrum abertum / caído do chão! / (...) mubmitar oletsac / mubmitar oletsac". Trechos cantados da música são ouvidos quando a câmera apresenta o castelo e a família de bruxos; no momento em que Nino tem a ideia de salvar seus tios do feitiço de Losângela usando a pedra preta de Morgana; quando ele se concentra para pegar a pedra dentro do espelho e atinge seu objetivo. Estrofe e refrão da canção surgem quando Morgana e Victor, transformados em marionetes por Losângela, cantam, como em um espetáculo, para despistar o Dr. Abobrinha, enquanto a amiga de Nino escreve o feitiço no livro de Morgana para que os poderes de Losângela sejam eliminados.

No entanto, durante quase todo o filme, a trilha musical predominantemente orquestral está em segundo ou terceiro plano, dada a importância da narração em voz *over* de Nino (que abre e fecha o filme) e dos diálogos entre personagens estilizados; a necessidade de clareza narrativa não apenas por meio da linguagem cinematográfica, mas sobretudo da palavra – cujo didatismo provavelmente supõe uma melhor compreensão pelo público infantil –; e todas as demandas interpretativas, de entonação e figurino de uma narrativa fantasiosa.

Muitas vozes diferentes de personagens humanos e não humanos, principais e secundários, convivem com diversos efeitos sonoros decorrentes tanto dos feitiços realizados pelos bruxos dentro do castelo quanto das estratégias narrativas para a sinalização da chegada de novas informações (como o ruído da gralha, que pontua a chegada e a localização da vilã Losângela na cidade). Assim, diálogos e efeitos sonoros predominam sobre a música em várias ocasiões e, em decorrência das múltiplas ênfases dadas ao caráter fantástico da narrativa tanto em âmbito imagético quanto sonoro não-musical, os papéis de "ornamento"[10] ou "música invisível" sobrepõem-se à função de pista narrativa (Gorbman, 1987) exercida pela trilha musical.

A música adquire maior importância apenas no ensaio do minueto para o baile do alinhamento dos planetas e no baile propriamente. Nestes dois momentos, a música vai para o primeiro plano sonoro, sob a forma de uma valsa alegre e densa em texturas (instrumentos de sopro e cordas predominam), com poucas interferências vocais e de

[10] O papel de ornamento exercido pela música no filme é destacado nos momentos de realização dos feitiços – quando contextualiza os efeitos sonoros decorrentes da ação dos bruxos e suas vozes reverberadas –, a cada vez que o livro de Morgana é aberto (tom religioso) e também sob uma forma de "pontuação", como quando alguns personagens proferem seus jargões ("Raios e trovões", de Victor Stradivarius, "Este castelo será meu", do Dr. Abobrinha, ou quando Losângela revela seu rosto para a câmera, gritando o próprio nome e repetindo-o).

efeitos. No ensaio, apenas Nino e sua tia Morgana dançam no salão vazio; no baile, o lugar aparece repleto de personagens. A trilha musical recua e desaparece, no ensaio, quando Nino lembra que precisa escrever seu livro até o dia seguinte, quando seu tio Victor voltar; no baile, ela recua quando a voz *over* de Nino reaparece para finalizar a história e quando ele testa seus novos poderes de feiticeiro – momento em que os efeitos sonoros ascendem ao primeiro plano –, desaparecendo quando a câmera mostra Nino escrevendo as palavras finais em seu livro.

Com pouco espaço na trama, os efeitos de silêncio ou de grande diminuição de textura sonora (com a ausência de música e/ou efeitos) ocorrem apenas em momentos que antecedem falas cruciais para a compreensão da história. Isso acontece, por exemplo, para criar expectativa no momento em que Nino abre o livro para escrever, mas não sabe por onde começar; ou quando ele vai ao encontro dos tios transformados em marionetes, que recomendam que ele fuja; ou para enfatizar o estranhamento da família de um dos seus amigos quando o pequeno bruxo surge para tomar o café da manhã. A música e os efeitos também estão ausentes quando Losângela constata sua vitória sobre os bruxos-marionetes, no momento em que as crianças elaboram o plano para tirar os poderes da feiticeira má e quando Victor, no final do filme, pede para ver o livro de Nino.

Além da *Ópera Arepó* presente ao longo do filme, outras canções aparecem nos créditos finais, com arranjos eletrônicos e urbanos (rap) substituindo ou se acoplando à orquestração em melodias já ouvidas no decorrer da narrativa e letras que lembram situações e emoções vividas pelos personagens. *Estranho não, diferente*, gravada pelo Karnak para o filme, mostra o conflito de Nino diante de sua condição de aprendiz de feiticeiro, diferente das outras crianças, unindo a orquestração que remete às origens de Nino ao rap familiar ao repertório infantil no espaço urbano: “Eu disse pra minha tia: "Tia eu quero ser igual" / Ela achou meio esquisito, mas eu não falei por mal/ Ser igual aos outros garotos / Porque as vezes a magia, me faz sentir tão só”. Na canção *Amigos normais*, também gravada pelo Karnak, o mesmo tema é abordado, celebrando as amizades feitas por Nino, que não se sente mais sozinho: “Um amigo tem com quem conversar / Um amigo sempre é bom, muito bom / Quando o amigo vem é pra aproximar diferentes corações”. Aqui, André Abujamra alia suas composições originais para o filme a sua banda Karnak, cuja discografia é marcada pela densidade de texturas, simplicidade das letras e pelo uso criativo dos recursos eletrônicos em misturas musicais não convencionais.

Considerações finais

As trilhas musicais de André Abujamra para os filmes analisados guardam aproximações sonoras significativas com seus projetos musicais fora da área cinematográfica – destaque para as bandas Os Mulheres Negras, Karnak e para os discos-solo do artista. Tal como na *Ópera Arepó*, canção-tema de Castelo-Rá-Tim-Bum, O Filme, o humor decorrente das combinações silábicas é uma característica das composições de Abujamra, na maior parte de seus discos. A comicidade encontra-se, em geral, na simplicidade das letras, no encadeamento das palavras, na métrica (responsável pelo ritmo da enunciação) e nos arranjos musicais que aglutinam esses arranjos verbais, como na canção *Mediócritas*, do Karnak (disco *Estamos adorando Tokio*, 2000): “Ninguém quer te ver feliz / Todo mundo quer que você quebre o nariz / Ninguém quer te ver contente / Todo mundo quer que você quebre os dentes"” (ABUJAMRA in KARNAK, 2000). Igualmente, o recurso de mistura de palavras de idiomas diferentes também é encontrado nas discografias de Abujamra. Em *Estamos adorando Tokio*, canção que dá nome ao disco do Karnak lançado em 2000, temos o espanhol, o inglês e o português na mesma estrofe, mistura que revela a identidade multifacetada do grupo: “Mira los karnako, me gusta Tokio / When you get out please take a passaporto / Mira los karnako, estamos adorando Tokio”.

A versão de uma música preexistente foi rearranjada por Abujamra e tornou-se a canção-tema *Durval Discos*. *Mestre Jonas*, composta por Sá, Rodrix e Guarabyra, ganhou não apenas uma, mas duas versões do compositor: uma interpretada pelos Mulheres Negras, na voz de Maurício Pereira, com ares de *surf music*; e outra por Fat Marley, personagem de Abujamra no filme (e fora dele), esta uma "versão da versão" dos Mulheres Negras, eletrônica, com *beat* acelerado e inserções de falas dos personagens. As duas versões são simétricas em suas inserções no filme: a primeira, dos Mulheres Negras, abre *Durval Discos*, anunciando de início a metáfora bíblica de Jonas, que vive preso na baleia, vinculada ao protagonista Durval, que vive preso no passado, na ligação infantil com a mãe Carmita e na paixão por discos de vinil. A segunda versão de *Mestre Jonas*, por sua vez, aparece depois de metade dos créditos finais: o *remix* eletrônico de Fat Marley coroa a derrocada do passado (e do vinil, do som analógico) diante das múltiplas possibilidades do presente (e do som digital).

Algo que chama a atenção nas composições de Abujamra para esses filmes é a capacidade do artista em integrar sua música aos outros elementos sonoros da narrativa fílmica – músicas preexistentes, ruídos, diálogos entre personagens e efeitos sonoros. Isso acontece de forma menos previsível nos filmes *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001). Algumas composições originais para esses filmes, se ouvidas fora do contexto, podem parecer muito sutis; no entanto, combinadas a outros elementos sonoros, têm papel fundamental na ligação deles entre si e com a imagem.

Em *Durval Discos*, a trilha sonora musical é percebida em dois momentos análogos aos lados de um disco de vinil: no lado A, temos um festival de músicas brasileiras, canções eternizadas nas vozes de Tim Maia (*Que Beleza*), Elis Regina (*Madalena*), Sá, Rodrix e Guarabyra (*Mestre Jonas*, que aparece em sua gravação original, além das outras versões elaboradas para o filme), Gilberto Gil (*Maracatu Atômico*, *Back in Bahia*), Toquinho e Vinícius (*A Tonga da Mironga do Kabuletê*), Novos Baianos (*Besta é tu*) – além das referências visuais (capas de discos, figurino e caracterização de Durval). No lado B, com o conflito instalado na narrativa, surge então a trilha musical original de Abujamra, a princípio discretamente, em plano sonoro de fundo, em composição tonal, harmônica e melódica com as canções preexistentes já apresentadas no "lado A", elevando-se gradualmente até o clímax, quando a música original vai para o primeiro plano sonoro, sobrepondo-se inclusive aos diálogos. Nesse momento, as vozes que se unem em cantos, gritos e percussão lembram a ideia de ritual empregada na trilha composta pelo artista para um outro filme, *Um Copo de Cólera* (Aluízio Abranches, 1999).

Assim como em *Durval Discos*, várias canções, desta vez de Arnaldo Antunes, compõem a trilha musical de *Bicho de Sete Cabeças*: *O Buraco do Espelho*, *Fora de Si*, *O Seu Olhar* e outras composições de Antunes parecem se conectar ao filme com o suporte das composições originais de Abujamra, que utiliza o eletrônico, o atonal, diversas alturas e texturas sonoras e até falas do próprio filme tratadas de forma distinta dos diálogos para dar ao conjunto sonoro coesão e organicidade. A voz grave de Antunes, combinada à inesperada "sujeira sonora" das composições de Abujamra entram em consonância com os ruídos ensurdecedores da metrópole e das lembranças do protagonista Neto (Rodrigo Santoro), e todo esse conjunto entra em conexão com a "sujeira da imagem", o cinza da cidade, os muros pichados, a poluição, o cotidiano automático no seio familiar. Toda essa poluição sonora e visual clama por respiração por meio da canção preexistente e homônima *Bicho de Sete Cabeças* (composta por Geraldo Azevedo em parceria com Zé Ramalho), em versão cantada por Zeca Baleiro.

Já em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, conforme analisado, a música de Abujamra segue as convenções já consagradas na série televisiva homônima, o que acarreta a previsibilidade das composições em sua relação eminentemente ilustrativa com

os diálogos e efeitos sonoros empregados largamente na narrativa fantástica. Também aqui, as canções (originais, gravadas pelo Karnak) dialogam com o filme, mas de maneira ornamental, reforçando o que já se encontra na trama sob a forma de linguagem cinematográfica.

Nos últimos 20 anos, Abujamra se sobressaiu com sua contribuição musical ao cinema brasileiro, sendo considerado no meio cinematográfico nacional um "trilheiro profissional", ou seja, um compositor especializado em trilhas sonoras musicais para cinema. Antes disso, porém, a partir da década de 1980, o artista já atuava nos Mulheres Negras, depois do Karnak e então em carreira solo. Atualmente, Abujamra administra o retorno destes dois importantes grupos com seu trabalho discográfico solo, trilhas musicais para filmes e televisão.

Iniciou-se, neste trabalho, o caminho para estabelecer as aproximações entre as linguagens musical e cinematográfica na carreira multifocal de Abujamra. As análises de *Durval Discos*, *Bicho de Sete Cabeças* e *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* conduzem à confirmação das hipóteses de que as obras musicais compostas pelo artista para o cinema brasileiro atendem às especificidades narrativas de cada filme, ao mesmo tempo compartilhando entre si determinados elementos harmônicos, melódicos e procedimentos composicionais; de que, nesse sentido, torna-se possível a percepção de uma assinatura musical cinematográfica do artista, marcada pela diversidade de referências musicais e ao mesmo tempo pela síntese que o artista logra fazer delas; e, finalmente, de que é possível apurar a prática da análise fílmica por meio de um estudo mais aprofundado da banda sonora cinematográfica e de suas relações com as imagens às quais ela se articula, potencializando a híbrida musicalidade da polifonia audiovisual.

Cabe verificar, em etapas posteriores do trabalho, se o mesmo ocorre em outras obras cinematográficas com composições do artista e o quanto os aspectos extrafílmicos – o processo criativo de Abujamra, as diversas funções exercidas por ele em filmes, as parcerias do artista com músicos, produtores musicais e estúdios de gravação, a recorrência da trilha musical do artista em mais de um filme de um mesmo diretor, seu diálogo com a direção em cada caso – interferem no resultado das narrativas audiovisuais nas quais ele atua.

A análise de filmes brasileiros com composições musicais de Abujamra e da relação dessas composições com o processo criativo e a vida de um dos artistas mais ativos, inventivos e multifacetados da música brasileira para cinema ora em continuidade contribui para a elevação da importância da música brasileira no cinema; para o entendimento de que o significado da música também está na relação entre o que se ouve e o que se vê; e para a identificação das estratégias narrativas da linguagem musical no contexto das duas últimas décadas do cinema brasileiro.

Referências Bibliográfia

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BRASCHE, Denis Von. *Entrevista com André Abujamra*. Disponível em: <http://devebe.wordpress.com/2007/05/30/entrevista-com-andre-abujamra/>. Acesso em: 13 setembro 2013.

CARRASCO, Claudiney. *Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.

CHION, Michel. *La audiovisión – Introducción a un análisis con¬junto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREIRE, Rafael de Luna (org). *Nas Trilhas do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.

GIORGETTI, Mauro. *Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema> . Acesso em 19 julho 2014.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

IMDB. *André Abujamra*. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0009494/>. Acesso em: 19 novembro 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

UOL VIAGENS. *André Abujamra: Em sua trilha para viagem, músico e produtor coloca sons egípcios e Hermes Aquino*. Disponível em: <http://viagem.uol.com.br/famosos/somparaviagem/2006/07/08/ult3825u9.jhtm>. Acesso em: 13 setembro 2013.

A crítica como recepção histórica: interfaces entre o pensamento de Walter da Silveira e o cinema brasileiro

Rafael Oliveira Carvalho
Mestre pela Universidade Federal da Bahia. Membro do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).
E-mail: rafaolicarvalho@gmail.com

Resumo: A partir dos escritos do crítico e ensaísta baiano Walter da Silveira, buscamos entender como o cinema brasileiro foi avalizado e julgado por ele em alguns periódicos da Bahia entre as décadas de 1950 e 1960. Partilhamos das ideias conceituais de David Bordwell (1991) e Janet Staiger (1992; 2000) que entendem a atividade crítica como parte fundamental do processo de recepção da obra fílmica a partir de sua contextualização histórica e não somente na análise das características imanentes do texto crítico. No caso de Walter da Silveira, observamos que seu olhar se equilibra entre a valorização do cinema nacional e o distanciamento analítico importante para qualquer avaliação crítica.

Palavras-chave: Walter da Silveira; crítica cinematográfica; cinema brasileiro; recepção histórica.

Title: Criticism as historical reception: interfaces between the thought of Walter da Silveira and Brazilian cinema

Abstract: From the writings of the baiano film critic and essayist Walter da Silveira, we try to comprehend how the Brazilian cinema was endorsed and judged by him in some newspapers from Bahia between the 1950s and 1960s. We share the conceptual ideas from David Bordwell (1992) and Janet Staiger (1992; 2000) that understand the critic work as a fundamental part of the process of reception of the film from its historical context and not only from the immanent features of the critic text. In the case of Walter da Silveira, we noted that his view equilibrates between the valorization of the national movies and the analytical detachment important in any critical evaluation.

Keywords: Walter da Silveira; film criticismo; Brazilian cinema; historical reception.

Por uma recepção histórica

Walter da Silveira, crítico ou ensaísta de cinema, cineclubista e professor. Essas são algumas das atividades que o reconhecido intelectual baiano exerceu em torno das discussões da arte cinematográfica na Bahia. As críticas e artigos que escreveu em diversos periódicos na Bahia, entre as décadas de 1930 e 1960, bem como suas atividades em torno da propagação do pensamento cinematográfico, tornaram-no figura respeitada e referenciada como profissional que detinha certo conhecimento acumulado sobre o cinema, uma espécie de mentor intelectual de toda uma geração de pessoas, a despeito da formação acadêmica de Silveira ser em Direito. Nas palavras de André Setaro: “A partir de Walter, os baianos começaram a considerar o cinema autêntico veículo da expressão artística” (2010: 52).

Este artigo se detém em analisar algumas críticas cinematográficas publicadas por Silveira sobre filmes nacionais com o intuito de compreender de que forma esses textos críticos foram importantes para o pensamento reflexivo sobre o cinema nacional numa época e lugar em específico[1]. Os textos que versam sobre filmes do cinema brasileiro, com ênfase também na produção baiana, podem ser vistos não só como traços de recepção daquilo que era assistido à época nos cinemas, mas também como uma forma de valorização da cinematografia nacional, comprometimento do qual Silveira era filiado. E isso independia da valoração que ele fazia sobre os filmes. O simples fato de jogar luz sobre esses trabalhos, colocá-los em pauta e discuti-los é também uma maneira de chamar atenção para essas obras. São evidentes alguns textos, não críticos (na sua maioria ensaios e algumas reportagens), publicados por Silveira que demonstram como o cinema nacional era uma preocupação central no seu pensamento.

[1] Este artigo é parte do trabalho dissertativo desenvolvido por Rafael Carvalho e orientado pela profª. Drª. Regina Gomes, que se deteve na obra crítica de Walter da Silveira e abarca uma parte maior de seus escritos.

Ao se debruçar sobre os escritos críticos de Silveira, é imprescindível considerá-los numa dada confluência contextual. Busca-se aqui um horizonte interdisciplinar de análise em que o objeto estudado tem valor não só através de suas características imanentes, mas também a partir do entorno histórico-contextual em que foi produzido. É preciso não perder de vista que a crítica cinematográfica também possui funções culturais estabelecidas, linhas editoriais, certos objetivos, posições e interesses que ela própria assume como política a ser difundida. Daí a importância de se pensar a confluência contextual como marca preponderante para a análise de recepção.

David Bordwell (1991) e Janet Staiger (1992; 2000) são dois dos principais pesquisadores do cinema a pensar a recepção das obras fílmicas sem desvinculá-la dos condicionantes históricos. Em *Making meaning* (2001), Bordwell critica duramente o papel de destaque que a interpretação ocupa no âmbito da crítica cinematográfica (o autor chega a defender que os tempos áureos da crítica centrada na interpretação já acabaram). Os objetivos do pesquisador estão no esforço de "mostrar como uma poética histórica do cinema pode iluminar o problema de como, quando e em que medida os filmes significam" (1991: XIV).

Nesse sentido, Bordwell acredita que a inclusão da pesquisa histórica enriquece a abordagem do filme e aponta para caminhos que possam fazer a significação de uma obra cinematográfica mais abrangente do que aquelas adquiridas a partir dos mesmos procedimentos críticos de caráter textual que geralmente chegam a respostas comuns e repetitivas. Isso não quer dizer que seja preciso romper com a tradição da interpretação, longe disso, mas antes expandir o objeto de estudo incluindo as variantes de público e período, situando-o dentro de uma pesquisa histórica mais ampla. Sua argumentação é de como essa poética do cinema oferece certos conceitos teóricos capazes de capturar pistas significantes de intersubjetividade no processo de interpretação dos filmes. Isso porque, para o autor, os significados seriam construídos historicamente, como convenções sociais.

Com *Interpreting films* (1992), Staiger vai conferir lugar de destaque para a figura do espectador, inserindo-o num dado contexto para que possa pensá-lo como um sujeito ativo que analisa e absorve a obra fílmica a partir dos conceitos, pressupostos e posições que estão em evidência naquele dado momento e nos lugares em que ele circula, compartilhado pelas pessoas com quem ele se identifica e possui proximidade. São os vestígios de recepção deixados por eles que servem aos estudos de caso. A autora fala em "leitor histórico" para definir esse sujeito ativo que interpreta segundo sua condição de indivíduo pertencente a um contexto específico que lhe oferece certos modos de raciocínio compartilhado que estão disponíveis naquele momento. Vale destacar que estamos lidando com o crítico de cinema também ele um leitor, mesmo que *sui generis*, que faz significar a obra fílmica e expressa seu ponto de vista a partir do lugar que conquista enquanto crítico reconhecido (CUNHA, 2004).

Segundo Staiger, os estudos da recepção, ao utilizar uma metodologia que leva em consideração somente a reação do leitor/espectador sobre determinado

produto cultural, acaba por representar esse sujeito de forma "ahistórica", fora de seu tempo, tornando-o mais um indivíduo ficcional do que um dado real mais significativo. Como escreve o pesquisador e crítico literário Antonio Marcos Pereira: "cada texto produzido ao mesmo tempo se inscreve e é atravessado por uma história que marca a pessoa que o produz de uma certa maneira. Fora dessa história não há texto, não há leitor, não há escritor, não há literatura nem, evidentemente, sua crítica" (PEREIRA, 2012: 31).

Staiger defende que a interpretação, não só de uma obra fílmica, mas de qualquer artefato cultural, não possui significados imanentes no texto, mas sim variações de bases históricas que apontam para condições sociais, políticas e econômicas que, por sua vez, interferem nesses significados. A interpretação seria moldada, portanto, pelos sujeitos históricos inseridos num dado contexto social, e é a partir de uma abordagem contextual e materialista que precisa ser estudada. Através desse viés metodológico, que ela mesma chama de histórico-materialista, pontua o seguinte: "eu não interpreto os textos, mas tento fazer uma explicação histórica do ato de interpretar um texto" (STAIGER, 1992: 81).

No caso de Walter da Silveira, é preciso resgatar todo um trabalho feito em torno do cinema e da experiência cinéfila que ele desenvolveu em paralelo, incentivando a produção local, desenvolvendo a prática do cineclubismo, atuando na área acadêmica e professoral, participando ativamente das discussões em torno da sétima arte e mesmo da crítica cinematográfica, analisando a própria história do cinema em consonância com aquilo que acontecia na Bahia. Ao mesmo tempo sujeito observador do cinema e de suas manobras de realização e difusão para um certo público espectador, era também ele mesmo um personagem ativo na construção de uma cultura cinéfila na Bahia daquele período. Ele moldava e era moldado pelas circunstâncias contextuais da Bahia cinéfila, especialmente entre as décadas de 1950 e 1960.

A partir dos pressupostos teórico-metodológicos da recepção de viés histórico defendidos por Bordwell e Staiger, este trabalho de análise pretende se debruçar sobre as críticas que Silveira desenvolveu acerca do cinema brasileiro em confluência com os dados contextuais do período. O recorte no conjunto de textos analisados privilegia as críticas feitas durante as décadas de 1950 e 1960 por serem as mais representativas de uma fase já amadurecida do autor, além de ser esse o momento em que ele mais publicou em termos quantitativos[2]. Por não ser jornalista de formação, nem trabalhar como contratado dos jornais e revistas, sendo um colaborador convidado, seus textos não possuíam uma periodicidade fixa.

Sem a rigidez de tentar enquadrar Silveira numa classificação que possa identificá-lo como um tipo específico de crítico, a nossa proposta está centrada na identificação de uma grade de leitura que Silveira utilizava para interpretar e ajuizar sobre as obras do cinema brasileiro, em confluência clara com o momento histórico em que vivia e na qual aqueles produtos eram realizados e consumidos pelo público.

[2] Todas as críticas foram retiradas da coletânea *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero* (2006) organizada por José Umberto Dias, edição em quatro volumes que reúne grande parte da produção textual do escritor. Embora haja um esforço de reunir os escritos de Silveira, muitos de seus textos não constam da coletânea e outros foram perdidos. O presente artigo se baseia nos textos publicados nessa coletânea.

Walter da Silveira e a recepção ao cinema nacional

> A responsabilidade crítica só faz crescer diante do filme brasileiro. Porque em seu território os passos devem ser mais fortes e decisivos. Não há maior dificuldade em opinar sobre um filme estrangeiro: as matrizes críticas vêm de fora. Para falar do filme nacional, o crítico necessita de originalidade, pois tem de interpretá-lo a partir de si mesmo. Muitas omissões e hostilidades que andam por aí derivam desta causa: o requisito de uma renovação constante de juízos próprios, sem amparo exterior, quando a fita proposta à crítica é uma fita nacional (SILVEIRA, 1969: 38).

Levando adiante seu intuito de educar o público para o cinema através do fazer crítico, percebemos que, ao falar do cinema nacional, Walter da Silveira trazia consigo o encargo de olhar para essa produção com mais apuro. Com exceção de algumas obras

que tiveram destaque fora do país, nomeadamente alguns filmes pertencentes ao Cinema Novo, além de alguns outros poucos que conseguiram quebrar essa barreira, o filme nacional encontrava seu maior público e críticos dispostos a discuti-lo dentro do próprio país, apesar dos problemas de distribuição das obras. De qualquer forma, a valoração do produto nacional precisava ser mais cautelosa e, segundo Silveira, longe de bairrismos. A preocupação com o conteúdo da obra, traduzido por meio dos fatores estéticos, era o ponto norteador da análise do crítico.

Pensar no caso de recepção ao filme *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) é pertinente para introduzir essa análise e sentir o cuidado com que Silveira tratava a crítica enquanto atividade séria e profissional, precisando ser, inclusive, discutida por quem a exercia. Selecionado para a competição oficial do prestigiado Festival de Cannes, de onde saiu com a Palma de Ouro, o filme de Anselmo Duarte se mantém até hoje como o único longa-metragem nacional a conquistar o prestigioso prêmio. Walter da Silveira foi o único crítico brasileiro que viajou até Cannes[3], junto à comitiva brasileira, a fim de acompanhar a repercussão da obra no exterior, aproveitando também para fazer a cobertura do festival como crítico de cinema.

Assim como os brasileiros presentes no evento, e fazendo coro à crítica especializada que cobria o festival, o prêmio máximo concedido ao filme foi saudado por Silveira como uma grande vitória para o cinema nacional, já que, rodado na Bahia, o filme carregava o espírito e as imagens daquela terra. Sendo ele um entusiasta do cinema nacional e defensor da produção local, deixou registrado a admiração por ter visto o filme ser consagrado, não só pelo júri composto por nomes variados do meio cinematográfico mundial, mas também pela crítica especializada e pelo público.

Silveira também esteve bastante próximo da produção do filme, fazendo inclusive uma pontinha como ator, interpretando o dono de um bar. Ou seja, as relações dele com a obra poderiam prever um olhar mais condescendente ou mesmo de isenção de opinião, dada a proximidade com o projeto. Mas mesmo assim, ele preferiu avaliar e deixar clara sua posição sobre o filme, com incisão, analisando-o em paralelo com aquilo que o festival exibiu em termos de produção cinematográfica mundial e que, para ele, representava uma grande reunião do melhor do cinema contemporâneo de autor. Silveira não se eximiu de apontar falhas da obra, como a transposição de um texto teatral que, na opinião dele, não encontrou um viés de expressão mais cinematográfica, além de identificar problemas de continuidade narrativa, criticando também a inclusão exagerada de temas nacionalistas a fim de demarcar a cultura brasileira.

> Como crítico, tinha consciência, porém, de que O pagador de promessas não fora o melhor filme da competição. [...] Posso, contudo, afirmar que o júri foi injusto? Evidentemente, os filmes de Cacoyannis, Antonioni, Bresson, Buñuel, como obras da arte cinematográfica, expressão do pensamento, linguagem, são muito superiores a O pagador de promessas. Anselmo Duarte está longe, como cineasta, de qualquer dos quatro (SILVEIRA, 1962a: 264).

Do entusiasmo inicial de louvação para o filme que teve a oportunidade de participar da competição em Cannes e da aclamação da crítica que ele fez questão de descrever nos jornais, Silveira procurou deixar de lado o patriotismo e a ânsia de sucesso pelo projeto brasileiro. Nas suas próprias palavras: “Pessoalmente, distingo minha condição de brasileiro da de crítico” (SILVEIRA, 1962a: 264).

Apesar de considerar a posição de Silveira sobre seu próprio ofício e entender o distanciamento com que ele pretendia realizá-lo como profissional imparcial, essa posição deve ser relativizada no percurso de análise uma vez que a perspectiva da recepção histórica entende justamente os sujeitos como inseridos num confluência contextual que molda e interfere o seu olhar (STAIGER, 1992; 2000). Querendo

[3] É o próprio Walter da Silveira que relata isso, desanimado pelo próprio desinteresse da crítica nacional em acompanhar a trajetória do filme nacional, deixando claro que também cobriam o festival jornalistas brasileiros que eram correspondentes estrangeiros na Europa ou críticos que já estavam na França na época do evento. E acrescenta: “Mas outros, sobretudo aqueles que sempre negaram as possibilidades brasileiras para o cinema, deveriam estar aqui, para sentir o frêmito enorme que agitou o Festival com a *mise-en-scène* de Anselmo Duarte” (SILVEIRA, 1962: 258).

ou não, sua posição como brasileiro (e baiano), muito próximo da equipe de realização do filme, interviu, de uma forma ou de outra, nas suas avaliações.

Nesse embate teórico, nos deteremos, a partir de então, a observar algumas recorrências observadas no grupo de críticas que ele escreveu sobre os filmes nacionais, fazendo relação com o momento histórico no sentido de compreender a forma como o crítico baiano lia o cinema brasileiro. Também não buscamos respostas que avalizem e apontem juízos de valor sobre a obra em si, sobre suas características estéticas e artísticas imanentes, mas antes sua demarcação dentro de um contexto de produção nacional e recepção particular.

O cinema brasileiro em contexto

Uma das principais regularidades na escrita crítica de Walter da Silveira refere-se a uma abordagem feita não só da fita em si, mas daquilo que ela representa para a cultura cinematográfica do Brasil naquele momento. Poucos são os textos de Silveira que já começam abordando a obra analisada. Como introdução para a apreciação fílmica, a discussão de uma produção brasileira é uma marca primordial dos textos analisados, no sentido de pensar uma escola nacional de cinema, um novo cinema nacional que está florescendo, a busca pela representação de um povo e sua cultura na tela e o lugar do próprio cinema brasileiro em relação ao estrangeiro. Os filmes não podem ser vistos isoladamente, mas sim dentro de um contexto de produção e formatação de uma ideia de cinematografia que torne possível falar em termos de um projeto de cinema nacional.

Poderemos encontrar textos de Walter da Silveira que revelam sua atenção para a produção local a partir dessa preocupação em se pensar a possibilidade de uma filmografia dita brasileira. É o caso de "Esta é a hora do Cinema Nacional", publicado já em 1943 no jornal *O Imparcial*, em que ele faz considerações tais como:

> Nesse momento, nasce a possibilidade do cinema nacional, [...]. As nossas casas de exibições estão projetando os filmes mais medíocres ou reprisando películas já muito reprisadas. O público vai ainda ao cinema porque em cidades como Salvador, a única diversão existente é a cinematografia. [...] Não vou dizer aqui uma tolice: a de afirmar que o cinema brasileiro pode preencher a lacuna deixada pelo cinema estrangeiro. Afirmo, entretanto, que o cinema nacional deve aproveitar o momento para criar mais e melhor, enchendo os cartazes com seu anúncio. [...] Não é uma ilusão, é um ideal. E nada tem de romântico. Assenta nas condições mesmas da vida que aí está. É só olhar querendo ver, esta é a hora do cinema nacional (SILVERA, 1943: 93-94).

E serão muitos textos com esse teor de encorajamento e valoração que ele fará no decorrer dos anos, preocupado não só com a qualidade dos filmes, mas também com as políticas de incentivo, os modos de produção, as formas de exibição e a aceitação do púbico para esse cinema brasileiro. Nesse mesmo caminho, a partir de determinado momento, Silveira também vai se dedicar a discutir muito a produção baiana, assunto em efervescência especialmente com a deflagração do Ciclo de Cinema da Bahia[4] e toda a movimentação no estado como polo de produção cinematográfica.

Nas primeiras críticas analisadas por Silveira sobre filmes nacionais, entre os anos de 1953 e 1954, já havia essa preocupação em discutir, e mesmo um anseio em identificar, uma produção brasileira que apresentasse uma unidade narrativa que pudesse representar o país. Ao falar de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), Silveira chega a declarar o lançamento do filme como uma espécie de marco de um certo projeto nacional de cinema brasileiro: "De nossa parte, jamais esperávamos que Lima Barreto, não obstante o mérito indiscutível de *Painel* e *Santuário*, dois *films d'art*, conseguisse a posição singular de fundador de uma escola brasileira de cinema" (SILVEIRA, 1953a: 289). Essa busca pela concretização de um cinema

[4] Movimento que se formou a partir da produção local de alguns filmes entre 1959 e 1964, imprimindo nas telas obras com as manifestações culturais e sociais da Bahia, aliadas a uma estética peculiar de realização a baixo custo. Roberto Pires é quem inaugura essa fase de produção com o lançamento de *Redenção* (1959), considerado o primeiro longa-metragem baiano.

dito nacional (assim como a gênese de uma cinematografia baiana), ou mesmo de uma vertente temático-estilística que se diferencie das produções comuns, como é o caso acima, será uma constante nos escritos de Silveira, inclusive nos vários ensaios publicados sobre o tema no decorrer de sua carreira. Nas críticas, isso ganha ares de contextualização que serve de apreciação para o próprio filme enquanto lugar ocupado dentro da produção nacional.

Nos textos sobre *Sinhá moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953) e *Floradas na serra*, (Luciano Salce, 1954) a importância de uma companhia produtora de filmes como a Vera Cruz (também responsável por *O cangaceiro*) é posta como ponto de discussão relevante sobre a construção do que seria o cinema nacional e suas preocupações temáticas, assim como seu próprio fim é refletido para subsidiar a análise do filme dentro do "legado" por ela deixada:

> Desde O cangaceiro [...] a Cinematográfica Vera Cruz vem tentado encontrar, nos fatos e costumes do nosso povo, a singularidade nacional de um novo cinema. [...] Se retirarmos ao filme de Lima Barreto a admirável música folclórica que tanto o identifica de nacionalidade, o novo filme da Vera Cruz [Sinhá Moça] o excede como pensamento e imagem do Brasil (SILVEIRA, 1953a: 302).

> Se for certo que a Cinematográfica Vera Cruz não produzirá mais, Floradas na serra deve ser o seu último filme, e o mais esperado também. [...] Diz-se, da Vera Cruz, que, se, de um ponto de vista estético, situou o filme brasileiro numa categoria internacional, com O cangaceiro e Sinhá Moça, do ponto de vista econômico, com a sua desmedida ambição de fabricar superproduções sem garantia de rentabilidade, provocou uma intensa desordem financeira em nossa indústria cinematográfica, arrastando-a à caótica situação atual (SILVEIRA, 1954: 396).

Nessa perspectiva nacionalista de anseio por um cinema dito nosso, Walter da Silveira sempre irá enxergar a produção nacional como um conjunto, num mesmo sentido histórico que vai abrindo ou fechando as portas para um contexto de cinematografia local. Nas críticas, as abordagens introdutórias que se dedicam à situação do cinema brasileiro, feitas antes de entrar na análise do filme propriamente, objetivam retomar a história do cinema nacional e dos filmes que se destacaram, sendo essa característica uma constante como forma de pensar a trajetória dessa cinematografia.

No trecho sobre *Floradas na serra*, a questão do fim da Cinematográfica Vera Cruz leva a uma discussão de (des)valoração dos filmes anteriores que foram produzidos pela empresa, tendo esta, por sua vez, carregado certas virtudes e também defeitos que marcaram o cinema nacional por um certo período. Para falar de *Redenção* (Roberto Pires, 1959), considerado o primeiro longa-metragem baiano, Silveira retoma o histórico não só da produção de pequenos curtas, como remonta à chegada do próprio cinema às terras da Bahia e do pioneirismo do lançamento de uma revista semanal de cinema, tudo isso numa tentativa de entender como o filme de Roberto Pires pôde surgir naquele dado momento. Da mesma forma, toda a abordagem inicial de *Sol sob a lama* (Alex Viany, 1963), é feita numa comparação com *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) já que o primeiro filme foi produzido em resposta ao segundo, envolvendo a representação do povo humilde da feira de Água de Meninos, das lutas por eles enfrentadas e dos problemas sociais que sofriam, representação essa considerada equivocada pelos produtores e pelo diretor de *Sol sob a lama*. Esse filme não poderia ser avalizado senão em paralelo com o anterior, sobre o qual Silveira também escreveu em separado.

Já no texto sobre *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), datado de 1965, as discussões sobre a representação do Nordeste e do cangaço remontam justamente a *O cangaceiro*, onze anos antes, tido por ele como o momento em

que esta temática ganha destaque como assunto principal no cinema brasileiro. Da mesma forma, a própria trajetória de Glauber Rocha à frente da direção de filmes como *Barravento* (1962) e de seu curta *O pátio* (1959) surgem como pontos de discussão em que Silveira se detém para situar o cineasta baiano no centro dos fatos cinematográficos daquele período e pensar na realização e profusão de um filme como aquele que acabava de ser lançado, considerado por Silveira uma obra revolucionária e também um momento de transição para o cinema brasileiro.

Nesse sentido, é interessante perceber como a história da produção cinematográfica brasileira, em alguns de seus momentos marcantes, se reflete no comentário do próprio filme. Do período das grandes produtoras (da qual a Vera Cruz foi uma das últimas), passando pelo Ciclo de Cinema da Bahia, até o florescimento do Cinema Novo, a crítica de Walter da Silveira ao cinema brasileiro sempre procurou colocar o filme em meio ao universo maior do contexto, e não somente partir de suas marcas imanentes, estéticas e temáticas, que se percebe na fita fílmica.

O Brasil na tela

No contexto em que a Vera Cruz representou uma esperança de realização de grandes filmes, a partir de um refinamento maior de sua produção, inclusive importando técnicos e profissionais estrangeiros, numa tentativa de se aproximar da estética clássica do cinema norte-americano de primeira linha, Silveira deixa claro a satisfação de poder contar, no Brasil, com uma produtora que enxerga o filme no seu apuro técnico. No entanto, também critica duramente o fato da empresa escolher temáticas para os filmes que não representassem a cultura nacional. Para ele, essa era uma característica primordial para se pensar em um projeto de cinema brasileiro. “Um dos erros inegáveis da Vera Cruz consistiu sempre na temática de suas produções” (SILVEIRA, 1954: 397), escreveu na crítica de *Floradas na serra*, apontado como a adaptação de um romance sem essência nacional, cuja história de amor entre um homem e uma jovem que acabou de ser diagnosticada com tuberculose era tratada de forma romanceada e individualista.

Os costumes, o povo, a geografia, as manifestações culturais, os valores, a história, essas sim deveriam ser marcas perceptíveis nos filmes para que representassem uma nação. Silveira não deixava de criticar duramente o filme que não apresentasse características e temáticas de caráter nacionalista. É o caso do texto sobre *Estranho* encontro (Walter Hugo Khouri, 1958), em que é possível encontrar o seguinte questionamento:

> Estranho encontro pertence ao cinema brasileiro? Em nenhum país do mundo a existência de uma escola cinematográfica nacional nasceu da aparência da obra de arte fílmica, porém do seu espírito. [...] É sempre através do que há de distinto e de próprio que os vários países se legitimam e se afirmam artisticamente. Não percebeu essa simplicidade o autor de Estranho encontro. Por isso, ao invés de buscar uma estética cinematográfica brasileira para o seu filme, procurou se evadir dela (SILVEIRA, 1959a: 72).

Pode-se criticar a visão exacerbadamente nacionalista de Silveira ao valorizar como produto nacional somente aqueles filmes que deixassem exposto na tela alguma marca cultural do país, algo que pudesse caracterizá-lo como tal, desmerecendo assim obras mais introspectivas e de viés puramente psicológico, sem traços explícitos de “brasilidade”, como faz Walter Hugo Khoury, já que isso faz parte de seu estilo particular como cineasta. Se essa autoralidade era bastante valorizada quando Silveira tratava dos filmes de diretores mundiais, na crítica ao cinema nacional ela não era um critério de análise primeiro, de destaque, assim como a “desnacionalização” pesava negativamente sobre o filme. Era preciso que antes o cineasta pudesse mostrar a face da cultura brasileira para depois demonstrar sua faceta de cineasta com personalidade cinematográfica. No

entanto, pode-se compreender que essa posição faz parte da necessidade em descobrir uma cinematografia reconhecidamente brasileira, algo que a crítica brasileira, de uma forma geral, começava a buscar por aquela época.

É nessa mesma perspectiva que surge um dos germes do Cinema Novo como catalisador de uma mentalidade que busca valorizar uma cinematografia, temática e esteticamente, relacionadas à realidade social e em termos de capacidade de produção cinematográfica no Brasil. Nas palavras de Glauber Rocha (1981):

> O Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas a pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA, 1981: 52).

É possível perceber nesse discurso a mesma visão propagada por Silveira sobre a necessidade de um cinema que reflita seu próprio espaço de origem, não só nas temáticas escolhidas, mas também na maneira como isso é levado para a tela via recursos da linguagem cinematográfica, através de uma estilística fílmica própria. Essa é também uma visão que ganha reforço através de uma mentalidade na crítica brasileira que passa a reconhecer a perspectiva social e cultural nos filmes nacionais, com destaque para as ideias de Paulo Emilio Salles Gomes para quem o cinema nacional precisa ser uma representação do próprio estado de subdesenvolvimento social do país. A vontade de ver refletida e problematizada na tela a realidade brasileira alcança, no âmbito do pensamento cinemanovista, um caráter de urgência que precisa levar a uma linguagem que inspire a revolução social, especialmente nos países do então chamado Terceiro Mundo, como preconizava seus representantes. Para tanto, era preciso não se render ao modelo de produção dos grandes centros produtores no mundo, dito de "qualidade", buscando, por outro lado, uma estética que estivesse a serviço desse propósito, dentro das possibilidades técnicas que o Brasil dispunha à época.

No percurso de análise das críticas aos filmes brasileiros, porém, é possível encontrar uma exceção a essa regra. Ao falar de *Redenção*, o crítico coloca: "Afora o fato de ser Redenção um filme com capitais baianos, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, a presença da Bahia é um simples presença de paisagem" (SILVEIRA, 1959b: 77). Mais adiante no texto, depois de apontar certos defeitos e problemas de cunho cenográficos e estético, ele arremata:

> Nesse filme, onde os defeitos se alternam com as qualidades, há pelo menos uma que o consagra ao contrário da imensa maioria dos filmes nacionais. Redenção só existe e vale como cinema, não é uma obra subalterna de qualquer origem extracinematográfica (SILVEIRA, 1959b: 78).

Estamos, portanto, diante de um filme baiano, mas sem as características nacionalistas e mesmo regionais que ele prezava ver nas fitas, mas mesmo assim segue reconhecido por Silveira como filme da terra e de valor, apesar dos muitos defeitos narrativos apontados. Isso porque, na construção narrativa, o crítico encontra uma qualidade imanente que valida a obra não mais como filme nacional, mas agora como trabalho de expressão cinematográfica, para além de ser um marco do cinema realizado na Bahia.

Consolidação e euforia

É com *Deus e o Diabo na terra do sol*, a partir de seu lançamento em 1964, que a posição do cinema brasileiro chega a outro patamar de consolidação na visão de Silveira: "A história do nosso cinema é, aliás, a história de uma crise permanente: nunca atingimos um instante de euforia" (SILVEIRA, 1959a: 70), diz o crítico em março

de 1959 na introdução do texto sobre *Estranho encontro*, revelando justamente esse sentimento por ver o cinema nacional como algo de maior grandeza. No entanto, quando essa euforia pareceu ter chegado com a surpreendente vitória de *O pagador de promessas* no Festival de Cannes, o crítico preferiu a parcimônia para colocar o filme no lugar que ele julgava merecedor naquele momento:

> Com a Palma de Ouro, ainda não assumimos uma posição de relevo na cinematografia mundial. Tenhamos humildade para senti-lo e dizê-lo. Mas, com O pagador de promessas, nasce para o Brasil o compromisso de justificar, com filmes ainda melhores, o grande prêmio de Cannes (SILVEIRA, 1962a: 264).

Mesmo assim, havia uma animação, uma ânsia por uma cinematografia que até então ainda precisava crescer, talvez numa posição um tanto dura do crítico na reticência em reconhecer os méritos de uma produção que até aquele momento já tinha rendido bons frutos para a produção nacional. Sem dúvidas, Silveira não se deixava levar pela agitação e muito menos se influenciava facilmente pela premiação importante, preferindo se apegar a sua própria análise da obra para fazer os juízos de valor sobre o filme em si, e com isso construindo sua visão pessoal da posição em que se encontrava o cinema brasileiro num contexto maior. Na crítica a *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) ele afirma:

> Provavelmente, Vidas secas não seria no Brasil tão admirado se o estrangeiro não o consagrasse: ainda resiste entre nós um sentimento colonial de admiração pelos reflexos mundiais da cultura brasileira. Mas os dois prêmios de Cannes[5], os louvores da crítica francesa, de 1965 na França, deram para convencer a opinião nacional de que realmente Nelson Pereira dos Santos é um cineasta legítimo, um homem do cinema para ficar. [...] Aqui não há, certamente, o cinema de autor, tão defendido e proclamado como única saída moderna para o impasse do filme como arte e do cinema como indústria. Mas, existe, sem dúvida, um exemplo notável de transposição da literatura para o cinema (SILVEIRA, 1966: 185).

[5] *Vidas Secas* recebeu o prêmio de melhor filme da OCIC (Organização Católica Internacional de Cinema) e o prêmio dos Cinemas de Arte. Fonte: http://www.festival-cannes.fr/pt/article/57959.html.

Consciente dessa predisposição generalizada em utilizar como critério de valorização o reconhecimento exterior, o crítico já expunha publicamente sua aversão a esse procedimento. E o filme de Nelson Pereira dos Santos acaba por ser visto através da abordagem subjetiva do crítico, numa posição que hoje certamente seria renegada por muitos estudiosos e pesquisadores. De qualquer forma, nota-se que o valor do filme é encontrado por ele através de certo aspecto (a notável qualidade da adaptação literária) defendido como aquilo que garante o lugar de destaque a ser dado a *Vidas secas*, visto por ele como um marco do cinema – e da literatura – nacional. Seria, portanto, uma posição de valorização daquilo que se depreende textualmente da obra e não algo que dependa de fatores exteriores a ela.

Entre expor sem restrições os problemas dos filmes e mesmo assim demarcar os percursos que o cinema nacional estava perfazendo, a partir dessas pequenas conquistas, como passos em direção a um nível de qualidade ainda aquém do esperado, para o crítico, os filmes brasileiros já mostravam sinais de que podia se equiparar às grandes obras do cinema mundial. Essa é uma preocupação clara nos escritos de Silveira, sentida nesse texto, mas que reflete um pensamento que ele expõe em vários artigos publicados em periódicos, como se o cinema de grandes diretores do mundo possuíssem um patamar de qualidade artística tal a ser alcançada pelos filmes brasileiros, ao mesmo tempo em que estas precisavam preservar as marcas culturais do país, deixando-as expostas na tela. Mas esse reconhecimento deveria vir pelas qualidades intrínsecas percebidas no filme e menos pelas premiações e reconhecimento internacional que porventura pudessem ter, como demonstra o caso de *O pagador de promessas* e *Vidas secas*.

Isso só aparece em melhor tom nas críticas com o surgimento dos primeiros filmes de Glauber Rocha, em especial com o impacto causado pelo lançamento de *Deus e o Diabo na terra do sol*. A inquietude cultural e politizada, a veia artística aflorada e sua visão particular do fazer cinematográfico num país considerado subdesenvolvido, tornam Glauber Rocha uma figura ímpar no contexto de produção, primeiramente baiano, para que depois ganhe o Brasil. Sobre o cineasta, Silveira escreve na crítica do filme:

> Aos 25 anos, num país subdesenvolvido cinematograficamente, já é um autor internacional. Um autor brasileiro, antes. O primeiro autor cinematográfico da nacionalidade. Todo o esforço de Deus e o Diabo na Terra do Sol, esforço temático e estilístico, visa a construir um filme nacional (SILVEIRA, 1965: 356).

A "euforia" sobre o cinema nacional surge em Silveira a partir do momento em que ele percebe em Glauber Rocha um cineasta com pretensões artísticas mais elevadas, com posições próprias sobre a sociedade brasileira e também um pensamento conceitual sobre o cinema que queria realizar, estando essas inquietações e ideias perceptivelmente presentes no filme. O texto, publicado um ano depois do lançamento do filme, se apega às marcas imanentes da obra, sem que Silveira precise se basear nas premiações e na então consagração do cineasta num âmbito internacional[6]. E também reconhece a dimensão autoral do trabalho desenvolvido pelo cineasta no sentido de dotar seus filmes de certa personalidade que refletia seu pensamento, além de manter nas obras a temática do nacional que o crítico tanto prezava. É preciso levar em consideração também a proximidade que ambos mantinham no cenário cultural baiano, sendo Glauber tido como um discípulo do renomado crítico (CARVALHO, 1999), apesar de certas distinções na forma como enxergavam o cinema.

[6] Depois de ter recebido o Opera Prima, prêmio do XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, em 1962, por *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* coletou os seguintes prêmios internacionais: Prêmio da Crítica Mexicana – Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náiade de Ouro – Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Grande Prêmio Latino Americano – I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966. Fonte: http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm

Considerações finais

A crítica que Walter da Silveira exercia não era engajada e nem atrelada a um projeto modificador da sociedade e do cinema enquanto atividade de mobilização, mesmo que ele pudesse defender quem assim se colocasse. De forma mais combativa, o pensamento de Glauber Rocha está mais atrelado a toda uma inquietação de insurgência desses novos cineastas que queriam modificar a face do cinema brasileiro.

O engajamento de Silveira, por outro lado, era de outra natureza, estava na própria consolidação do cinema como arte que precisava ser vista com propriedade e um mínimo de conhecimento e visão crítica, algo que ele tentava dispor ao público através de seus textos e de todo o trabalho desenvolvido em torno do cinema. Um projeto de caráter pedagógico, portanto, que visava à formatação de um olhar aguçado para a apreciação do bom cinema.

Certamente que o filme nacional passava por esse crivo, num equilíbrio muito interessante entre consideração e olhar crítico, entre a torcida para que desse certo e as cutucadas críticas que não deixava de proferir quando se sentia incomodado. Apesar de conhecer as dificuldades de produção do cinema nacional, da sua vocação pouco comercial, dos problemas de financiamento, da precariedade dos estúdios e dos meios de produção de cinema, Silveira, como observador exigente, refletia sobre esse cinema num misto de distanciamento e torcida. As configurações contextuais que cercavam as críticas de Walter da Silveura foram, portanto, fundamentais para se compreender a recepção do crítico a esse cinema brasileiro e baiano.

Uma das principais características da obra crítica de Silveira, e que se percebe nesse pequeno percurso de análise que apresentamos aqui, é a ponderação e reflexão que ele faz do lugar do cinema brasileiro em relação à capacidade estilística e temática de se estabelecer como produção consistente, importante, promissora.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.

CUNHA, Tito Cardoso e. *Argumentação e crítica*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

PEREIRA, Antonio Marcos. Eu era um crítico juvenil. In: QUEIROZ, Milena Brito de (Org). *Leituras possíveis nas frestas do cotidiano*. Salvador: FUNCEB, 2012.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SETARO, André. *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. (Org: Carlos Ribeiro). Salvador: Udufba: 2010. 3 v.

SILVEIRA, Walter da. (1943). Esta é a hora do Cinema Nacional. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 92-4.

_____. (1969). Por uma crítica responsável. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 37-8.

STAIGER, Janet. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.

_____. *Interpreting films: studies in the historical reception*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Críticas analisadas

SILVEIRA, Walter da. (1953a). O Cangaceiro. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 289.

_____. (1953b) Sinhá Moça. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 301.

_____. (1954). Floradas na Serra. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 396.

_____. (1959a). Estranho Encontro: pequena obra de um aprendiz. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 70.

_____. (1959b). Redenção: passado e futuro do cinema na Bahia. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 73.

_____. (1965). Deus e o Diabo na Terra do Sol. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 353.

_____. (1966). Vidas Secas. In: _____. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. (Org: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 184.

Vem Ver #Novela, @Você Também: Recepção Televisiva e Interações em Rede a partir do Twitter

Rafael Drumond
Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas. Atualmente é professor da Faculdade de Comunicação e Artes nesta mesma instituição. Suas pesquisas são voltadas para a televisão brasileira, com foco em telenovelas e pesquisas de recepção. E-mail: rafael.drumond@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo tematizo um conjunto de práticas interacionais desenvolvidas no *Twitter* por telespectadores da novela "Avenida Brasil" (Rede Globo, 2012). Para tanto, efetuo uma leitura sobre o processo de ajustamento entre a TV e as mídias digitais, especificamente no que se refere à apropriação do microblog como plataforma de interação "entre" a audiência "durante" a exibição do folhetim. Amparado por pesquisa empírica, busco caracterizar e analisar as conversações geradas por "Avenida" sobre a plataforma, experiência a partir da qual levanto a hipótese de que a emergência de práticas/processos interacionais rearticula as mediações entre produtores e receptores teleficcionais, sem, necessariamente, pluralizar a cultura do entretenimento midiático.

Palavras-Chave: Recepção em Rede; Interação; Telenovela; Twitter.

Title: Watch #soap opera, @you too: television reception and network interactions

Abstract: This article approaches a set of interactional practices developed on Twitter by viewers of the soap opera "Avenida Brasil" (Rede Globo, 2012). Thus, I propose a reading about the process of mutual interaction between TV and digital media, specifically regarding types of appropriation of the microblogging as interaction between the audiences during the viewing of the soap opera. Supported by empirical research, I seek to characterize and analyze the conversations generated by "Avenida" on the platform, experience from which I raise the hypothesis that the emergence of practices / interactional processes rearticulate mediations between telefiction producers and receivers, without necessarily pluralize the culture media entertainment .

Keywords: Network Reception; Interaction; Soap Opera; Twitter.

Apresentando a Proposta



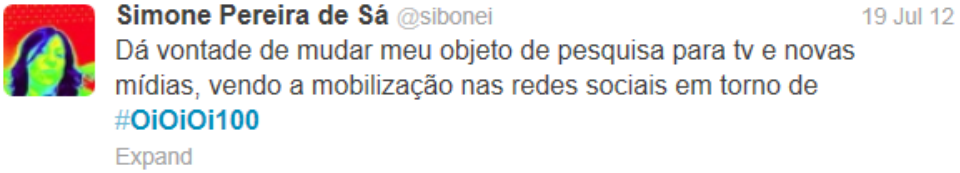


Figura 1: Postagens ou "tweets" publicados por usuários na rede social. FONTE – Twitter.

Estamos no ano de 2012, mais precisamente, uma quinta-feira, dezenove dias corridos do mês de julho. Na data, o centésimo capítulo de "Avenida Brasil"[1] levava ao ar um momento emblemático do conflito entre Nina (Débora Falabela) e Carminha (Adriana Esteves): a descoberta, por parte da vilã, de que sua empregada de confiança era, na verdade, sua ex-enteada – a garota que teve a infância arruinada pela ambição da megera e que, àquela altura, ansiava por vingança.

Do outro lado da TV, em múltiplas e milhares de telas, o evento foi acompanhado com entusiasmo por uma audiência cativa, inclusive (e talvez principalmente) nas mídias digitais. Mediante postagens como as compiladas acima (FIG.1), os telespectadores-internautas convocavam outros usuários do *Twitter*[2] a interagirem a partir da novela, processo vinculativo que justificou, em considerável medida, o "fenômeno de mídia" (LOPES; MUNGIOLI, 2013) erigido em torno da trama. Trata-se, nas palavras do blogueiro e crítico de televisão do Portal UOL, Nilson Xavier (2012: s/p), da "primeira novela coqueluche da Internet", e ainda, do folhetim que acomodou, como nenhum outro até então, a audiência em um "mesmo sofá virtual, onde é tudo '*real time*', como se o telespectador fosse à janela gritar para os vizinhos o que achou de determinada cena".

Finda a trama de João Emanuel Carneiro, o que temos percebido é que a interação no microblog a partir da teledramaturgia transformou-se em hábito, revelando-se uma prática interativa tão cotidiana quanto à própria serialização folhetinesca. Não é à toa que, quase diariamente, as novelas da Rede Globo, em especial a trama da faixa das nove, conquistam ao menos uma, quando não cinco ou seis posições na listagem dos assuntos mais discutidos na plataforma, os chamados *Trending Topics* (TT's).

Diante desse contexto, apresento o objeto do artigo: refletir sobre os novos modos de "ser audiência" televisiva a partir do espaço interacional deflagrado pelo *Twitter* em torno de *hashtags*[3] referentes à novela. Explico que, por intermédio dessa ferramenta, um usuário pode acessar outras postagens identificadas com a mesma tarjeta, sem necessariamente "seguir" os internautas envolvidos na dinâmica. Nesse sentido, o microblog é apropriado por trânsitos de uma *recepção em rede* que, a meu ver, evidenciam as interações de uma audiência cada vez mais "ativa", sendo essa atuação relacionada não apenas aos imperativos psíquicos e culturais dos diferentes usuários que acionam a plataforma, mas também procedentes de outra motricidade e cognoscibilidade frente à TV, no caso, correlatas às demandas da sociabilidade digital e às competências solicitadas por esse espaço de interação. Diante dessa reconfiguração, a telenovela vincula-se a um projeto produtivo, receptivo e de circulação social que reconfigura o escopo das mediações incidentes sobre o seu processo comunicacional, particularmente no que se refere à complexificação crescente do "sistema de interação sobre a mídia", também chamado de "sistema de resposta social". (BRAGA, 2006).

Procedimentos Metodológicos

Os apontamentos tecidos neste artigo derivam-se de pesquisa concluída de mestrado[4]. Entre outras linhas de força, minha dissertação voltou-se para a circulação de discursos em torno de "Avenida Brasil" nas mídias digitais, com foco no *Twitter*. Em vista dessa problematização, durante a exibição da novela, dividi minhas atenções entre a televisão e o computador, certo de que, em ambos as

[1] Novela produzida pela Rede Globo de Televisão, exibida entre os dias 26 de maio e 19 de outubro de 2012. Escrita por João Emanuel Carneiro, com direção de Ricardo Waddington (diretor de núcleo), Amora Mautner e José Luiz Villamarim (diretores gerais).

[2] O *Twitter* é uma rede social digital que opera a partir da publicação de micromensagens (até 140 caracteres), na qual os usuários "seguem-se" reciprocamente. Também conhecido, ainda que de forma não consensual, como "microblog", a rede apresenta uma dinâmica de "linkagem" entre usuários que, ao contrário de outros espaços digitais, pouco solicita laços interpessoais externos ao mundo *online* (conforme sugerido pelo próprio vocábulo "seguir", bastante diferente do gesto de "amizade" que caracteriza redes sociais como o *Orkut* e o *Facebook*).

[3] *Hashtags* são palavras-chave antecedidas pelo símbolo "#" que designam o assunto que está se discutindo em tempo real no *Twitter*. Enquanto código, as *hashtags* funcionam tanto como mecanismo de identificação de uma postagem, como estratégia de remissão a um determinado espaço interativo (através do campo de busca). No caso de "Avenida Brasil", as *hashtags* mais populares levavam o nome da novela (#AvenidaBrasil), de seus personagens (#Carminha, #Chupetinha), dos bordões instalados pela trama (#MeServeVadia) e o inconfundível "#Oioioi", referência à música tema do folhetim.

[4] "Entre espaços, uma novela: teletopias de uma #avenida em trânsito", dissertação de mestrado de minha autoria, orientada pelos Profs. Drs. Maria Ângela Mattos e Eduardo Antônio de Jesus.

telas, verificava práticas bastante interessantes de experimentação teleficcional. Enquanto na TV acompanhava a proposta diferenciada da equipe de produção da novela, no ambiente digital – mais especificamente, nas redes sociais – dava-me conta da potência criativa dos internautas, que, a partir do universo de "Avenida", engendraram formas diversificadas de interação e sociabilidade.

Em vista dessa problematização, adotei duas estratégias de pesquisa: primeiramente, a partir de incursões diárias aos espaços *online*, apliquei técnicas de inspiração etnográfica sobre o campo da *web*, sendo que, com o avançar da novela, foquei-me nos espaços interacionais promovidos em torno das *hashtags*. No que se refere à análise específica dessa prática interacional, além da "observação não participante" sobre a plataforma, efetuei uma coleta de postagens a fim de discriminá-las quanto às suas motivações discursivas. A coleta desse material contou com três amostras aleatórias de 300 *tweets* cada, relativas a diferentes momentos da narrativa, a saber: (1) estreia da novela, *hashtag* #AvenidaBrasil; (2) centésimo capítulo, *hashtags* #AvenidaBrasil e #Oioioi100; (3) último capítulo, *hashtags* #AvenidaBrasil e #Oioioi179.

A partir dessas postagens, empreendi uma "codificação aberta focada na identificação, descrição e categorização dos fenômenos encontrados em campo" (FRAGOSO *et al*., 2011: 96), para, daí, estabelecer análises sobre a circulação de *tweets* em torno de "Avenida Brasil". A realização dessa etapa forneceu um panorama das motivações que levavam os internautas a visibilizarem suas postagens, além de indicar, a partir de uma análise comparativa, as variações entre as discursividades mapeadas. Informo ainda que os *tweets* não foram enquadrados em regime de exclusividade, tendo em vista que múltiplas estratégias comunicativas foram (e são) acionadas para conferir persuasividade às micromensagens da rede.

TV + *web* = novos circuitos de interação

Conforme exposto, "Avenida Brasil" tornou-se um fenômeno de mídia tão expressivo na internet quanto na própria TV. Mesmo diante do lugar nuclear da mídia tradicional no que se refere à veiculação de telenovelas, a internet assume, paulatinamente, um papel importante em relação à difusão dos conteúdos televisivos e à promoção de novas práticas interativas. Esse acoplamento entre mídias, sintomáticos de uma *midiamorfose*[5], torna-se, portanto, sugestivo da característica adaptativa que, praxiologicamente, funcionaliza a ecologia midiática brasileira, tendo em vista a justaposição e não o aniquilamento entre meios e processos de diferentes temporalidades sociais; nessa medida, o que temos percebido é que as emergências sociotécnicas tendem a reorganizar as formas de interação já habitualizadas pela cultura midiática, mais do que conduzi-las, de imediato, a uma condição de extinção ou de substituição de mídias.

Por outro lado, parece-me fundamental reconhecer que a midiatização e os hodiernos dispositivos interacionais, ainda que não subsumam estruturas sociais e midiáticas precedentes, implicam em formas inéditas de produção de sentidos. Afinal, conforme coloca Martín-Barbero (2006b: 70), "a convergência da globalização e da revolução tecnológica configura um novo ecossistema de linguagens e escritas", o que implica no surgimento de matrizes capazes de rearticular percepções espaço-temporais e de promover novas interações entre diferentes consciências. Portanto, ainda que a internet não tenha substituído à TV, ela reordenou as dinâmicas midiáticas da contemporaneidade, tanto no que tange às relações intermídia, quanto aos protocolos funcionais (mais ou menos prescritíveis) inerentes a cada meio e formato. E, mais do que isso, a rede digital vem desenhando um novo modelo de audiência, no qual os atores sociais se veem diante de outra relação com as mídias tradicionais. Esse câmbio relaciona-se tanto à pluralização das telas – que, no caso do meu objeto, tensiona o monopólio da televisão no âmbito doméstico –, como às novas interfaces geradas pelas configurações em rede, por sua vez, geradoras de espaços interacionais

[5] O termo "midiamorfose" foi cunhado por Roger Fidler (*apud* FINDER; SOUZA, 2012: 374) em referência ao "processo de transformação e adaptação das mídias a partir de pressões e necessidades sociais e da concorrência tecnológica imposta pelo novo meio". Na interpretação do teórico, essas mudanças não são instantâneas e resultam em mídias com novas características, num processo de coevolução e coexistências. A nomenclatura também foi utilizada no contexto do fórum "TVMorfose" (livre tradução de "*TVmorfosis*"), iniciativa coordenada por Guillermo Orozco no intuito de refletir sobre o cenário de transformações que vêm marcando os modos de interação entre a televisão e suas audiências.

cada vez mais acessíveis a diferentes telespectadores, capazes de lhes permitir novas agências sobre os processos midiáticos aos quais integram.

Dentro desse quadro geral de reordenamentos colocados em marcha pela vertiginosa midiatização da sociedade, certas dinâmicas recepcionais, uma vez fundidas à trama das tecnicidades operantes, engendram ritualidades que promovem modos inéditos de *estar junto* e de *estar em relação* aos conteúdos televisivos. Na esteira desse processo, as práticas de interação e sociabilidade no contexto da novela também são deslocadas, abarcando não somente as relações domésticas e as formas locais de reverberação teleficcional, mas ainda os laços sociais mediados pelas novas mídias. Nesse sentido, o acoplamento "TV + *web*" ensejado por "Avenida Brasil" reforça como as tecnologias digitais vem sendo apropriadas por matrizes culturais filiadas a múltiplas temporalidades sociomidiáticas; afinal, o que vimos na trama de Nina e Carminha foi que a *web* permitiu a uma telenovela reafirmar sua função social do tipo agregativa, (re)unindo um conjunto amplo de telespectadores ao redor de um mesmo universo ficcional.

O *Twitter* como dispositivo interacional: "papo" de audiência

Considerando que, no Brasil, a telenovela sempre foi "tão vista, quanto falada" (LOPES, 2009: 29), o *Twitter* nos mostra como as novas mídias podem atualizar velhos hábitos interativos. Conforme já colocado, no que tange à circulação de discursos em torno de "Avenida", o microblog foi apropriado como espaço de interlocução para uma audiência em rede, tensionando, portanto, uma gestão midiática bidirecional (produção-recepção) a partir de uma intensa "conversação" social.

Nessa direção, vale esclarecer que o *Twitter* conta com regimes conversacionais que se configuram de forma direta e indireta. O primeiro caso ocorre quando os internautas convocam outros usuários do microblog a participarem de processos interativos, através de mecanismos indexadores como "@nome", ou, então, por intermédio do encadeamento de comentários a um *tweet* inicial a partir da ferramenta "resposta". Já o segundo caso, relaciona-se às práticas de mútua-afetação que atrelam e justapõem as discursividades circulantes na rede social. Ainda que essas trocas de *tweets* não sejam, necessariamente, alternadas e recíprocas, as raízes da comunicação conversacional aparecem na negociação, na construção e no compartilhamento de sentidos que podem ser interpretadas como dinâmicas dessa natureza. (RECUERO, 2012).

Importante destacar que a presença de matrizes culturais advindas da oralidade evidencia, no *Twitter* e em outras plataformas, o recrudescimento de um sistema de resposta social alimentado por regimes de conversação. Conforme colocado por Braga (2006), nossas práticas interacionais sobre ou a partir da mídia geram um trabalho social dinâmico, através do qual os discursos colocados em circulação relacionam-se não apenas aos estímulos produzidos pelas agências midiáticas tradicionais, mas também aos próprios retornos colocados em marcha por tal sistema. Trata-se, portanto, de um conjunto de "falas sobre falas" (dos usuários sobre a mídia, dos usuários sobre os usuários e da mídia sobre a mídia) que reforça a vocação do sistema de resposta social como *espaço público de conversação*, no qual a audiência articula-se em relação à oferta sistematizada pela TV e à própria atividade produtiva desenvolvida a partir da *web*.

Nessa direção, a conversão dos fluxos de circulação em discursos visíveis e passíveis de compartilhamento em diferentes dispositivos representa um diferencial dos atuais circuitos midiatizados, o que, em certa medida, ilumina as cartografias (agora, nem tão) noturnas sobre o campo da recepção. A partir do empreendimento de novas trocas entre os atores sociais, possíveis respostas são "sistematizadas" pela audiência em face da produção teleficcional. Nota-se, assim, que a circulação de discursos em plataformas digitais evidencia formas nem tão difusas e nem tão diferidas de interação. Em uma rede como o *Twitter*, por exemplo,

é justamente a *circulação concentrada* que permite a geração de uma espacialidade na qual inúmeros usuários se articulam em torno da telenovela, o que determina o diferencial do microblog enquanto matriz de sociabilidade *online*.

Nessa circunstância, importante não obliterar a dimensão modalizadora da própria plataforma, em vista dos diferentes protocolos tecnointerativos que geram não somente um espaço de circulação de discursos, mas também uma "forma de circular discursos". Nesse segundo sentido, o *Twitter* dá a ver uma produção nem tão diferida na medida em que revela certa sincronia entre as postagens que nele circulam. É como se a capacidade de participar de forma mais ou menos exitosa de cada espaço interativo situasse a audiência em um lugar atravessado por afinidades no que refere aos modos de "ser telespectador" e de "ser interagente". Diante desse contexto, as mediações produtivas das plataformas digitais demandam novas competências de leitura à recepção teleficcional e os internautas passam a desenvolver habilidades interativas condizentes às lógicas do entretenimento massivo, tendo em vista o exercício de uma *performance* que, em busca de efeitos abrangentes e permeadores, passa a desenvolver uma "operacionalidade igualmente midiática" (BRAGA, 2006: 40).

No caso do *Twitter*, a capacidade de agenciamento discursivo em meio à plataforma digital relaciona-se à capacidade do usuário de dialogar com o dinamismo da atual cultura das mídias. No que se refere à novela, os discursos reverberantes no microblog convergem para certa gramática produtiva, uma vez que, em geral, os *tweets* mais populares são aqueles inspirados em valores determinados, como a sagacidade, a originalidade e o humor; logo, dependendo do êxito do internauta em manejar essas lógicas de produção, territórios interacionais vão sendo tecidos ao redor de seus avatares. Esses territórios, por sua vez, implicam em lugares de fala capazes de gerar distintos níveis de mobilização sobre a audiência *online*, relacionando-se, portanto, à capacidade do interagente de, performaticamente, ganhar visibilidade na rede.

Nesse contexto, o poder de agência sobre a rede pode vir tanto da *performance* de certo internauta em meio à plataforma (famoso pelo *Twitter*), quanto por "qualificadores" adquiridos a partir de outras experiências de visibilidade (famoso no *Twitter*). O grafo abaixo (FIG.2) representa a convergência das atenções dos usuários da rede em direção a alguns perfis específicos, no exemplo, aqueles que tiveram suas postagens mais propagadas no microblog durante a exibição do último capítulo de "Avenida Brasil".



*Figura 2: Mapa dos usuários mais "*retweetados*" no último capítulo de "Avenida Brasil". Destaque para a incidência de perfis declaradamente humorísticos – "PiadaMaligna", "kibeloco", "zeze_empregada", "dilmabr". (BORTOLON* et al*., 2013: 9).*

Percebe-se que, nessas práticas de interação, alguns perfis assumiram um papel central no que se refere à proposição de uma possível "narrativa da rede", tendo em vista que alguns usuários comportavam-se como "canalizadores do 'burburinho' da novela", tornando-se, eles próprios, produtores midiáticos comprometidos com suas respectivas audiências. (BORTOLON *et al*., 2013: 11). Desse modo, o *Twitter* evidencia líderes de opinião ou agenciadores de práticas interativas que

produzem postagens destinadas à replicação, e, para tanto, recorrem a estratégias comunicativas semelhantes à retórica midiática (produção de humor e utilização de recursos fáticos e persuasivos). A atuação desses usuários no microblog é um dos fatores que, a meu ver, justifica a sincronia da discursividade geral dos *tweets*, uma vez que, no caso teleficcional, ainda que a rede social articule-se de forma descentralizada, existe uma convergência de fundo que aproxima as postagens circulantes em torno de matrizes discursivas mais ou menos próximas, conforme sugerido pela "Rede 2" do diagrama abaixo:

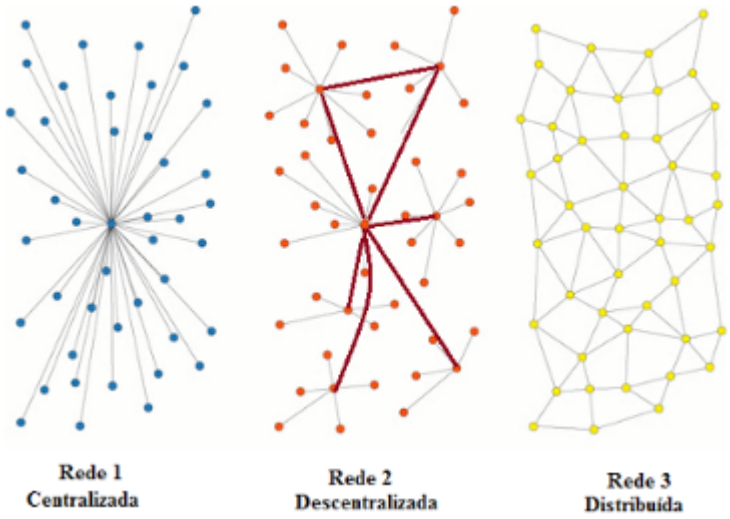


Figura 3: Diagrama das Redes de Paul Baran, adaptado. (RECUERO, 2009: 56).

Os arranjos sociotécnicos apresentados pelo diagrama (FIG.3) sinalizam modos de estar em relação ao "outro" nas sociedades em rede. Na representação, os modelos 1 e 3 articulam extremos utópicos cuja dialética oferece um gradiente de "centralização" e "distribuição" aos mais diferentes rizomas e suas especificidades constitutivas. Assim, enquanto o primeiro modelo aproxima-se de uma sociedade midiática forte, caraterizada pela hegemonia e pelo controle dos meios de produção simbólica, o último revela a plenitude comunicativa de um diálogo entre iguais. No contexto da novela, o *Twitter*, ao oscilar entre tais representações (embaralhando e reconstituindo relações de poder), revela um comportamento inclinado ao formato "descentralizado", a partir do qual se percebe a convergência interativa dos internautas para certos avatares ou territórios discursivos, conforme indicado pelo grafo de *retweets* (FIG.2). Ainda que destituída da ubiquidade da organização centralizada, a lógica descentralizada promove formas de agenciamento que acabam por referenciar a conduta geral verificada na rede, pautando, por conseguinte, modos de ver novela e de interagir a partir dela no *Twitter*. Além disso, conforme ressaltado pelas linhas negritadas (na rede 2), a descentralização da rede sugere um mecanismo de convergência entre os próprios núcleos de dispersão (no caso da minha análise, os usuários mais influentes do microblog), o que conforma níveis interativos que, em última instância, remetem a um modo mais ou menos compartilhado de se apropriar da plataforma.

Como resultado dessa convergência, não somente produção e recepção passam a adotar processos e trocas comunicativas cada vez mais sincrônicas, mas também as próprias mediações ensejadas pela teleficção são rearticuladas, uma vez que a tecnicidade operante introduz novas rotinas de ritualização e de consumo teleficcional, assim como os modos emergentes de sociabilidade adquirem diferentes matrizes institucionais. Em vista desse processo, venho trabalhando com a hipótese de que, no atual contexto de midiatização social, a articulação das audiências em rede, ao aproximar lógicas produtivas e recepcionais, evidencia uma "dobradura" sobre a cartografia das mediações de Martín-Barbero (2006a), conforme exposto pelo esquema abaixo (FIG.4).

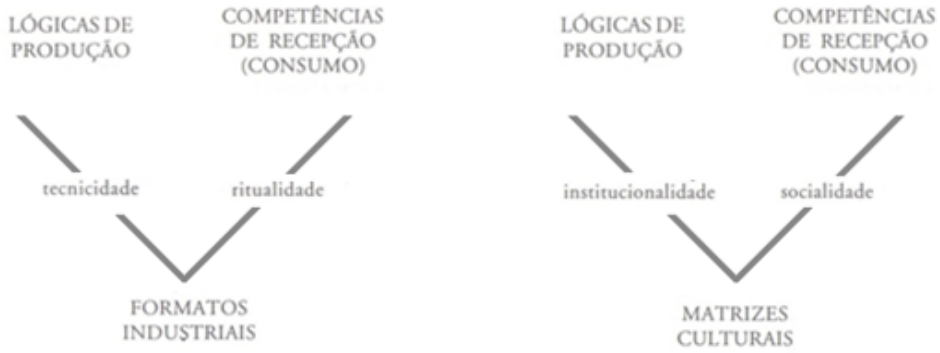


Figura 4: Dobradura sobre a cartografia barberiana.
Original (MARTÍN-BARBERO, 2006a: 16).

Do ponto de vista dos formatos industriais, nota-se que a aproximação do eixo recepcional ao campo produtivo tensiona a relação entre as mediações da tecnicidade e da ritualidade. Enquanto outrora a recepção teleficcional associava-se, mais restritamente, às mediações do espaço doméstico, no contexto do *Twitter* e de outras mídias digitais, o telespectador foi convocado a atuar como produtor de discursos passíveis de ampla visibilidade, o que deslocou as formas de televidência e interação para novos contextos mediativos. Diante dessa passagem, as oritualidades passaram a ser agenciadas por outras dinâmicas midiáticas, como aqueles verificados sobre o microblog: nesse caso, o gesto de ver novela em múltiplas telas traduz diferentes formas de presença/ausência do telespectador, implicando, em consequência, na rearticulação dos modos tradicionais de consumo teleficcional, que passam a dialogar com outros espaços de interação.

No que tange às matrizes culturais (segunda parte do mapa), o movimento de sincronização do campo produtivo-receptivo aproxima as dinâmicas de sociabilidade e de institucionalidade. Nesse caso, a dobradura tensiona o juízo de que as redes sociais, ao permitirem a produção de discursos "pela" e "entre" a audiência, estariam gerando conteúdos desvinculados de uma agência midiática. Ao contrário desse pressuposto, o espaço digital também se revela marcado por dinâmicas de poder que complexificam suas relações de sociabilidade, tendo em vista, no caso analisado, a atuação de uma "gramática tácita" francamente inspirada na retórica dos *media*. Nesse sentido, certas dinâmicas, ao apresentarem operacionalidade sobre a plataforma, implicam em visibilidade para determinados usuários, desfavorecendo, em igual medida, os participantes que ficam à margem desses fluxos, destituídos de poderes de agência sobre tais processos/práticas de interação.

Esta argumentação, entre outros encaminhamentos possíveis, reforça a realidade constitutiva dos espaços virtuais, pois, assim como o espaço concreto modaliza nossa conduta mediante uma ação cotidiana (a casa, a rua, o trabalho, a igreja...), no campo digital, cada plataforma, rede social, *site* evoca suas possibilidades de produção, seus modos de recepção e apropriação, suas performances, suas territorialidades, enfim, suas formas próprias de interação. No caso do *Twitter*, a conjugação entre as ferramentas disponibilizadas pelo microblog e os usos sociais operados por telespectadores revela uma conduta interativa e um certo olhar para a novela que, no contexto desta análise, deu corpo a uma "resposta social" mais uníssona do que, de antemão, este pesquisador poderia prever. A próxima seção apresenta os resultados dessa incursão sobre #Avenida Brasil.

Discursividades *online*: interações em 140 caracteres

Conforme exposto, a partir da técnica de codificação aberta, efetuei um mapeamento dos *tweets* que, em diferentes momentos da exibição de "Avenida Brasil", indexavam-se a partir das *hashtags* #AvenidaBrasil e #Oioioi. Esse procedimento ofereceu um panorama das motivações que levavam os internautas

a visibilizarem suas postagens, além de indicar, a partir de uma análise comparativa, as variações entre as discursividades assinaladas ao longo da novela. Apresento, enfim, as categorias codificadas:

a) **Convocatório:** Discursos que visam convocar os internautas a acompanharem a telenovela, através de chamadas fáticas ("não perca", "vem gente!"), com anúncios sobre o que será televisionado ou comentários expressivos sobre a repercussão do folhetim.

b) **Opinativo:** grupo de *tweets* de caráter avaliativo, através dos quais os internautas expressavam sentimentos positivos ou negativos em relação à trama. Não faço diferenciações entre as categorias de crítica e elogio, tendo em vista que, no *Twitter*, essas postagens confundiam-se enquanto exercícios de uma recepção entusiasmada (a crítica a um núcleo de personagens revelava a preferência por outros; o elogio à novela de João Emanuel Carneiro destacava a falta de criatividade de outras telenovelas).

c) **Curiosidade:** *tweets* do tipo "Você sabia?", "'Avenida Brasil' ganha prêmios", "Elenco se reúne para assistir capítulo", além de casos de bastidores e informações sobre o elenco.

d) **Institucional:** *tweets* oficiais postados pela Rede Globo (usuários @rede_globo e @OficialAvBrasil).

e) **Humor:** postagens cômicas sobre a telenovela expressas através de comentários ou por conteúdos gerados por usuários.

f) **Narrativos:** *tweets* sobre o enredo de "Avenida Brasil", ocupados em antecipar os eventos da trama (*spoilers*) ou comentar capítulos antecedentes.

g) **Veículos:** postagens de veículos de comunicação (*sites* de informação e entretenimento e *blogs* filiados a empresas de mídia).

Quantitativamente, as amostras de *tweets* coletadas em cada da fase da pesquisa (estreia, capítulo 100 e desfecho) apontaram a seguinte variação entre cada tipo de discursividade:

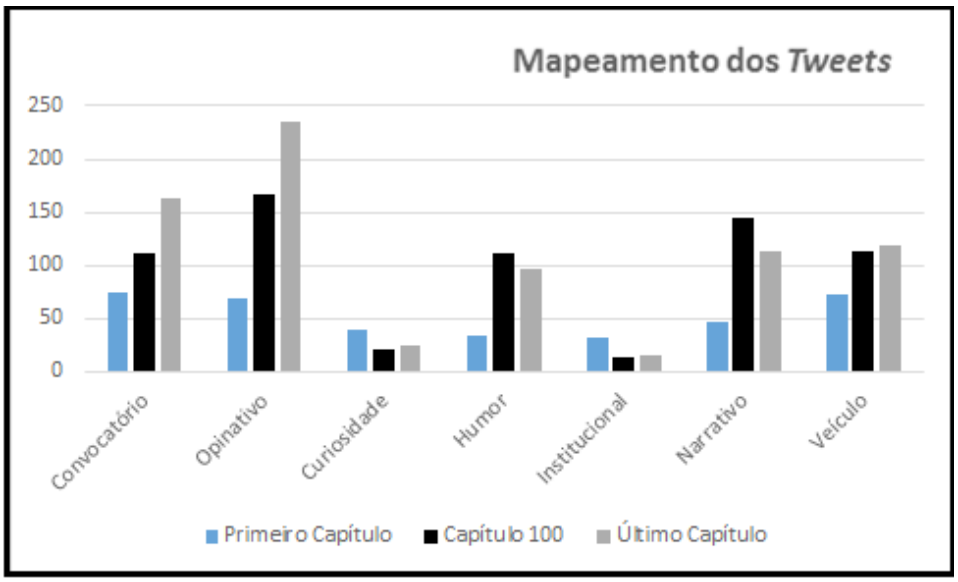


Figura 5: Resultado das variações dos tweets.
FONTE – Pesquisa do autor.

Desses resultados, traços os seguintes apontamentos:

a) O crescimento dos *tweets* convocatórios indica uma dimensão importante do fenômeno "Avenida Brasil" – seu sucesso junto aos telespectadores e o papel desempenhado pela trama no que se refere à proposição de vínculos interativos entre a audiência. Mais do que uma boa estória acompanhada pela TV, "Avenida" tornou-se um modo de agregar internautas em torno de um mesmo universo ficcional. Nesse sentido, os *tweets* convocatórios, bem como a presença constante das *hashtags* da novela nos TT's (fato mencionado com orgulho pelos interagentes), sinalizam o *efeito de comunidade* suscitado por essas interações. Outro fator que corrobora esse apontamento foi o aumento significativo de postagens que acionavam, diretamente, outros usuários do microblog (@nome): enquanto na 1ª. amostra (estreia da novela) o índice de *tweets* com indexação era cerca de 25% das postagens analisadas (73/300), na última coleta (capítulo final), esse índice correspondia a 44% do total de *tweets* avaliados (123/300). Essas evidências me levam a supor que a apropriação do *Twitter* por uma audiência em rede promove um sentimento de *estar junto* que remete às comunidades de pertencimento ensejadas pelas primeiras mídias eletrônicas. Diante de um mundo "cada vez mais entregue a si" (MAFFESOLI, 2005), o convite à interação expresso através de um *tweet* convocatório ("Vai começar #AvenidaBrasil") sintetiza um conjunto complexo de intencionalidades e uma forma de espacializar diferentes sujeitos em torno de um mesmo imaginário ficcional. Tendo em vista o difuso contexto midiático da contemporaneidade, no qual o consumo gera, a todo tempo, territórios de diferença e proximidade, o gesto de convocar os internautas a dividir um "sofá virtual" soa como uma aposta sobre o segundo desses movimentos.

b) A Rede Globo investiu na produção de *tweets* no início da trama, mais do que em sua fase final, quando o folhetim já havia se tornado um grande sucesso. Conforme colocado por Pucci *et al*. (2013) talvez esse êxito também explique o motivo da emissora não ter proposto extensionamentos transmídias à trama de Nina e Carminha, uma vez que, em ambos os casos, sugere-se certa autossuficiência da narrativa televisiva em arregimentar e envolver a audiência. Do ponto de vista da performance da emissora no microblog, é visível certa exterioridade da empresa enquanto partícipe dessa conversação social. Na época de "Avenida", as postagens oficiais da Rede Globo eram produzidas de forma aparentemente mecânica, a partir de modelos prontos de textos, e, mais raramente, instigadas por uma comicidade politicamente correta. Apesar de um índice considerável de *retweets* (a emissora é seguida por um grande número de usuários), as interações desencadeadas por tais postagens mantêm certa marginalidade frente às dinâmicas que, de fato, mobilizam os internautas no microblog.

c) O *Twitter* foi amplamente utilizado como plataforma para divulgação de informações e/ou conteúdos situados em outros espaços digitais. Essa inferência decorre do crescimento substancial das postagens com *links*[6] (isto é, aquelas que remetem a outros *sites* ou anexam conteúdos extras), e também da alta incidência de *tweets* originados de veículos de comunicação ou corporativos. Com relação a esse grupo de postagens, é importante reconhecer que sua presença no microblog sugere que as territorialidades discursivas da rede muitas vezes derivam de dinâmicas que lhe antecedem: as informações divulgadas por um jornal, por exemplo, repercutem de forma diferente de acordo com a procedência do veículo, assim como o perfil oficial de uma celebridade torna-se prontamente centro das atenções de outros internautas. Esses fatores sugerem, mais uma vez, que o espaço da rede social, apesar de conferir novas perspectivas interacionais à audiência, não deixa de traduzir os lugares de fala legitimados por experiências midiáticas exteriores à *web*.

d) Na fase final do folhetim, os discursos opinativos atravessaram quase 80% das postagens mapeadas, sendo que, desse montante, 70% (um total de 163 *tweets*) traziam elogios, quase sempre calorosos, à novela de João Emanuel Carneiro. Com relação a esse ânimo laudatório, alguns fatores devem ser colocados: ainda que os discursos críticos não tenham caracterizado de forma contundente as postagens

[6] De acordo com resultados obtidos através da codificação dos *tweets*, a terceira amostra apresentou um aumento de 43% dos *tweets* com *links* externos em relação aos primeiros resultados.

do *Twitter*, em outra medida, é importante considerar que os *links* anexados às mensagens de poucos caracteres descentralizavam a plataforma, remetendo os internautas a outras espacialidades digitais, quiçá, provedoras de discussões dotadas de engajamento mais reflexivo. Outro fator a ser considerado sobre esse quadro de "animosidade recepcional" advém da trama em questão: o sucesso de "Avenida", oriundo de competências produtivas bem executadas, vinculou a audiência a ponto de transformar o telespectador em *fã*, sobretudo aquele que se propõe a acompanhar a novela no *Twitter*, o que, de fato, implica em modos de recepção mais voltados ao âmbito do sensível do que para formulações de ordem racional. Além disso, é importante considerar que "Avenida Brasil" não abordou nenhuma forma de *merchandising social* e não tematizou questões polêmicas, optando, ao contrário, por uma narrativa francamente fabulativa, compromissada com sua lógica interna e voltada para a promoção do entretenimento.

e) Por fim, destaco a "inflação de conteúdo" verificada sobre as postagens dos internautas no decorrer das três etapas de codificação, que, de forma geral, passaram a acionar mais de uma motivação em um mesmo *tweet*. Esse processo de justapor intencionalidades em um mesmo discurso sinaliza engajamento com a trama (uso de elementos ficcionais como repertório comunicante), assim como evidencia uma intimidade com o espaço do *Twitter* e com as formas de interação que lhe são habituais (no sentido das competências interativas acionadas por sua gramática).

Notas de Encerramento

Esses apontamentos demonstram como os elementos ficcionais colocados em circulação a partir da TV são apropriados como capital de socialização e recurso de interação entre internautas. O jogo das discursividades no *Twitter* sinaliza que o entretenimento midiático movimenta-se a partir de operações cada vez mais complexas (ainda que não necessariamente plurais), sendo o êxito da circulação *online* de discursos fortemente moldado por competências interativas específicas. Essa complexificação, por sua vez, relaciona-se ao fato de que, no contexto da midiatização, o espaço da audiência vem sofrendo uma série de mudanças, tanto pela revisão do estatuto do receptor (realterado pela expressividade crescente da produção recepcional), quanto pela amplificação do universo simbólico-midiático e das formas sociais de "estar junto".

A partir da experiência de observação do *Twitter* – rotina de pesquisa transformada em hábito de televidência –, percebi que o *microblog* permite e testemunha um processo incrivelmente dinâmico, marcado por uma energia criativa que envolve e impressiona. Esse processo relaciona-se ao desenvolvimento, no âmbito da recepção, de competências interativas sofisticadas, tanto no que se refere à produção de conteúdos criativos quanto à geração de regimes interacionais cada vez mais sagazes. Em "Avenida Brasil", esse espaço coletivo de recepção/produção implicou em outras texturas à trama televisionada, oferecendo diferentes conotações aos acontecimentos levados ao ar, além de permitir novas formas de composição às audiências nacionais. Em relação a este último apontamento, destaco que a apropriação das mídias digitais a partir da telenovela evidenciou modos de recepção e interação através dos quais, "segundo as circunstâncias e as oportunidades, organizam-se grupos efêmeros, sem a obsessão da continuidade (...), mas interessados na qualidade da participação". (MAFFESOLI, 2005: 81). Essa forma dinâmica de socializar passa a desempenhar um papel estruturante no que se refere aos modos contemporâneos de ver televisão e de interagir a partir dela, ressaltando, portanto, uma espécie de ligame afetivo que "parece estar assumindo a vetorização das relações entre os indivíduos, movidos muito mais por esta determinante que pelos tradicionais laços de parentesco, consanguíneos, territoriais e mesmo legais". (PAIVA, 2012: 70).

Assim, através do *Twitter* e de outras plataformas, os telespectadores/internautas vêm desenvolvendo formas de interação que ressignificam os conteúdos televisivos, tendo em vista a "reinvenção" conferida ao veículo a partir

de sua midiamorfose perante as redes digitais. Em certa medida, a interação entre receptores a partir dos espaços *online* – lugares "outros" atravessados por diferentes jogos de mediação social – desenvolve, no âmbito dessas audiências, formas de distanciamento frente às narrativas televisionadas, perceptíveis, particularmente, a partir das modulações humorísticas que, de forma criativa, vêm gerando "respostas sociais" cada vez mais atuantes sobre a telenovela. Nesse sentido, importante ressaltar que o uso do *Twitter*, ainda que codificado por arranjos midiáticos, também sinaliza um perfil de audiência cuja criatividade não pode ser desconsiderada enquanto gesto social; afinal, o pensamento contestativo e atuante não é somente aquele que se projeta enquanto olhar clínico e conjuntural, segundo um excedente de visão teoricamente esclarecedor, mas também uma prática "relacionada com seu ponto de operacionalidade *na sociedade*". (BRAGA, 2008: 51, grifos *do autor*).

Ainda com relação ao *Twitter*, apesar dessa crítica socialmente atuante pouco evidenciar uma apropriação teleficcional voltada para um exercício mais atento de cidadania, em outra medida, a circularidade midiática movimentada pela plataforma amplia a agência dos receptores em meio a processos simbólicos cada vez mais dinâmicos, embora ainda verticais. Certamente, há muito que ser ponderado sobre as linhas de força que perfazem o microblog enquanto "espaço de massa em rede", sendo que, dentre tais possibilidades, encerro este artigo reforçando como os usos sociais das novas mídias inscrevem-se, entre outros, em um horizonte histórico-diacrônico constituído por diferentes temporalidades sociais, sendo as próprias emergências tecnológicas sujeitas a "midiamorfoses" perante as habituais cartografias midiáticas.

Reitero, portanto, que, no caso teleficcional, os fluxos midiatizados não equiparam produtores e receptores a ponto de torná-los indistintos (uma espécie de cogestão narrativa), uma vez que a crescente midiatização social não desestruturou o oligopólio das tradicionais empresas de comunicação do país, sendo o campo televisivo particularmente dominado pelos mesmos (e poucos) grupos que possuem condições técnicas e legais de radiodifusão. Logo, ainda que atualidade permita uma mídia menos onipotente (no sentido da ampla prescrição de imaginários ficcionais), por outro, as convergências do entretenimento televisivo endossam as contradições alimentadas pelos processos de midiatização: afinal, a contemporaneidade não minou a lógica dos "grandes meios", ao contrário, talvez sejam os processos amplamente midiatizados que permitam a persistência, cada vez mais sutil e incisiva, de certas hegemonias. Nesse sentido, a mesma engenharia sociotécnica que tensiona o monopólio teleficcional das emissoras parece sinalizar como as estruturas de poder e os modos de produção midiática encontram-se naturalizados no interior de cada agente de mídia. Assim como no enredo de "Avenida Brasil", no qual a mocinha e a vilã revezavam seus papéis sem neles se confundirem, a dramaturgia maniqueísta dos meios – aquela que separa produtores e receptores a partir de uma suposta metafísica moral – urge, mais do nunca, por revisões.

Referências Bibliográficas

BORTOLON, B. *et al. Avenida Brasil: Eu Assisti, Você Assistiu e a Rede Estava Lá.* Texto apresentado no XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Bauru: 2013.

BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 2006.

FINGER, C.; SOUZA, F. C. de. Uma nova forma de ver TV no sofá ou em qualquer lugar. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 373-389, maio/ago. 2012.

FRAGOSO, S. RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLLI, M. C. P. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, M. I. V.; GÓMEZ, G. O. (coord.) *Memória social e Ficção Televisiva em países Ibero-Americanos: anuário OBITEL 2013*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129- 168.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v.3, n.1, 2009.

MAFFESOLI, M. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e sociabilidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

MARTÍN-BARBERO, J. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis (Org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006b.

PAIVA, R. Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total: a comunidade do afeto. *Matrizes*, São Paulo, v.6, n.1, 2012.

PUCCI Jr., Renato Luiz et al. Avenida Brasil: o lugar da transmidiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolada Vassalo de (org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 95-135.

RECUERO, R. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, R. *A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

XAVIER, N. "*Avenida Brasil", uma tragédia grega no subúrbio carioca*. Portal UOL, Blog do Nilson Xavier, 20/10/12. Disponível em: <http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2012/10/20/avenida-brasil-uma-tragedia-grega-no-suburbio-carioca/>.

Incursões da Música Eletroacústica no Cinema

Vanderlei Baeza Lucentini
Compositor com o enfoque na inter-relação entre música, performance art e mediação tecnológica. Mestre peloo Programa de Pós- graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. E-mail: qoqlab@gmail.com

Resumo: Esse texto tem o propósito de apontar algumas trajetórias que levaram ao encontro do cinema e da música feita com meios eletroacústicos. Ele parte das primeiras experiências sonoras no universo do linguagem cinematográfica e da manipulação direta na película, a inclusão dos instrumentos eletroeletrônicos rejeitados pela música erudita, a escuta reduzida e acusmática de Pierre Schaeffer e Michel Chion, as similaridades das técnicas de ambas as linguagens por Robert Normandeau até o encontro do experimental com o grande público em Toru Takemitsu e Walter Murch. Dentro desse painel, é desenvolvido a discussão técnica, estética e histórica sobre as diversas linhas conceituais, artísticas e tecnológicas que compõe a cartografia sônica da música eletroacústica.

Palavras-Chave: Música Eletroacústica, Instrumentos Eletrônicos, Cinema e Trilha Sonora

Title: Incursions of Electroacoustic Music in Movies

Abstract: This text proposes to outline some developments which led to the encounter of cinema and music through electroacoustic means. Arising from the first experiences with sound in the cinematographic medium and its direct application on film material, also the inclusion of electronic instruments rejected by the erudite music establishment, reduced and acousmatic listening presented respectively by Pierre Schaeffer and Michel Chion, the technical similarities of both artistic expressions by Robert Normandeau till the encounter of the experimental with the mass audience under Toru Takemitsu e Walter Murch. Inside this panel a technical, aesthetic, historic discussion is brought to fruition on the various conceptual guises that compose the sonic cartography of electroacoustic music.

Keywords: Electroacoustic Music, Electronic Instruments, Cinema and Soundtrack

O processo de desenvolvimento industrial da tecnologia eletroeletrônica teve forte influencia nas formas de concepção, produção e apreensão do cinema e a música, em particular a música eletroacústica. Essas linguagens artísticas apresentaram trajetórias, com certo grau de similaridade e aproximação, desde a idade pré-industrial até a maneira como as conhecemos e as absorvemos hoje. Assim é que, antes de ser uma linguagem com fortes transformações decorrentes dos avanços tecnologia industrial eletroeletrônica, música e cinema tiveram trajetórias bem similares.

A música no seu desenvolvimento histórico sempre apresentou uma forma ambígua: de um lado, a música erudita que acontecia nas salas de concertos, caracterizada pela seriedade, sofisticação e pela documentação das obras ; silenciosa, restringia-se aos círculos culturais ilustrados do clero, da burguesia e

da classe média; do outro lado, a música popular que sempre habitou as feiras, os festivais, os espetáculos circenses e o ambiente urbano das ruas, que também se estabeleceu nas casas de espetáculos de variedades como os *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos. Ao contrário das salas de concertos, onde o silêncio era determinante para a escuta atenta da música, os salões das casas de espetáculos de variedade possibilitavam outras atividades além de escutar música: era possível comer, beber e dançar ao som da música.

Nesse ambiente dos shows de variedades, o cinema teve o seu grande apogeu. Arlindo Machado (2012:74) nos informa que a exibição dos primeiros filmes era considerada "como curiosidades ou peças de entreato nos intervalos de apresentações ao vivo". Dentro de uma atmosfera barra-pesada e de baixo nível, os espetáculos eram abominados pelas plateias mais sofisticadas e com inclinações familiares.

Contudo, as necessidades econômicas e de legitimidade da linguagem fizeram com que o cinema rejeitasse a libertinagem dos seus primórdios e no adequar-se aos modelos das artes "elevadas" para a época, como a literatura e a música erudita, fosse ao encontro de um público mais sério, sofisticado e abastado. E gradativamente essas linguagens artísticas fortemente conectadas com os avanços produzidos pela tecnológica-industrial geraram subsídios que possibilitaram novas perspectivas na concepção estética e na produção material no campo da imagem e o som.

O objetivo desse trabalho é explicitar alguns pontos de convergência entre a música eletroacústica e o cinema. A trajetória do texto começa nos anos 30 com os primeiros indícios de uma futura música concreta sinalizada pelo cinema para os ouvidos de Walter Ruttman e Dziga Vertov e pelas experiências de síntese sonora desenhadas no celuloide da fita pelos compositores russos Arseny Avraamov e Yevgeny Sholpo. Outro momento importante nesse processo foi a criação dos instrumentos musicais eletrônicos Ondas Martenot, Theremin e Mixtur-Trautonium como parte da instrumentação musical das trilhas sonoras. Num primeiro momento, esses instrumentos elétricos foram concebidos para habitarem o mesmo ambiente e hierarquia dos instrumentos musicais acústicos da música erudita, onde alguns compositores os inseriram neste contexto. Porém foi através do cinema que estes instrumentos chegaram ao grande público. Outros pontos importantes foram os aportes filosóficos e teóricos sobre o futuro da música pelo compositor americano John Cage; a conceitualização estética e instrumental sobre as artes de suportes fixos com o cinema e a gravação musical de Chion; a introdução dos conceitos de escuta reduzida que conduzem a uma situação acusmática; e os procedimentos dialéticos sobre as especificidades do cinema e da música acusmática propostos por Robert Normadeau. Para finalizar, serão focalizados dois exemplos da aplicação da eletroacústica no cinema: a trilha sonora ou efeitos sonoros de Toru Takemitsu em *Kwaidan* de Masaki Kobayashi e o desenho sonoro polifônico e polirrítmico de Walter Murch em *THX 1138* de George Lucas. Com esse trajeto, o autor pretende transitar entre campos literalmente opostos, mas que dialogam entre si: uma linguagem voltada para grandes audiências como o cinema e as experimentações sonoras iniciadas pelas vanguardas em seus estúdios/laboratórios, a princípio restritas a um grupo de iniciados, e que, ao encontrarem refúgio na sétima arte podem experimentar e abrir caminhos a uma audiência não restrita a especialistas.

Música Eletroacústica e suas correntes

Com o desenvolvimento tecnológico, na música surge o limiar de um mundo sonoro cheio de possibilidades e praticamente inexplorado. O compositor e pesquisador do som no cinema Michel Chion (1994:7) constata que "nenhuma arte tradicional foi tão revolucionada, na sua natureza e nos seus modos de prática e de comunicação, pelas novas mídias e pelas tecnologias de gravação, de retransmissão e de síntese, como foi a música".

Trilhando uma linha similar de pensamento, mas com um enfoque voltado às perspectivas futuras abertas pela tecnologia digital e atento continuamente com os caminhos evolutivos nessa área, Jon Appleton (1992:19) indica aplicações da tecnológica à música em três campos: "a invenção de novas ferramentas de produção e reprodução do som, o estudo do timbre e a criação de novos instrumentos musicais".

Em decorrência dos avanços da tecnologia na música, essas transformações abriram novas perspectivas em terrenos inexplorados que foram marcantes para a transformação e para a ampliação da nossa percepção do espectro sonoro. Desta forma, foi na música eletroacústica que esse fenômeno aconteceu.

Essa corrente musical, em sua era clássica teve três correntes constitutivas principais: a música concreta da escola francesa de Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927), a música eletrônica dos estúdios da Rádio Colônia de Herbert Eimert (1897-1974) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e a escola americana da *tape music* de Otto Luening (1900-1996) e Vladmir Ussachetvsky (1911-1990).

A música concreta, com sua predileção pelos ruídos, utilizava o gravador como instrumento de captura de todos os tipos de sons, vozes e instrumentos musicais. Após capturados, os sons eram decupados e manipulados em estúdios de gravação. Dentre as técnicas utilizadas pelos músicos concretos estão os processos de alteração de rotação, superposição de sons ou fragmentos sonoros, execução em sentido inverso, corte e colagem na fita magnética.

A música eletrônica criava o seu material através da síntese sonora gerada artificialmente. Ao rejeitar os materiais acústicos e ruidosos da escola concreta, os músicos eletrônicos utilizavam geradores de ondas senoidais para construir os três parâmetros físicos do som: as frequências puras, intensidade variável e duração no tempo.

A *tape-music* não estava interessada em sons produzidos eletronicamente e nem em fontes sonoras peculiar aos concretos. A princípio, as pesquisas de Ussachetvsky e Luening foram direcionadas para a gravação, e posterior manipulação em estúdio de instrumentos musicais acústicos. Os americanos utilizavam de manipulações similares a dos franceses, porém com a intenção de estudar outras possibilidades e sonoridades dos instrumentos musicais.

Essas três vertentes construíram, desde o início, a sua linguagem composicional diretamente na fita magnética - um suporte onde os sons pudessem ser fixados. Primeiramente, com o uso do som gravado e manipulado como ferramenta composicional e, posteriormente, com técnicas para criação de novas sonoridades através da síntese sonora.

Esse método de trabalho dos músicos eletroacústicos é bem similar ao processo de montagem cinematográfica, pois ao invés da fita magnética utilizada na música, os montadores utilizavam a película para a realização dos cortes do material gravado e na montagem escolhiam a organização sequencial dos planos para o desenvolvimento da narrativa. Com o procedimento de fixação dos sons na fita advogada brilhantemente por Chion, temos no final do processo de montagem a obra concluída, isto é, tanto a composição e quanto a interpretação da obra. No cinema no final da montagem, o filme fica pronto para ser lançado no circuito cinematográfico.

Pré concretagens: Walter Ruttmann e Dziga Vertov

No cinema, foram vislumbradas as primeiras manipulações que serviram de referência para os primeiros compositores que manipularam a fita magnética, como o filme *Weekend* [Fim de Semana] (1930) de Walter Ruttmann (1887-1941) que criou uma obra ambígua: um filme sem imagens e/ou um indício de uma peça de música concreta.

O cinema para os ouvidos de Ruttmann é constituído de seis movimentos que documentam um fim de semana em Berlin – de sábado à tarde até segunda-feira pela manhã. A captura dos sons feita por Ruttmann nesta obra foi obtida, através de um microfone externo e oculto, em estações de trem, fábricas, ruas movimentados. Com o objetivo de retratar o ritmo da cidade de Berlin, Ruttmann coloca a cidade como 'ator' protagonista, evitando, dessa forma, a presença de atores no sentido tradicional do cinema.

Weekend é considerado um concerto imaginário que se materializa através da película e é projetado em uma sala de cinema onde a tela permanece escura durante toda a execução do filme. Essa obra de Ruttmann antecipa algumas das mais importantes vertentes da música contemporânea com viés tecnológico: a música acusmática, a música ambiente e a música concreta, esta última foi teorizada por Pierre Schaeffer após 18 anos, porém com um enfoque narrativo direcionado ao abstrato.

A obra de Ruttmann segue a linha conceitual das peças radiofônicas *Hörspiel*, caracterizada pela gravação e montagem prévia dos sons para a transmissão. Além da captura concreta dos sons, Ruttman utilizou poucas horas de estúdio para gravar algumas notas pontuais no violino e no piano, mas também para gravar algumas sonoridades de objetos inauditos para a época, como serrote e martelo.

Influenciado pelos ventos da Revolução Soviética, Dziga Vertov (1896-1954) alternou o uso dos termos "Radio-Ouvido" e "Rádio Olho" para externar a sua concepção de filme sonoro. Vertov aplica a concepção de Cine-Olho igualmente a noção de Rádio-Olho; assim a sua teoria de cinematográfica visual, por extensão, se aplicaria a sua teoria de cinematográfica sonora. Vertov, como Eisenstein, mostrou uma grande preocupação com a integridade da trilha sonora, a criação dos sons, e com a montagem visual. Entretanto, Vertov adotou uma postura mais radical em relação ao som, rejeitando a proposição defendida por Eisenstein, baseada na independência dos materiais sonoros e visuais por meio da dessincronização.

O filme documentário *Enthusiasm* [Entusiasmo: Sinfonia de Donbass] (1931) retrata os esforços dos trabalhadores da região de Don Basin para cumprir as tarefas agroindustriais do Primeiro Plano Quinquenal na ex-União Soviética. Essas tarefas consistiam na mineração de carvão, na produção de aço, e na colheita de trigo. O filme foi concebido como uma "sinfonia de ruídos", cujos materiais sonoros e também os visuais foram captados *in natura*, sem manipulação. Na pós-produção, Vertov adota em alguns momentos do filme procedimentos que também seriam a base estética e conceitual das escolas de música concreta francesa, música eletrônica alemã e *tape-music* americana. Essas técnicas de manipulação e montagem eram: a manipulação da velocidade do som, movimento contrário da fita, além de uma 'simbologia' para a sua produção sonora.

A complexidade morfológica produzida por Vertov é descrita por Lucy Fischer (1977-1978:30-31) de forma detalhada para explicitar os conceitos adotados pela cineasta para a sua complexa interação entre som e imagem na primeira parte do filme. As quinze categorias incluem: os sons sinistros e estranhos, a sobreposição sonora (a partir de espaços sonoros diversos), reversão do tempo no som e na imagem, quebras abruptas do som, contrastes tonais abruptos, som editado para criar um efeito de conexão física inapropriado com a imagem, colagem sonora sintética, distância inadequada do som e da imagem, localização inadequada do som e da imagem, uso metafórico de som, distorção sonora, reflexividade tecnológico, associação de um som com várias imagens e assincronia simples entre o som e a imagem.

A concepção idealizada por Vertov em *Enthusiasm* teve que ser adiada, pois os anos 20 ainda não ofereciam as condições técnicas necessárias para a realização da obra. Assim, o uso do som em *Enthusiasm* não foi apenas uma tentativa conceitual, formalista e virtuosa de uma colagem de som; mas uma tentativa radical de romper com a ilusão naturalista do meio sonoro. Vertov acreditava que

o conhecimento e não a crença emanciparia os seres humanos, e para garantir isso, era necessário subverter o poder da ilusão cinematográfica.

Plástica Sonora: o desenho do sonoro

Arseny Mikhaylovich Avraamov (1886-1944) foi o pioneiro na sonorização de filmes na União Soviética, em seus experimentos posteriores, em parceria com Yevgeny Sholpo. Essa dupla pode ser considerada literalmente como os primeiros *sound-designers*. O *modus operandi* da dupla era baseado na técnica de discos com desenho de figuras geométricas no papel, que posteriormente eram fotografadas na banda sonora do *filmstrip* da película transparente de 35 mm. Essa exploração das possibilidades plásticas do som na película levou a criação da primeira gravação de som sintetizado no filme com a ajuda de um equipamento inventado por Sholpo, o Variophone. O Variophone, inventado em 1932, era um sintetizador ótico que utilizava discos de papel para registrar ondas sonoras desenhada diretamente sobre uma película. O aparelho era movido por um motor elétrico com velocidade variável, permitindo a variação de frequência do som. O processo de leitura, monitoração e amplificação do som é similar a uma gravação musical, mas por intermédio de um projetor de filme, que após a fixação do desenho na película, realiza o processo de reconhecimento do desenho sonoro na pista sonora da película similarmente a leitura de imagens normal a qualquer filme.

A técnica de gravação ótica desenvolvida por Avraamov implica na transformação da informação desenhada na forma de padrões com densidades variáveis na película do celuloide que são detectados e reproduzidos acusticamente por um detector de uma célula fotoelétrica. Esses contornos e desenhos realizados na banda sonora da película geram alterações físicas, alterando a reprodução sonora. Na Alemanha, no mesmo período Oskar Fischinger (1900-1967) e László Moholy-Nagy (1895-1946), também utilizaram o desenho no celuloide como um método de síntese sonora e expressão artística. Em 1931 nos Estados Unidos, a técnica de desenhar o som na película foi utilizada por Rouben Mamoulian (1897-1987) no filme *Jekyll and Hyde* [A Bela e a Fera]. Essa técnica ajudou na narrativa do filme onde o protagonista, um cientista sofria as primeiras transformações corporais. As técnicas utilizadas nesse trabalho, além do desenho na película, foram a colagem de vozes e ruídos juntos na diegese do filme, mas com uma forte conceito de construção musical.

Essas técnicas de manipulação da película migraram para outras formas de composição cinematográficas mais abstratas, na gravação e na síntese sonora. Um dos expoentes desse *modus operandi* foi Norman McLaren, desde a década 40 explorou as potencialidades da pista ótica. McLaren ao criar suas pistas sonoras utilizou elementos puramente gráficos, por meio de pintura e raspagem diretamente na película.

Na ex-União Soviética, o engenheiro russo Evgeny Murzin (1914-1970) construiu o sintetizador ANS; o nome desse instrumento fotoelétrico foi tirado das iniciais do compositor russo Alexander Nikolayevich Scriabin. Apesar da aparente simplicidade, afirma Stanislav Kreichi (2012), “a ideia de reconstruir o som pela imagem visível levou aproximadamente 20 anos, de 1937 a 1957”.

A tecnologia utilizada na invenção de Murzin era baseada na gravação fotoeletrônica do som, técnica comum e já utilizada anteriormente no cinema. O sintetizador de Murzin buscava obter a visualização e a síntese sonora através de desenhos artificiais das ondas sonoras. O ANS tinha como principal característica um gerador foto-ótico, na forma de um disco de vidro rotatório com 144 fonogramas óticos de ondas senoidais ou bandas sonoras. Um importante compositor russo que utilizou o ANS na criação de trilhas sonoras para cinema foi Eduard Artemiev (1937). O compositor realizou a trilha sonora de muitos filmes de Andrei Tarkovsky (1932-1986) e o ANS foi usado competentemente no filme *Solaris* [Solaris] (1972) para criar uma atmosfera profundamente espacial.

Mesmo não tendo alcançado uma grande repercussão, o conceito do ANS em transformar estruturas gráficas em estruturas sonoras ainda mantém o seu ar contemporaneidade, com a existência de softwares que são norteadas pelo principio do desenho do som. como o *Metasynth* da U&I Softwares, *AudioSculpt* do IRCAM e recentemente surgiu uma versão do ANS virtual para tablets e computadores.

Instrumentos Eletrônicos: Ondas Martenot, Theremin e Mixtur-Trautonium

A princípio temos a impressão inexata que a presença da música eletrônica no cinema, via instrumentos eletrônicos, esteve ligada aos filmes de terror e de ficção científica, entretanto eles apareceram em outros gêneros cinematográficos. O primeiro instrumento que surge na tela foi o Ondas Martenot, inventado em 1928 por Maurice Martenot (1898-1980) e que teve a sua primeira utilização e aparição no cinema no filme *La fin du Monde* [O fim do mundo] (1931) de Abel Gance (1889-1981). A trilha sonora do filme foi composta por Artur Honegger (1892-1955) e pelo próprio Martenot que aparece nos créditos iniciais com a genérica denominação de *Ondes Musicales*.

O instrumento aparece na cena mais marcante do filme, onde um ondista (nome dado ao instrumentista de ondas martenot) aparece executando na diegese da cena, onde uma grande orgia acontecia antes do provável fim do mundo, a obra do repertório clássico *Le Cygne* [O Cisne] de Camile Saint-Saens. As Ondas Martenot aparecem na película como complementação dos efeitos sonoros, onde o instrumento simulava o assobio do vento.

Honegger foi um dos maiores entusiastas na utilização das Ondas Martenot em suas composições escritas para as músicas dos filmes (na época compositores faziam música e não trilha), pois o instrumento possibilitava novos coloridos timbrísticos para despertar sensações, reforçar a narrativa e criar novas texturas sonoras no filme. No filme *L'Idée* [A ideia] (1934), uma animação de Berthold Bartosch (1893-1968), Honegger utiliza as sonoridades elétricas das Ondas com um quarteto de cordas. Em *Crime et Châtiment* [Crime e Castigo] (1935) de Pierre Chenal (1904-1990), o instrumento é apresentado como *Nouvel instrument d'ondes musicales Martenot* e dentro da partitura escrita por Honegger, as Ondas Martenot atuam de forma múltipla e impressionante como: instrumento solo durante os *leitmotifs*, para realçar a linha do baixo e como um adicional atmosférico para a cena.

Além desses filmes o instrumento foi utilizado por outros compositores nas trilhas das seguintes: *Lawrence das Arábias* (1962), *Jesus de Nazareth* (1977), *Heavy Metal* (1981), *Caça Fantasma* (1984), *Passagem para a Índia* (1984), *Tucker: o homem e seu sonho* (1988), *A Marcha dos Pinguins* (2005), entre outros.

O *Aetherphone*, mas tarde denominado Theremin, foi construído pelo engenheiro russo Leon Theremin (1896-1993). O instrumento eletrônico usa o método capacitivo, onde por meio de ondas de rádio acionam –se duas antenas que reagem como sensores à posição da mão do performer, controlando a altura e a amplitude do som. O instrumento chamou a atenção da fabricante de rádios americana RCA, que assinou com o inventor um contrato de comercialização e fabricação do instrumento. O produto acabou sendo um fracasso comercial, e também não despertou o interesse dos compositores eruditos para escreverem para esses instrumentos até os anos 30. Por outro lado, o repertório para Theremin rapidamente foi preenchido pela trivialidade da música programática, pois qualquer violino ou violoncelo poderia tocar a parte referente ao Theremin.

No mesmo destino das Ondas Martenot e do Trautonium, apesar da iniciativa de alguns compositores eruditos, o Theremin também ficou à margem da música 'séria' e após vinte e cinco anos das primeiras audições nas salas de concertos, o Theremin encontrou uma forte acolhida no universo das trilhas sonoras de cinema, onde entra em contato com o grande público. O instrumento com o seu

som singular e inconfundível, ficou estereotipado ao ser excessivamente usado em filmes de terror ou *sci-fiction*. Contudo, Miklós Rózsa (1907-1995) utilizou anteriormente os sons etéricos do Theremin para escrever as partituras para gêneros de filmes como no filme de suspense *Spellbound* [Quando fala o coração] de Alfred Hitchcock (1899-1980) e no drama psicológico *The Lost Weekend* [Farrapo Humano] de Billy Wilder, ambos lançados em 1945. Além desses filmes o Theremin foi utilizado nas trilhas sonoras de gêneros diversificados com as películas de: *A mulher que não sabia amar* (1944), *Vontade Indômita* (1949), *Da terra à lua* (1950), *A Coisa* (1951), *O Dia em que a Terra Parou* (1951), *Os Dez Mandamentos* (1956) e *Billy the Kid versus Drácula* (1966).

Entre os instrumentos eletrônicos, o Mixtur-Trautonium ficou restrito a um único intérprete/compositor Oskar Sala (1910-2002) e a uma única, mas marcante passagem pelo cinema, o filme de suspense *The Birds* [Os Pássaros] (1963) dirigido por Alfred Hitchccok. Nesse filme, Sala criou a música, bem como a síntese sonora dos furiosos pássaros ameaçadores. Elisabeth Weis escreve sobre os tons ameaçadores dos pássaros caracterizados pelos gorjeios estridentes dos pássaros, configurando-se na diegética através sonoridades de pássaros criadas abstratamente. O Mixtur-Trautonium possibilitou desde a criação de sonoridades atmosféricas pelos seus geradores de ondas até a mistura reverberante de geradores de ruídos. Na escritura do seu estudo, Weis não faz nenhuma menção ao Mixtur-Trautonium e a Oskar Sala, além de confundir os sons dos pássaros gerados realmente pelo Trautonium com sons gerados por computadores. Porém, fazendo uma análise sobre a densidade sonora no filme, Weis (1985) diz:

> The Birds is also Hitchcock's most style sound track – it is composed from a constant interplay of natural sound and computer generated bird noises. The particular emphasis on the sound track at this point in Hitchcock's career would seem to have resulted from converging development, one technical, one artistic[1]. (p. 305).

[1] Tradução Livre: Os Pássaros é também a trilha sonora ao maior estilo de Hitchcock - foi composta de uma constante interação de som natural e ruídos de aves gerados por computador. A ênfase especial na trilha sonora nesse momento da carreira de Hitchcock parecia ser o resultado da convergência de seu desenvolvimento técnico e artístico.

John Cage e o Planeta Proibido

The Future of Music: Credo [O Futuro da Música: Credo] foi uma palestra realizada por John Cage em 1937. Naquele momento, Cage acreditava que o progresso da música e o aumento de suas possibilidades criativas estavam relacionados diretamente à produção de filmes. Pensando além das limitações inerentes da música pura, Cage (1973) percebeu outras possibilidades além da sala de concerto:

> Every film studio has a library of "sound effects" recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide[2]. (p. 2)

[2] Tradução Livre: Todo estúdio de cinema tem uma biblioteca de "efeitos sonoros", gravado em película. Agora, com a banda sonora do filme é possível controlar a amplitude e frequência de qualquer um desses sons e dar a ele ritmos dentro ou fora do alcance da imaginação. Com quatro fonógrafos de cinema, podemos compor e executar um quarteto para o motor explosivo, vento, batimento cardíaco e deslizamentos de terra.

Essa constatação feita por Cage em 1937 veio a se materializar nos anos 50 com a realização de diversos filmes, principalmente na ficção científica. Nesses filmes, mesmo se utilizando de uma orquestra sinfônica para a gravação das trilhas sonoras, a caracterização dos seres alienígenas ou de algum outro tipo de ameaça vinda do espaço era confeccionada por sons eletrônicos realizados por instrumentos sintetizados ou manipulados em fita magnética.

Como observado anteriormente, alguns filmes dentre eles: *Spellbound*, *Lost Weekend*, *O dia em que a Terra parou*, *L'Idée e Crime et Châtiment*, utilizaram-se de instrumentos musicais eletrônicos como o Theremin e as Ondas Martenot, mas eles atuaram, numa determinada parte do filme, como solistas ou no acompanhamento de suas trilhas sonoras. *Forbiden Planet* [Planeta Proibido] (1956) de Fred Wilcox (1907-1964) foi o primeiro filme produzido em um grande estúdio, a MGM, a ter uma

trilha sonora inteiramente eletrônica. A trilha sonora de *Forbiden Planet* foi realizada por Louis e Babe Barron em seu estúdio privado em Nova York. Vale ressaltar, que ao contrário dos europeus com as rádios estatais e Luening e Ussachvesky com os estúdios da universidade de Columbia-Princeton, Cage teve que fazer a sua iniciação na *tape music*, tanto na parte conceitual quanto a formação técnica, nos estúdios privados de Louis Barron (1920-1989) e Babe Barron (1925-2008).

Esse filme de ficção científica foi o maior sucesso que o casal Barron produziu em seu estúdio particular. Um fato peculiar sobre os créditos na questão da trilha sonora foi a temeridade que os advogados do estúdio tinham em relação ao sindicato dos músicos. Eles temiam que os representantes dos músicos pudessem causar algum tumulto, pelo fato de que aquilo que o casal Barron criou, não poderia ser considerado música pelos padrões estéticos dos líderes sindicais. Dessa maneira para driblar a censura estética sindical, os créditos iniciais que deveriam ser "*Electronic Music by Louis and Bebe Barron*" foram modificados pelo termo neutro e genérico "*Electronic Tonalities by Louis and Bebe Barron*".

O instrumental de trabalho desenvolvido pelos Barrons estava estruturado na construção de simples circuitos eletrônicos que foram construídos por eles próprios. Gravados em diversas fitas, na pós-produção, a mixagem das diversas pistas sonoras foi realizada com múltiplos gravadores. A sincronização dos pontos entrada dos gravadores foi realizada manualmente. A sincronização perfeita não era um atributo vital para esse tipo de estilo de música espacial, pois a sua dessincronização realçava o estranhamento no resultado sonoro da música.

Eletroacústica: sons fixados, acusmática e montagem

O rádio e o cinema podem ser considerados dois modelos e dois precedentes históricos das tecnologias que convergiram para a criação da música eletroacústica. Podemos afirmar que ambas estão similarmente apoiadas em um suporte físico, a fita magnética e a película. Chion (1983:14) pontua que essas artes de suporte, isto é, onde o conteúdo sonoro e visual está fixado em uma fita (magnética e celuloide), constituem a forma material da obra. Esses suportes permitem a reprodução em aparelhos adequados como os magnetofones (toca-fitas) e os projetores de filme.

Ao contrário da música acústica, constituída da relação triádica criador-intérprete-público, onde o papel do intérprete seria o elo fundamental na transmissão das ideias e fantasias do compositor, a música eletroacústica foi marcada pela relação direta entre o compositor e o público. Isso foi possível com a utilização da fita magnética, onde o compositor faz a montagem e a interpretação definitiva de toda a obra previamente.

Essa similaridade entre música eletroacústica e cinema, cujo produto final foi manipulado anteriormente, vem em oposição à música acústica tradicional que se relaciona com as artes do palco/texto, como o teatro. Nessa área existe a necessidade de um elemento que faz a interpretação musical e a *mis en scène*, portanto um intermediário que faz a ligação entre o autor e o público.

Chion (2003:96) em seu livro *El arte dos son fijados*, propõe o termo sons fixados para se referir aos sons gravados. Para designar os sons estabilizados e inseridos em seus detalhes concretos em um suporte de gravação qualquer, independentemente da sua origem e a maneira que foi obtido. Nessa obra, o autor afirma que o som fixado conduz a um gênero musical específico como a música concreta, mas pode também ser estendido em conceito e prática para o rádio, o cinema e a maioria das formas de criação audiovisual.

Uma definição mais contemporânea do termo eletroacústica amplia o espectro de possibilidades para pensarmos essa linguagem. Na música, eletroacústica designa certo tipo de luteria através da qual todas as obras são produzidas. O uso estético para a descrição de um gênero se tornou um efeito não significante na medida em que cobre

a multidão infinita de práticas que vão desde a música MIDI até a música estocástica, através de toda música experimental realizada em estúdio. Esse conceito pode ser ampliado ainda mais se sairmos da órbita francesa como artes dos fixados e inserirmos a *live electronics* e os DJs e as suas ligações como cinema expandido e os VJs.

Na órbita francesa, o nível de realidade sonora muitas vezes está conectado como o reconhecimento de suas causas. Pierre Schaeffer (1993:130-131) introduziu o conceito de escuta reduzida, que se refere às qualidades e às propriedades do som e como eles são afetados pelas escuta. Independentemente da forma que o som adquira, Schaeffer toma-o como objeto de observação, sem remontar às causas ou decifrar os significados implícitos neste. Para que isso ocorra, os sons devem ser gravados em suporte para o estudo detalhado das qualidades concretas do som.

Para Rodolfo Caesar (2008), Schaeffer propõe na escuta reduzida:

> Um exercício de redução do campo perceptivo por eliminação das origens mecânicas ou referenciais dos sons (objetos sonoros)... Os sons são apreciados quanto às suas texturas, timbres, densidades de massas, calibre, perfis melódicos, dinâmicos, etc. Tanto faz se um objeto sonoro seja produzido por um mosquito ou uma porta: o que está em questão é sua granulosidade, sua duração, sua tessitura, seus perfis etc. (p. 131-132)

A escuta reduzida que concerne tanto à origem do som quanto ao som em si mesmo, conduziu a uma situação acusmática. Acusmática significa ouvir os sons sem ver a causa originária destes. O rádio, o disco ou o telefone, que transmitem os sons sem mostrarem o seu emissor são por definição meios acusmáticos. O compositor francês François Bayle chamou de acusmática a música de concerto realizada através de uma gravação, privando intencionalmente a possibilidade de ver as fontes geradora dos sons. Em oposição a uma escuta acusmática, Chion (1994:72) propôs o termo música visualizada. Para ter uma dialética entre o acusmático e o visualizado, Chion acredita que, em um filme o som pode efetuar dois tipos de trajetórias: pode ser imediatamente visualizado e depois "acusmatizado", como pode ser inicialmente acusmático e só depois ser visualizado.

Segundo o compositor Robert Normandeau (1993:113-125, um dos expoentes do *cinéma pour oreille* e um dos herdeiros do cinema sem imagem de Ruttmann, o termo acusmático é cada vez mais comum para designar uma "arte de sons fixados" mais próximo do cinema ou vídeo, arte-mídia temporal, do que da música, arte da interpretação. Dentro da audiovisualidade, Normandeau articula um procedimento dialético entre as especificidades do cinema e música acusmática. O cinema, a arte do movimento de imagens que se constrói a partir da montagem, segundo o autor, tem historicamente a mesma importância na música acusmática. Há um princípio de similaridade entre a forma de montagem clássica no cinema onde as imagens são colocadas sucessivamente, com a mixagem de música de sons fixados, que realiza a montagem de eventos sonoros de forma simultânea.

Normandeau (1993:113-125) usa similaridade entre princípios da construção cinematográfica com as práticas utilizadas por alguns compositores de música acusmática. Dessa forma, ele propõe as seguintes analogias sonoro-imagéticas:

Dimensão dos planos

Primeiro Plano: relaciona o tamanho do plano com o tipo de microfone utilizado na captação da gravação do som (ou seu equivalente em termos de síntese de som). Assim, uma captação muito próxima mostrará os detalhes únicos do som único, que não poderiam ser revelados com uma tomada mais distante.

Plano Intermediário: Este é provavelmente um plano que apresenta maior dificuldade de definição devido à sua natureza, que se divide em dois planos, dois espaços e duas funções. É um plano que existe principalmente em relação aos outros. Ele não pode ter vida ou sentido próprio, isto é, apresenta-se sozinho. Inevitavelmente, adquire um status de primeiro ou plano geral, de acordo com sua natureza e seu contexto. Sua presença é, portanto, uma função de equilíbrio que observa a superposição, que dependerá da maestria do compositor na tentativa de realçá-los.

Plano Geral: Os planos de longa distância são frequentemente utilizados para reduzir o sombreamento de uma paisagem sonora, mesmo sem atrair a atenção para um determinado ponto, mas cuja remoção seria alterar a nossa percepção.

Movimento da câmera

Zoom in / zoom out: Há um extenso repertório com esse tipo de movimento, pois se trata de uma prática comum em qualquer estúdio musical. O zoom in (crescendo) é caracterizado pela passagem de um som de fundo para o primeiro plano. A sua ação é enriquecer o espectro de som e aumentar gradualmente a sua amplitude. O zoom out (diminuindo) faz exatamente o contrário.

Travelling e panorâmicas: Travelling é um movimento da câmara que se move em um determinado eixo, da esquerda para a direita ou da frente para trás, por exemplo. A panorâmica é um movimento da câmera sobre seu eixo. Os dois movimentos são exatamente os mesmos e facilmente transferíveis no momento da mixagem em estéreo. No primeiro caso, através da passagem do som do canal direito para o canal esquerdo no sistema estéreo. No segundo caso, o movimento da lente é realizado sob o mesmo princípio pela abertura do microfone. Não há nenhum dispositivo de microfone capaz de regular a profundidade de campo de forma contínua, como é o caso da câmara. Esta profundidade de campo vai ser maior ou menor dependendo das qualidades do microfone, sua função - de palco, estúdio, exterior - e suas configurações unidirecional, bidirecional ou omnidirecional.

Plongée e Contre-plongé: Ambos os movimentos de câmara quase inevitavelmente envolvem a presença de uma personagem. No campo sonoro, vários meios podem ser utilizados para simular este efeito, incluindo uma combinação de filtro / espaço ou, no primeiro caso, teríamos uma sonoridade opaca em um espaço fechado, e no segundo, um som brilhante no espaço aberto.

Mesmo sendo um campo de pesquisa que trouxe muitos subsídios para a pesquisa do som no cinema, ao adotar-se o enfoque da escola de Schaeffer, baseada na análise tipo-morfológicas, corre-se o risco de ignorar o desejo também legítimo dos ouvintes, que identificam e relacionam os sons existentes ao redor com a fonte que a originaram. Na música acusmática, mesmo tendo um grau de realismo sonoro maior que na música instrumental, tem ocorrido o risco de reduzir-se meramente ao plano da bricolagem. De alguma maneira, ao avançar além da forma de identificação da causa sonora, pode-se ampliar a dimensão e os horizontes dessa estética sonora em futuros trabalhos.

Expansões das Técnicas Eletroacústicas 1: Takemitsu e os fantasmas

Toru Takemitsu (1930-1996) é um compositor que prestou uma grande contribuição para a música no cinema. Em sua jornada de aproximadamente 40 anos, ele escreveu música para mais de 100 filmes, cada um deles com um estilo radicalmente particular. Takemitsu também utilizou procedimentos para a incorporação e a produção de ruídos na geração de timbres singulares com consequências dramáticas na criação de atmosferas que induziam ao suspense e à tensão dentro da cena. Esse instrumental composicional, entre a música acústica e a música eletroacústica, permeou as trilhas sonoras que ele realizou para diversos gêneros cinematográficos como: drama (drama de época e drama

contemporâneo), suspense, documentário, filme de guerra, épico, cinebiografia, filme de época, filme de terror, *thrillers* e curta-metragem.

Um desses filmes de terror é *Kwaidan* [Kwaidan – As quatro faces do medo] (1965) traduzido como história de fantasmas, dirigido por Masaki Kobayashi (1916-1996) demonstra uma abordagem experimental ousada de Takemitsu na utilização de técnicas de música concreta na trilha sonora; entretanto notamos nos créditos na abertura do filme a indicação de "Efeitos Sonoros", ao invés de música para Toru Takemitsu.

Provavelmente essa discussão ainda tem gerado certo grau de imprecisão, pois desde Edgard Varèse, no início do século XX, o ruído passa a ser reconhecido dentro da hierarquia da música ocidental. Cage, além do ruído, inserindo o silêncio no contexto musical, propicia um avanço na compreensão e integração do som/música no cinema. Takemitsu está inserido dentro desse novo ambiente que ampliou as possibilidades estéticas na construção desse novo cenário na integração som/ruído no cinema.

Para realizar a música, ou melhor, os efeitos sonoros de *Kwaidan*, Takemitsu passou aproximadamente três meses no estúdio para criar esse grande trabalho experimental na história da música de cinema. O material sonoro é composto por estalos de bambu, madeiras e gelo que foram gravados e manipulados eletronicamente; de posse desse material processado foram acrescentadas as sonoridades de instrumentos musicais acústicos para criar o ambiente sonoro musical da primeira história "Cabelo Branco". Takemitsu utilizou o som de *shakuhachi* para imitar o som de assobio de tempestade de neve em *Snow Woman*, técnica que remete às práticas estendidas para instrumentos acústicos da música de vanguarda do século XX. Na terceira história *Hoichi, the Earless*, um *drone* (som de longe duração, como um pedal) e sons criados eletronicamente são usados para descrever a atmosfera escura do submundo nas cenas em que Hoichi recita para os espíritos do clã *Heiki*.

A contribuição de Takemitsu auxiliou o diretor Kobayashi a contar a história de uma forma musical e não como mero suporte ou aumento de eventos na tela. O diretor radicaliza a ponto de eliminar toda a produção de sons ambientes em favor dos efeitos sonoros sempre que necessários, mesmo que estes fiquem dessincronizados com a imagem. Os efeitos de sonoros feitos por Takemitsu não são utilizados de forma tradicional do cinema narrativo americano, mas são abertamente concebidos como uma partitura musical, seguindo o ideário cageano.

Takemitsu, com suas escolhas sonoras, possibilitou a criação de narrativas secundárias; em sua escolha de sons, o compositor evoca o clima que vemos ao invés de fornecer o seu som real ou ampliado; por exemplo, o som da primeira mulher trabalhando na máquina de tear é representado por uma construção rítmica, que poderia ser verossímil ao som de uma máquina de tear no local de trabalho; no entanto, como ela não é sincronizada, o que nos é mostrado é o "efeito sonoro", que na verdade é um *leitmotiv* da personagem da primeira mulher.

Expansões das Técnicas Eletroacústicas 2: *THX 1138*, sendo mais específico

A trama futurista *THX 1138* (1971) de George Lucas (1944) emprega diversas estratégias musicais para construir relações entre o som e a imagem. Walter Murch (1943) fundiu no desenho sonoro do filme instrumentos acústicos orquestrais com materiais sonoros manipulados. Murch diz que é possível escutar só os diálogos na trilha sonora de *THX 1138*, mas os efeitos sonoros no background têm a sua própria organização. A construção da polifonia sonora na divisão das vozes é realizada pela sobreposição de multicamadas formadas por beeps, clicks, vozes reprocessadas criando diversos timbres e tessituras que oferecem uma forte referência intertextual de raça, poder e televisão.

William Whittington (2007:75) descreve um procedimento utilizado por Murch durante a produção e a pós-produção do filme, cuja intenção era criar sonoramente um ambiente futurista. Os sons utilizados no filme, influenciados pela estética da música concreta, foram captados de fontes reais (naturais), ao invés de serem geradas eletronicamente por meio de sintetizadores ou computadores. Como exemplo, a textura sonora das vozes gravadas dos policiais robôs obtidas através do processo de regravação de voz com variações de velocidade do gravador, e posteriormente, na pós-produção passaram por processador de efeito chamado flanger. Essa manipulação possibilitou uma ligeira metalização e dessincronização da voz, cuja resultante foi uma voz robótica mecanizado.

Murch também utilizou de outras técnicas, como a transmissão de vozes via aparelho de rádio analógico e, gravando-as para manipulação posterior. Esse procedimento foi descrito por Julio d'Escrivan (2009),

> Among other techniques, transmitting voices via analogue radio broadcast and recording the result whilst fine tuning the reception frequency allowed both Murch and Lucas to augment the voices with synthesized harmonic content that made them more futuristically believable. The resulting sound helps render the textual plot in pure sonic terms[3]. (p. 65)

[3]Tradução Livre: Entre outras técnicas, a transmissão de vozes via rádio analógico e a gravação do resultado permitiu a Murch e Lucas aumentar as vozes com conteúdo harmônico sintetizado que os tornaram mais futuristicamente convincente. O resultado sonoro ajudou a tornar a trama textual em puros termos sonoros.

Em *THX 1138*, Chion (2009:121) relaciona as novas formas das máquinas com a escuta acusmática na forma simples; gravador rebobinando que repete as palavras de um confessor psicanalista. A voz masculina que Chion denomina *acousmêtre* (ente acusmático) é gravada, suave e confortadora, similar à voz utilizada pelo computador Hal em *2001, Uma Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick. A voz aqui associada à imagem de Jesus, ao contrário de Hal, é apresentada acusmaticamente como um texto pré-gravado e que responde sempre com o mesmo bordão: *Excelent. Could you be more…specific?* [Excelente. Poderia ser mais...específico?]

Embora tenha sido feito para ser reproduzido monofônicamente, Chion ressalta a percepção sonora de um trabalho multicanal; um exemplo disto é o contraponto de transmissões vocais durante *THX1138*. O filme apresenta um caráter que em música é denominado de polirrítmico em algumas sequências, isto é, diversas camadas de divisão de tempo e durações que se sobrepõem umas sobre as outras, dentro de uma mesma cena ou pelo efeito de transversalidade que coloca, no mesmo plano, dois ritmos contraditórios. As estratégias de montagem e as técnicas de manipulação e mixagem de áudio realizadas em *THX1138* serviram de base para novas experimentações sonoras realizadas em filmes mais recentes de Hollywood.

Conclusão

Ao adotar um pequeno recorte autorreferencial dentro do mundo eletroacústico analógico, esse texto teve o propósito de demonstrar o encontro entre o cinema e música eletroacústica que se iniciou de uma forma restrita e que vem ganhando mais territórios a cada dia que passa. Com o advento da tecnologia digital, a presença da música eletroacústica e dos instrumentos eletrônicos digitais – sintetizadores presenciais e virtuais, softwares de síntese sonora, mixagem e pós-produção, têm uma presença mais acentuada, seja por motivos estéticos ou econômicos. O enfoque não funcionalista da música eletroacústica, frequentemente cultivada em laboratórios e estúdios com propósitos de experimentação e pesquisa, é adotado para as necessidades expressivas da linguagem cinematográfica, que abrange grandes plateias sempre a procura de novidades, rompendo a dicotomia do "elitizado" e seu oposto o "popular" e criando uma integração de universos complementares e não antagônicos.

O autor deste trabalho acredita que exista um longo campo de pesquisa envolvendo a relação entre a música eletroacústica e cinema. Assinala que muitos

pontos se abriram com essa pesquisa e que remetem para a realização de estudos posteriores. Nesse universo vindouro tem-se que investigar a relação do cinema de condução de massa de Eisenstein com a condução de massas sonoras realizadas por Christopher Penderecki e Iannis Xenakis; as formulações conceituais de François Bayle de Imagem do som ou I-Som, onde o som ouvido em um meio gravado ao passar através da membrana do alto-falante, difere do som ouvido ao vivo e em tempo real; a relação intima da eletroacústica no cinema experimental de Piotr Kamler e as inserções de Mauricio Kagel que tomam a câmera na mão e realizam pelo olhar do compositor o mix cinema e música eletrônica; as contribuições da Plunderphonia de John Oswald na montagem, colagem, citações e bricolagem para um diálogo com a estética dos VJs e cinema expandido.

Espera o autor que este trabalho contribua de forma significativa para o fomento desse debate, servindo de uma linha auxiliar tanto no estabelecimento de um novo olhar sobre a importância histórica da música eletroacústica em outras searas além da sala de concerto com suas orquestras de alto-falantes, como para formulações no campo da apreciação estética para novos híbridos artísticos com o surgimento de novos equipamentos mais enxutos, portáteis e acessíveis economicamente a uma grande parcela da população. Tecnologia que abrirá cada vez mais espaço para a expressão pessoal e a realização artística para a discussão mais radical das possibilidades das linguagens eletrônicas integradas que rompem com a lógica dos padrões vigentes das linguagens isoladas. O futuro está em processo de montagem. As portas, as janelas, os ouvidos e olhos estão abertos.

Referencias Bibliográficas

CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. 140p.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Weslwyan University Press, 1973. 276p.

CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994. 239p.

_____. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creacion Experimental, 2003. 108p.

_____. *Film, a sound art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009. 533p.

HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: technology, music, and culture*. 3ª ed. Nova Iorque, Routledge, 2008. 462p.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2012. 271p.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Edunb - Editora da Universidade de Brasília, 1993. 517p.

WEIS, Elisabeth. *Style and Sound in the Birds. In Film Sound: Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985. 462p.

WHITTINGTON, William. *Sound design and science fiction*. Texas: University of Texas Press, 2007. 280p.

Artigos em Periódicos

APPLETON, Jon. Machine Songs III: Science in the Service of Music, Music in the Service of Science. *Computer Music Journal*, Vol. 13, Nº3, p. 17-21, Fall 1992.

D'ESCRIVÁN, Julio. Sound Art (?) on/in Film. *Organised Sound*, Cambridge, Berkeley, Vol.14, No. 1, p. 65-73, 2009.

FISCHER, Lucy. *Enthusiasm*: From Kino-Eye to Radio-Eye. *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 2, p. 25-34, Winter 1977-1978.

NORMANDEAU. Robert. …et vers un cinéma pour l'oreille. *Circuit: musiques contemporaines*, Quebec, vol. 4, n° 1-2, p. 113-126, 1993.

Outras fontes pesquisadas na rede

KREICHI, Stanislav. *The ANS Synthesizer: Composing on a Photoelectronic Instrument*. Disponível em http://theremin.ru/archive/ans.htm. Acesso em 22/07/2012. 17 horas.

DVD

BARTOSCH, Berthold. 1932. *L'Idee*. França: Maria Bartosch e Cecile Starr.

GANCE, Abel. 1930. *La fin du mond* [DVD]. França. Gaumont.

HITCHCOCK, Alfred. 1963. *Os Pássaros* [DVD]. Estados Unidos: Universal Motion Picture.

KAMLER, Piotr, 1970. *Labyrinth* [DVD]. Polônia: Mari-Jo Corajoud.

KOBAYASHI, Masaki, 1964. *Kwaidan – As quatro faces do medo* [DVD]. São Paulo: Continental Home Video

LUCAS, George. 1971. *THX 1138* [DVD]. Estados Unidos: American Zoetrope.

MAMOULIAN, Raoul. 1931. *Dr Jekyll and Mr Hyde* [DVD]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

MCLAREN, Norman, 1940. *Dots* [DVD]. Canadá: National Film Board.

POTERTON, Gerald, 1981. *Heavy Metal* [DVD]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

TARKOVSKY, Andrei. 1972. *Solaris* [DVD]. São Paulo: Continental Home Video.

WILCOX, Fred. 1956. *Forbidden Planet* [DVD]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

WILDER, Billy, 1945. *The Last Weekend* [DVD]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

WISE, Robert, 1951. *O dia em que a Terra Parou* [DVD]. Estados Unidos: Twenty Century Fox.

O Fiel Como Garoto Propaganda: Análise Discursiva De Uma Campanha Publicitária Da Igreja Universal do Reino de Deus[1]

Marco Túlio de Sousa
Professor do curso de Comunicação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-Frutal). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduado em Comunicação (habilitação Jornalismo) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: marcotuliosousa@hotmail.com

Jênifer Rosa de Oliveira
Mestranda em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista Capes e integrante do MIRE (grupo de pesquisa em Mídia, Religião e Cultura) E-mail: jeniferdeoliveira@gmail.com

[1] Uma primeira versão deste texto foi apresentada no XXVII Congresso Internacional da Soter, realizado na PUC-MG, em Belo Horizonte em julho de 2014.

Resumo: Este artigo analisa a campanha "Eu sou a Universal" da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) que consiste em uma série de depoimentos de profissionais bem sucedidos que supostamente são fieis da denominação. Diferentemente dos relatos divulgados em muitos programas de TV e rádio de propriedade da igreja, a relação com a instituição não fica evidente no contexto da narrativa. Apenas no final, a vinculação com a IURD aparece por meio dos dizeres: "Eu sou a Universal". Tendo como referencial teórico a análise de discurso francesa, de autores como Pêcheux e Orlandi, e a retórica aristotélica objetivamos identificar o tipo de relação que a IURD procura construir com o público e o modo como este reage. Para tanto, tomamos como objeto de análise o *site* e a página no *facebook* da campanha, atentando não somente para as postagens, mas também para os comentários feitos.

Palavras-chave: mídia; religião. Igreja Universal; análise do discurso.

Title: The Believer as an Advertising Medium: Discursive Analysis on a Publishing Campaign by the Universal Church of the Kingdom of God

Abstract: This paper analyzes the campaign "Eu sou a Universal" (I am the Universal) from the Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). It consists of a series of testimonials from successful professionals who are supposedly real to the denomination. Unlike stories published in many TV and radio programs of the church, the relationship with the institution is not evident in the whole context of the narrative. Only at the end, the connection with the IURD appears through the words: "I am the Universal". Having as theoretical referencial the french discourse analysis, from authors such as Pêcheux and Orlandi, as well as Aristotelian rhetoric, we aim to identify the type of relationship that the IURD seeks to build with the public and how it reacts. For this, we take the campaign site and facebook page as the object of analysis, paying attention not only to official posts but to the comments.

Keywords: media; religion; Universal Church; Discourse Analisis

Introdução

Dia 26 de março de 2014, quarta-feira, momento decisivo para os milhões de torcedores que acompanhavam a partida que definiria um dos quatro semifinalistas do campeonato paulista de futebol. E deu o improvável: o Penapolense, time do interior paulista derrotou nos pênaltis o favorito São Paulo. Além da surpreendente classificação, chamou a atenção a comemoração de um dos atletas da equipe de Penápolis, que se ajoelhou após converter a cobrança gritando "eu sou a Universal", slogan de uma campanha da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD).

O caso acima é um exemplo da repercussão da campanha "Eu sou a Universal" entre os fiéis da IURD. Lançada em março de 2010, esta se constitui a partir de uma série de narrativas de sucesso contadas em primeira pessoa por personagens que seriam membros da igreja. Esses microrrelatos são replicados nos mais diversos tipos de mídia e suporte (abrangendo desde jornais impressos a revistas, outdoor, *busdoors* e mídias digitais, sejam estes de propriedade ou não da denominação) e mostram sujeitos que se apresentam como pessoas de sucesso no âmbito pessoal e profissional. Diferentemente dos tradicionais testemunhos recolhidos nos templos e veiculados em programas de tevê da igreja, o sucesso não é atribuído diretamente a uma interferência da IURD na vida da pessoa. Esta apenas menciona a boa condição atual e termina o relato com a máxima da campanha: "eu sou a Universal".

Neste trabalho, propomos uma análise discursiva a partir do conteúdo veiculado no *site* da campanha e no perfil do *facebook*. Para tanto, selecionamos algumas peças e lançamos mão dos recursos teórico-metodológicos da análise do discurso francesa e da retórica aristotélica. Antes, porém, é importante indicar algumas características que definem a Universal para pensarmos suas articulações com a mídia e a sociedade.

O pentecostalismo e a Igreja Universal do Reino de Deus

O sucesso do pentecostalismo em diversas partes do mundo aliado ao crescimento de religiões mediúnicas (Espiritismo Kardecista, Umbanda e Candomblé) tem levado alguns autores a falarem em "re-encantamento" do mundo (PRANDI, 1996), indo na contramão da tendência racionalizante desencadeada pela Reforma Protestante e que levou Weber (2006) a falar em "desencantamento do mundo". O racionalismo não se restringe às igrejas protestantes históricas[2], mas chega à própria Igreja Católica, que passa a investigar possíveis milagres a partir de métodos que reivindica como científicos.

[2] Por "igrejas prostestantes históricas" entendemos aquelas que tiveram alguma ligação direta com a Reforma, tais como: Luterana, Presbiteriana, Calvinista, Metodista, Anglicana e Batista.

Contrariando essa tendência surge no início do século XX o pentecostalismo, que enfatiza a expressividade emocional nos cultos, as curas e os milagres. Contudo, a semente daquilo que se tornaria o movimento pentecostal já está lançada na própria Reforma Protestante por meio de grupos anabatistas no século XVII. De acordo com Luís de Castro Campos Jr. (1995), estes se opunham à ortodoxia racionalista dos calvinistas e pregavam uma teologia mística que valorizava o aspecto contemplativo e espiritual da fé. Tais movimentos foram reprimidos tanto por reformadores como Zwinglio quanto pela Igreja Católica.

Não obstante, suas ideias chegaram à Morávia (Liechenstein) e se espalharam rapidamente, influenciando de forma indireta batistas, quacres e congregacionais (CAMPOS JR, 1995: 12). Posteriormente, John Wesley, um dos principais nomes do metodismo na Inglaterra, trava contato com grupos de moravianos em uma viagem aos Estados Unidos. A partir deste contato, Wesley passa a propor uma maior participação de leigos nos ofícios religiosos e a pregar a necessidade de uma "maior santificação" para a salvação. Para obtê-la seria necessária "muita oração" (CAMPOS JR, 1995: 15).

Nos Estados Unidos os metodistas fizeram uso dos *camp meetings* (grandes encontros de reavivamento), que influenciaram o movimento *holiness* (santificação), embrião do pentecostalismo. Este se espalha rapidamente, mas sofre duras críticas nas igrejas protestantes tradicionais. No Brasil, a chegada das denominações pioneiras é registrada nas primeiras décadas do século XX graças ao trabalho de missionários norte-americanos. Baseado em Freston, Ricardo Mariano (1999) divide o pentecostalismo em três vertentes de acordo com a antiguidade das denominações, quais sejam: clássica, deuteropentecostalista e neopentecostal.

As igrejas do pentecostalismo clássico são, principalmente, a Congregação Cristã no Brasil e a Assembleia de Deus. Ambas se instalam no Brasil na primeira década do século passado. A segunda vertente implanta-se no país na década de 1950. As representantes mais conhecidas do deuteropentecostalismo são as igrejas

Brasil Para Cristo, Deus é Amor, Casa da Benção e Quadrangular. Em relação às diferenças teológicas, pode-se dizer que "as duas primeiras ondas pentecostais apresentam diferenças apenas nas ênfases que cada qual confere a um ou outro dom do Espírito Santo. A primeira [clássica] enfatiza o dom de línguas, a segunda [deuteropentecostalista], o de cura" (MARIANO, 1999: 31).

Se essas duas vertentes apresentam diferenças mínimas entre si, a terceira onda marca um divisor de águas no movimento pentecostal influenciando as vertentes mais antigas. As neopentecostais preservam algumas práticas das suas predecessoras, como: antiecumenismo, presença intensa na mídia (mais efetiva nas denominações da segunda vertente e que adquire mais força na terceira), estímulo à expressividade emocional, líderes carismáticos fortes, pregação da cura divina e participação na política partidária.

No tocante às diferenças, podemos destacar: "1) exacerbação da guerra espiritual contra o Diabo e seu séquito de anjos decaídos; 2) pregação enfática da Teologia da Prosperidade; 3) liberalização dos estereotipados usos e costumes de santidade" (MARIANO, 1999: 36). A esses três aspectos, Mariano (1999) acrescenta uma quarta característica que consiste no fato de essas igrejas se estruturarem administrativamente como empresas.

A primeira denominação de caráter neopentecostal chega ao Brasil na década de 1960. Fundada pelo missionário canadense Walter Robert McAlister no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, a Igreja da Nova Vida tem papel fundamental na formação de Edir Macedo e Romildo Ribeiro Soares (RR Soares). Macedo atua por 15 anos como pastor na Nova Vida e depois sai, levando consigo seu cunhado (RR Soares) e Roberto Lopes. Juntos, eles fundam em 9 de julho de 1977 a Igreja Universal do Reino de Deus. No início, Soares era a autoridade máxima da igreja. Porém, sua liderança é superada por Macedo, que adquire crescente apoio entre fieis e pastores com a ajuda de um programa de 15 minutos que apresentava na Rádio Metropolitana do Rio que rivalizava com o de uma mãe-de-santo. Macedo vence a disputa e Soares sai para fundar em 1980 a Igreja Internacional da Graça.

O programa de Macedo já apontava para dois elementos importantes para o crescimento da IURD: a rivalidade com as religiões mediúnicas e o investimento na mídia com objetivos proselitistas. Tais fatores são abordados por Ari Pedro Oro (2007), que define a igreja a partir de três características: "igreja religiofágica"; "igreja macumbeira" e "igreja da exacerbação". O primeiro termo dá conta do modo como a IURD se constitui operando uma "fagocitose religiosa", ou seja, incorporando crenças e rituais de outras religiões, mesmo das consideradas adversárias (Catolicismo, Umbanda, Candomblé, Kardecismo), na construção de seu repertório simbólico.

Por "igreja macumbeira" entende-se a apropriação de rituais e elementos simbólicos da Umbanda e do Candomblé. Exemplos: uso de roupas brancas nos rituais, galhos de arruda e de termos como "trabalho", "despacho", "amarrar", dentre outros. Já "igreja da exacerbação" diz respeito ao fato de se ampliar elementos que vêm de uma herança recebida. O autor cita a presença cada vez mais forte na política, a preferência da IURD por espaços grandes (cinemas, teatros) e suntuosos localizados em pontos estratégicos das cidades. O maior exemplo é a construção do Templo de Salomão. O custo foi estimado em 400 milhões de reais e o espaço tem capacidade para abrigar 10 mil pessoas sentadas.

Outro exemplo de "igreja da exacerbação" diz respeito ao investimento na mídia. A IURD conta hoje com o jornal impresso *Folha Universal* (tiragem semanal de 1,5 milhão de exemplares), o portal *Universal.org* (http://www.universal.org), com conteúdos que vão desde notícias sobre comportamento e economia a temáticas relacionadas às práticas religiosas; a *Line Records*, maior gravadora *gospel* do Brasil; e 71 emissoras de rádio (MODESTO, 2012), além da Rede Record de televisão, o maior empreendimento midiático relacionado à Universal. A campanha "Eu sou a Universal", que investigamos

neste trabalho, constitui mais um exemplo do modo como a Universal se insere na mídia. Abriremos agora um breve parênteses a fim de apresentarmos os recursos teórico-metodológicos que acionaremos para a análise.

Retórica e Análise Discursiva

Com objetivo de compreender os inúmeros aspectos do ato enunciativo, autores como Ruth Amossy (2011) propõem aproximar diferentes teorias como a retórica/teoria da argumentação e a análise do discurso. Neste estudo, seguiremos este mesmo movimento, recorrendo a conceitos das duas vertentes a fim de perceber elementos que as duas teorias tomadas isoladamente não nos permitiria identificar.

Os estudos da retórica tem início na Antiguidade Clássica (Sec. V a.C), sendo Aristóteles seu principal expoente. Em "A Arte Retórica", o filósofo propõe um entendimento geral da retórica, pensando os argumentos mais adequados de acordo com o tipo de oratória em que se inserem. O autor classifica os recursos retóricos em técnicos e não-técnicos. Enquanto os últimos correspondem aos meios que existem independentemente do orador, tais como leis, testemunhos e documentos, os outros "são aqueles que o próprio orador inventa para incorporar a sua própria argumentação ou discurso" (SOUSA, 2001: 17).

Os meios técnicos persuasivos podem ser divididos em três grupos que ele denomina: *ethos*, *pathos* e *logos*. O *ethos* corresponde "ao efeito do caráter moral, quando o discurso[3] procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança" (ARISTÓTELES, 2005: 33). Nesse caso, pouco importa o caráter real do orador ou da opinião prévia que o público tem a respeito dele, mas sim a impressão que este consegue criar no momento em que se dirige aos seus interlocutores.

[3] É importante salientar que a noção de discurso utilizada por Aristóteles difere da definição da Análise de Discurso (AD). No presente caso, discurso nada mais é do que o ato de falar, enquanto que para a AD, este consiste em "efeito de sentidos".

A noção de *pathos* tem a ver com a emoção que o orador consegue despertar no público. De acordo com Aristóteles, "obtém-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio" (*idem, ibidem*). Ou seja, as emoções que o orador provoca no público podem determinar ou não a adesão à(s) tese(s) por este defendida(s). O *logos*, por sua vez, diz respeito à argumentação, aos recursos lógicos e tipos de argumentos que o orador pode utilizar a fim de persuadir a audiência. Corresponde ao âmbito em que a racionalidade se expressa de forma mais evidente na enunciação.

Anabela Gradim (2008), ao refletir sobre os conceitos da retórica clássica e aplicá-los à análise de peças publicitárias, sugere uma quarta dimensão (*Kalos*), que complementa a tríade aristotélica ao englobar os aspectos estéticos nos estudos de enunciação. Em sua proposta analítica, a autora recorre ao quadrado greimasiano, colocando *logos* em uma ponta e *pathos* no eixo oposto, estabelecendo uma relação de contrariedade. Já o *ethos* vem em um dos lados inferiores da figura, em uma relação de complementariedade com *logos*. O kalos, proposto por Gradin, comporia o quarto vértice do quadrado. Nesse trabalho não pretendemos lançar mão da análise semiológica greimasiana utilizada por Gradim. Apenas destacamos a noção de *Kalos*, que julgamos importante em nossa investigação.

Nessa empreitada analítica partimos do conceito de *ethos* a fim de traçarmos uma aproximação entre a retórica e a análise do discurso que julgamos ser relevante para a presente pesquisa. Para tanto, recorremos à Ruth Amossy (2011) que constrói essa ponte em seus estudos.

***Ethos* e Análise do Discurso**

A Análise de Discurso (doravante AD) surge no final da década de 60 na França a partir da publicação de "Análise Automática do Discurso" de Michel Pêcheux. A

formação da AD leva em conta elementos das principais correntes pensamento da época, a saber: Marxismo, Psicanálise e Linguística.

A AD tem o "discurso" como seu objeto teórico. Este se materializa nas unidades textuais, mas pode ser entendido como algo que fala antes e através destas. Sobre tal conceito, Orlandi (2005: 71) afirma: "o discurso é uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas, diríamos enunciativo-discursivas". Dessa forma, o discurso, sendo um processo histórico-ideológico, não tem uma forma estática, dura, mas se constitui cotidianamente nas práticas discursivas.

Um conceito de vital importância para a AD é o de "formação discursiva". O termo foi originariamente trabalhado por Michel Foucault e inserido na AD por Pêcheux. A noção de "formação discursiva" (doravante FD) está diretamente ligada à prática discursiva, correspondendo a um conjunto de relações que funcionam como regra para o sujeito nas circunstâncias em que este inscreve seu enunciado. Rosa Maria Bueno Fischer entende que

> a formação discursiva deve ser vista (...) como o 'princípio de dispersão e de repartição' dos enunciados segundo o qual se 'sabe' o que pode e o que deve ser dito, dentro de determinado campo e de acordo com certa posição que se ocupa nesse campo (FISCHER, 2001: 203).

De acordo com a FD na qual o enunciado se insere pode haver também mudança de sentido. Dessa forma, "palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas diferentes" (ORLANDI, 2005: 44). As FDs presentes nos enunciados que dizemos também podem ser compreendidas como regionalizações do interdiscurso. Este nada mais é do que o acervo do "já-dito", da memória discursiva, que garante ao sujeito o sentido do que diz. Este conceito será importante para compreendermos a dinâmica da campanha uma vez que só tendo conhecimento prévio do que é a instituição IURD é que o público consegue ligar o slogan "Eu sou a Universal" à denominação religiosa.

Como podemos perceber, a variação dos sentidos se deve a multiplicidade de FDs que dizem do modo como nos relacionamos com nossos interlocutores. Osakabe (1999), ao lidar com a argumentação a partir de uma perspectiva discursiva, recorre ao conceito de "projeções imaginárias" de Michel Pêcheux. Segundo ele, no ato enunciativo o locutor projeta um conjunto de possíveis reações de acordo com a "imagem" que ele pensa que o outro (o ouvinte) faz dele. As estratégias e mecanismos utilizados para persuasão dependem de inúmeros fatores como: quem é o ouvinte; a situação e o lugar em que se diz; o conteúdo daquilo que vai ser dito etc.

Em outra perspectiva analítica, mas que não se distancia das preocupações de Osakabe (1999), Ruth Amossy (2011) busca no conceito de *ethos* a ponte entre a retórica e a análise do discurso. Amossy (2011) descreve diferentes abordagens teóricas e aponta como tal noção pode ser pensada em cada uma delas. Não nos interessa descrevê-las detalhadamente, mas apenas indicar que em comum reconhece-se a importância da forma como o locutor apresenta a si mesmo na atividade enunciativa. E tal apresentação será determinante para o modo como o ouvinte irá entender e se posicionar discursivamente em relação ao que é dito.

> A maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida que o locutário se vê obrigado a depreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre o locutor e seu parceiro. Participando da eficácia da palavra, a imagem quer causar impacto e suscitar a adesão. Ao mesmo tempo, o *ethos* está ligado

> ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, ou melhor, ao processo de sua legitimação pela fala (AMOSSY, 2011: 17-18).

As campanhas publicitárias são construídas tendo por base pesquisas que buscam avaliar o perfil do público ao qual elas se destinam. Assim, procura-se incluir nas peças aspectos do interesse desse público a fim de que este demonstre adesão às ideias expressas. No presente caso, temos uma campanha em que se procura construir uma imagem dos fieis da Universal como pessoas bem sucedidas em todos os âmbitos de suas vidas. Que recursos a IURD utiliza a fim de buscar a adesão a esta imagem de um fiel modelo? Qual a reação de fieis da igreja? A partir do referencial teórico-metodológico indicado objetivamos responder tais questionamentos por meio de uma análise discursiva de peças publicitárias publicadas na página do *facebook* atentando para as ideias construídas e o modo como o público se relaciona com o conteúdo exposto.

Passemos agora a uma sucinta descrição do objeto analisado.

A campanha

Conforme mencionado anteriormente, a Campanha "Eu Sou a Universal" lançada em março de 2013 é constituída de uma série de narrativas de sucesso, contadas em primeira pessoa por personagens que seriam membros da IURD. As imagens mostram a foto de um suposto membro da igreja acompanhada de um microrrelato (geralmente nome e profissão) encerrado com a frase "Eu sou a Universal". Estas podem ser encontradas em revistas, jornais, *outdoors*, *busdoors*, e nos ambientes virtuais, como uma primeira apresentação dessas narrativas. Os testemunhos também foram produzidos em formatos que permitiam sua apresentação em emissoras de TV e rádio.



Figura 1. Alguns banners da Campanha
Fonte: Divulgação Universal.

Diferente dos cultos e programas produzidos pela Universal, que enfatizam elementos místicos, como exorcismos e orações em tom assertivo, as peças da campanha evidenciam a vida cotidiana dos personagens apresentados e suas atividades profissionais, colocando o trabalho como um motivador de status social. Embora nos relatos a IURD seja associada ao sucesso do personagem que narra, em nenhum momento durante a campanha esta é apresentada como uma igreja, e nem o discurso religioso fica evidente nos relatos.

[4] Ver www.eusouauniversal.com.

A campanha conta com um *site* próprio[4] onde as narrativas são exploradas. Na *frontpage*, as fotos com os microrrelatos aparecem de modo aleatório e, quando

clicadas, levam para outra página, com um vídeo-depoimento do respectivo personagem, fotos e um texto. No vídeo, de aproximadamente 3 minutos, os personagens aparecem narrando suas histórias de sucesso e desempenhando atividades cotidianas que são colocadas como motivo de orgulho. Os personagens estão sempre localizados em ambientes claros e bem decorados, que reafirmam sua boa condição financeira e profissional.

Os vídeos são acompanhados de trilhas sonoras que variam de acordo com o momento da narrativa: músicas mais lentas compõem os trechos em que os personagens fazem alguma menção a um passado triste enquanto músicas mais animadas são tocadas enquanto se narra o sucesso. No álbum de fotos, que vem logo abaixo do vídeo, o personagem aparece em imagens bem trabalhadas, posadas ao lado da família, em ambientes naturais que revelam paisagens ao fundo, trabalhando ou praticando esportes.

Além do vídeo e das fotos, a página de cada personagem possui um texto sobre sua vida. O texto, em formato jornalístico, é extenso, possui vários intertítulos, e apresenta informações que não aparecem no vídeo e no microrrelato. Em alguns casos, pode conter inclusive dados que não dizem respeito necessariamente ao personagem, mas ao contexto a que ele pertence ou narra. Por exemplo, num dos relatos protagonizados por uma jovem praticante de hipismo aparece um trecho inteiro sobre a história deste esporte no Brasil.

Quem visita o *site* também pode selecionar a história que mais lhe interessa por meio das nove categorias nas quais as narrativas estão organizadas, a saber: Ajuda; Divórcio; Fome; Morte; Sexo; Solidão; Sucesso; Superação; Trabalho. Os relatos podem estar contidos em uma ou mais categorias. O *site* ainda direciona para a loja online da IURD, "Arca Center", onde é possível adquirir *souvenir* com o slogan da campanha, e também para uma página do *site* da IURD, com o endereço dos templos. Este é, aliás, o único elemento que identifica o caráter religioso da campanha, uma vez que é apenas nessa página externa que a Universal é identificada como uma igreja.

Os vídeos apresentados no *site* também estão disponíveis na conta oficial da campanha no *youtube* (EuSouaUniversal), que reunia, até 30 de junho de 2014, 30 depoimentos diferentes, com cerca de 3 minutos cada. Além do *site* oficial e da conta no *youtube*, a campanha também possui um perfil oficial no *twitter* (@ EuSouaUniversal) e outro no *facebook* (www.facebook.com/EusouaUniversal) nos quais os vídeos e as imagens com os microrrelatos são divulgados e os usuários desses ambientes virtuais podem interagir comentando ou replicando esses conteúdos. Nesses espaços é comum perceber manifestações de seguidores que se apropriam das estruturas narrativas da campanha e tecem seus comentários na forma de seus próprios microrrelatos, como se também fossem personagens.

Quem é a Universal

A página da campanha no *facebook* foi criada em dezembro de 2012, mas as primeiras postagens só foram feitas em março de 2013. No dia 30 de junho de 2014 a página contava com quase 110 mil curtidas. Até esta data, foram postadas 44 imagens, como as expostas na figura anterior, que foram publicadas como forma de chamada para os demais conteúdos presentes no *site*. Dessa forma, a página parece servir de vitrine para o *site* e permite que as pessoas interajam e repliquem as postagens em seus próprios perfis. Outro fato que corrobora para esta hipótese consiste na presença quase que exclusiva dos vídeos e textos longos sobre os personagens apenas no *site*, ficando a página do *facebook* voltada para divulgar as chamadas e os links que levam para tais conteúdos[5].

Em todo o tempo da campanha pudemos verificar que não há uma periodicidade definida para as postagens, sendo que em alguns meses não houve publicações, e, em outros, estas foram mais frequentes. Além disso, em mais de uma

[5] No período em questão apenas 3 vídeos foram divulgados na página, sendo dois desses não relacionados à campanha. Somente um vídeo continha um depoimento que compõe a campanha.

oportunidade os personagens se repetiram nas postagens, mas com chamadas distintas. Em nossa observação identificamos que dentre as possibilidades de interação oferecidas pelo *facebook* (curtir, comentar e compartilhar) a mais utilizada foi a opção "compartilhar". Como sabemos, o compartilhar é a forma mais evidente nesta rede social de se tomar um conteúdo produzido por terceiros como seu, sendo para criticar ou para demonstrar adesão ao mesmo. Dessa forma, este indicativo nos sugere que as pessoas que acompanham a página, mais do que discutir o conteúdo ou simplesmente demonstrar algum apoio (o que seria possível pelo "curtir"), se apropriam de tais narrativas e as reproduzem em suas páginas como se estas se aplicassem às suas vidas. Tendo em vista este fato, selecionamos as duas postagens mais compartilhadas e analisamos tanto o que foi para o *facebook* quanto o conteúdo relacionado no *site*.



Figura 2: A primeira postagem da campanha foi a mais compartilhada[6]
Fonte: Página da campanha no facebook

[6] Disponível em: http://goo.gl/WLk4jM. Acesso: 30/06/2014.

A imagem acima corresponde a primeira postagem da campanha. Ela foi publicada no dia 26 de março de 2013 e contava, até o momento de análise, com 1904 compartilhamentos, 653 curtidas e 83 comentários. Como podemos perceber há links para o *site* da campanha onde o internauta pode assistir um vídeo de aproximadamente 3 minutos e um texto que se assemelha aos perfis jornalísticos. Primeiro, analisemos a imagem publicada na rede social. Tais como em outras peças publicadas, há 3 curtas frases em que se destaca o nome do personagem, seu sucesso profissional e, por fim, o slogan "Eu sou a Universal". Neste caso específico, há ainda uma menção a um passado marcado por sofrimento ("ex-vítima de *bulling*). A figura, tal como as demais, é composta pelo personagem e o seu relato. A ausência de cenário parece querer marcar a centralidade da pessoa em questão.

Ao clicar no link ao lado da imagem, o internauta tem acesso ao vídeo em que Giovanni relata sua história com maiores detalhes. Ao contrário da imagem publicada, no vídeo o personagem aparece em diferentes cenários que ajudam a compor sua narrativa. A história tem início com flashes de lutas do boxeador. Em seguida, conseguimos identificar uma estrutura narrativa composta de três momentos: 1) um passado de dificuldades (vítima de violência, retirante pobre); 2) a sua profissão (cenas de treinamentos, do cuidado com as mãos, palavras que incentivam a perseverança e o foco); 3) a condição atual (sucesso profissional, conquista do título mundial de boxe peso galo, e familiar, com filhos e esposa que ele ama). Abaixo do vídeo, uma galeria de fotos mostra Giovanni como grande lutador.

Subsequente ao vídeo, encontramos o perfil do boxeador. Intitulado "Minha história" a narrativa também apresenta os três momentos, porém citam-se, por vezes, fatos distintos da biografia de Giovanni (exs: formado em Educação Física, morou fora do país, é fluente em outros idiomas, número de lutas vencidas etc) que demonstram que o passado de dificuldades foi superado. Passemos a segunda postagem.



[7] Disponível em: http://goo.gl/GytSSI. Acesso: 30/06/2014.

Figura 3: segunda postagem mais compartilhada[7]
Fonte: Página da campanha no facebook

A segunda postagem com maior número de compartilhamentos (1700) foi feita no dia 25 de fevereiro de 2014 e conta com 216 curtidas e 54 comentários. Da mesma forma que a anterior o microrrelato cita alguma dificuldade do passado (ser morador de rua) e apresenta o trabalho como indicativo de ascensão social (ser empresário). Como podemos notar, a publicação possui as mesmas características da anterior. Somente no pequeno filme e no texto do *site* as diferenças se evidenciam.

Tal como o vídeo anterior, este possui cerca de 3 minutos e o mesmo formato (narrativa em primeira pessoa em cenários variados), porém os recursos utilizados são distintos. Por exemplo, quando Cláudio fala sobre sua infância e juventude como morador de rua, atores representam os momentos contados. Esse *flashback* é feito em preto e branco, marcando não apenas uma diferença temporal, como também retratando o sentimento de tristeza. Posteriormente, quando ele fala de sua condição atual, as cenas deixam de ser interpretadas pelos atores, que dão lugar a Cláudio e sua esposa em imagens a cores que representam seu cotidiano.

Neste vídeo, conseguimos identificar uma narrativa estruturada em dois momentos: 1) o passado infeliz que toma quase dois terços do tempo; e 2) o momento atual marcado pelo sucesso profissional e pela felicidade familiar. Ao contrário do caso anterior, neste a passagem de uma parte para a outra se dá de forma abrupta. Enquanto no outro a dedicação ao trabalho se mostra como algo crescente que faz essa transição e explica a boa condição alcançada, neste isto não ocorre. Não se fala, por exemplo, o que motivou a mudança na vida do personagem.

O texto segue a mesma estrutura do vídeo, mas apresenta uma situação como marco da transformação na vida de Cláudio que corresponde à participação dele em uma "reunião", sobre a qual também não se dá detalhe algum, mas que supomos ser um culto da IURD. A partir daí, fala-se apenas de seu presente enquanto empresário e palestrante. Já as fotos que sucedem o vídeo mostram-no com a esposa e em suas atividades de trabalho (no escritório, ministrando palestras, em uma sala com certificados ao fundo etc). Além destas imagens, chamou-nos atenção uma cena em que Cláudio aparece bem vestido debaixo de

um viaduto, de costas para os moradores de rua que lá estavam e olhando para a direita. A imagem passa a sensação de que o passado ficou para trás e que ele é uma pessoa que olha para o futuro.

No tocante aos comentários feitos por aqueles que acompanham a página nas duas postagens, encontramos usuários se manifestando de forma favorável ao conteúdo, inclusive assumindo o slogan da campanha para si. Em quantidade menor encontramos críticas à Universal. Sistematizamos na tabela abaixo os dados extraídos a partir do levantamento quantitativo.

Tabela 1 - Tipos de comentários nas postagens

Postagem	**1- Positivas**	**1.1 - Eu sou A Universal**	**2 – Negativas**	**Sem relação**
Giovanni (boxeador)	28	10	5	6
Cláudio (ex-mendigo)	60	27	0	6

Fonte: Dados extraídos das postagens no dia 30 de junho de 2014 a partir dos comentários visíveis

Ao analisar os comentários encontramos uma primeira dificuldade para sistematizar os dados, visto que nem todos os comentários estavam disponíveis para visualização, possivelmente devido as restrições de privacidade dos usuários do *facebook*. Assim, a postagem de Giovanni contava com um total de 83 comentários, sendo que 66 estavam visíveis. Na outra imagem, a rede social indicava um total de 54, sendo que apenas 39 poderiam ser vistos. Nos comentários disponíveis encontramos referências positivas, negativas e outras que não se ligavam à temática da campanha que classificamos como “sem relação”. Vamos a alguns exemplos.

Na primeira postagem, de Giovanni, não encontramos nenhuma crítica negativa à IURD, possivelmente pelo fato da campanha ainda ser pouco conhecida para além do universo dos seguidores da igreja visto que ela data de 26/03/2013. Já na segunda, houve referências negativas tanto à instituição, quanto ao personagem, por evidenciar os aspectos financeiros em seu relato, e pelo fato de a campanha não fazer menção alguma à figura de Jesus Cristo. Um destes comentários dizia “Eu não sou a universal!!! Eu sou de Jesus, o amo e o busco sem o intuito de receber nada material de volta. Ame a Deus primeiramente”. Notamos aqui que se reconhece por parte do internauta a relação da peça publicitária com a instituição religiosa, apesar da IURD não se apresentar como tal na campanha. Desse modo, ele ataca diretamente o slogan contrapondo o “ser de Jesus” ao “ser da Universal” e colocando em extremos opostos a questão financeira e a religiosa como se se repelissem mutuamente. Assim, sugere que ao destacar o lado financeiro, a Universal se afasta de Jesus e do que parece pensar ser a essência da religião.

No tocante aos comentários positivos, encontramos comentários como de apoio aos personagens, à IURD e outros em que potenciais fieis assumem o discurso da campanha para si, colocando-se também como protagonistas dela. Em um comentário na imagem do boxeador, uma pessoa dizia “Sucesso na sua carreira campeão, para glorificar o nome do nosso Senhor Jesus!". Diferentemente do comentário negativo exposto acima, neste o sucesso profissional aparece como aliado do espiritual, embora, vale salientar, não se destaque a dimensão financeira como naquele.

Em parcela significativa dos comentários que faziam menção positiva os fiéis utilizavam a máxima “eu sou a Universal” e, em alguns casos, teciam um microrrelato semelhante ao dos personagens da campanha. Ex: “(...) Eu Creio aconteceu comigo! Ex: lésbica; filha de santo; viciada etc... hoje transformada.

Eu Sou a UNIVERSALLL". Nestes casos, o que se percebe é que o fiel se projeta na campanha também demonstrando orgulho de fazer parte da instituição. No exemplo apresentado, temos uma narrativa que se divide em um "antes" e "depois" em que, tal como Giovanni e Cláudio, a boa condição atual coincide com o fato de a pessoa ser ligada à Universal.

Os comentários que nomeamos "sem relação" apresentam conteúdo que não se relaciona diretamente à campanha (Ex: Gente alguem do rio pode me fala onde emcontro o froça jovem).

Discurso e persuasão na campanha

A campanha "Eu Sou A Universal" vem em um momento em que a IURD, segundo dados do último censo do IBGE divulgado em 2012, está perdendo uma quantidade expressiva de fieis (mais de 200 mil de acordo com a pesquisa)[8] para igrejas semelhantes, em especial a Igreja Mundial do Poder de Deus liderada pelo ex-pastor da Universal Waldemiro Santiago. Isso contraria a notável de tendência de crescimento que a igreja apresentou até os anos 90. Desse modo, a campanha parece atuar tanto no sentido de fortalecer o sentimento de pertença entre os seguidores, como também de modificar a percepção que se tem dos fieis da igreja no senso comum, ou seja, de que eles são apenas pessoas de baixa renda e pouco estudo.

[8] Para mais detalhes sobre a perda de fieis da Universal na última década conferir: TEIXEIRA, Faustino. O campo religioso brasileiro na ciranda dos dados. Entrevista especial com Faustino Teixeira, IHU UNISINOS. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/512819-o-campo-religioso-brasileiro-na-ciranda-dos-dados. Acesso: 12/08/2014.

Para esse propósito, lança-se mão de recursos persuasivos a fim de construir uma imagem positiva. Os conceitos da retórica e da análise de discurso que apresentamos no início dessa discussão ajudam-nos a entender como isso ocorre. Pensando nos quatro meios técnicos persuasivos que abordamos (*logos*, *pathos*, *ethos* e *kalos*) notamos que alguns deles aparecem com mais intensidade enquanto outros praticamente não são utilizados. *Logos* é a dimensão menos presente, já que não se procura argumentar com base em operadores lógico-racionais o que sustenta a boa imagem da IURD.

Já *pathos* aparece com mais força nas fotos e nos vídeos, principalmente no vídeo do ex-menino de rua, quando, por exemplo, retrata-se o passado utilizando-se da atuação de crianças, imagem em preto e branco e trilha sonora melancólica. No decorrer da narrativa, quando o personagem fala de seu momento presente, as cenas ganham cor e a música se torna mais alegre. Nas fotos, o personagem é explorado em cenários que lembram sua infância sofrida, mas apresenta-se bem vestido e dando as costas para esse ambiente, como forma de evidenciar que não faz mais parte dele.

Em relação ao *kalos*, notamos que essa dimensão atua na construção das imagens, sejam nas fotos, no cartaz da campanha e nos vídeos. As fotos são tratadas e os personagens sempre apresentam uma boa aparência física e estão vestidos de forma a sugerir que são bem sucedidos profissionalmente. Na postagem do boxeador, ele aparece com o cinturão de campeão, já o ex-morador de rua veste-se como um empresário, utilizando roupa social. Nos vídeos e nas fotos presentes no *site* os personagens, além estarem sempre bem vestidos, estão localizados em ambientes claros, tranquilos, bem decorados ou ao ar livre, com paisagens ao fundo, parecendo querer indicar uma harmonia entre eles e aquilo que os circunda.

Embora *pathos* e *kalos* sejam importantes e atuem de forma conjunta no propósito das peças, é em *ethos* que acreditamos encontrar a grande força persuasiva da campanha. A começar pelas chamadas que são construídas com o objetivo de apresentar o personagem legitimando o seu discurso (e consequentemente o da Universal) a partir do que ele mostra de si. Outro indício que aponta para a relevância dessa dimensão consiste no fato da campanha se centrar exclusivamente na biografia das pessoas e enfatizar sua competência profissional. Assim, o sucesso no trabalho é o que determina a identidade da pessoa, espraiando-se para as demais áreas da vida, como fator que explica o bom êxito nelas.

Esse discurso pode ser explicado se considerarmos o embasamento teológico da IURD que é centrado na Teologia da Prosperidade. Esta "valoriza a fé em Deus como meio de obter saúde, riqueza, felicidade, sucesso e poder terrenos. Em vez de glorificar o sofrimento, tema tradicional do cristianismo, mas definitivamente fora de moda, enaltece o bem-estar do cristão neste mundo" (MARIANO, 1999: 158). Nessa ótica, problemas financeiros tornam-se sinônimos de falta de fé, bem como a estabilidade financeira sugere que a pessoa é abençoada por Deus.

Portanto, *ethos* exerce um papel preponderante e *kalos* e *pathos* vem lhe dar sustentação ao trazer os elementos necessários para a construção da biografia dos personagens. A IURD se cola às narrativas de sucesso, visto que os fiéis só se identificam como pertencentes à ela no momento em que são bem sucedidos. Assim parece-se querer mostrar mais do que uma imagem positiva da igreja, mas dos fiéis que aderem ao seu discurso. A adesão de seguidores da igreja à campanha pode ser demonstrada pelo número significativo de compartilhamentos das postagens do *facebook*, que superavam, inclusive, as curtidas e os comentários. Corrobora também para esta hipótese o fato de vários internautas comentarem as postagens com variantes do slogan e a existência de produtos como canecas, adesivos, etc, que podem ser adquiridos possivelmente com o objetivo de que a pessoa também mostre em seu meio de convivência certo orgulho de ser membro da IURD e, consequentemente, bem sucedido tal como os personagens da campanha.

Pensando nas noções de "formação discursiva" percebemos como o sentido do significante "Universal" na construção discursiva da campanha se transmuta de uma "igreja" para uma marca comercial. Por meio da memória discursiva, do "já dito" (interdiscurso) pela e sobre a IURD, apenas a citação de seu nome basta para que o público associe o termo "Universal" à denominação religiosa, mostrando que esta já está enraizada no cotidiano brasileiro. Já o conceito de "formação discursiva" nos permite entender como este significante, embora preserve o sentido de "igreja", no contexto da campanha ganha ares de marca comercial uma vez que se insere em uma "formação discursiva" distinta, migrando do religioso para o publicitário, mas sem perder a relação de contiguidade com o primeiro.

A presente análise nos leva a considerar que a aposta da IURD em ocultar do conteúdo das peças publicitárias qualquer referencia ao contexto religioso evidencia que esta já se considera bem estabelecida na sociedade brasileira. Entretanto, isso não significa que a imagem da igreja não necessite ser constantemente trabalhada. A campanha se coloca como uma tentativa neste sentido, pois busca fortalecer a imagem da IURD entre os próprios fiéis, para que estes não se sintam inclinados a frequentar outras denominações visto que se sentiriam orgulhosos em "ser Universal". Concomitantemente, procura-se modificar a imagem que se tem no senso comum de que os fiéis da Universal sejam pessoas de baixa renda e que a igreja os explora financeiramente. Isto é feito tanto pelas peças publicitárias da campanha quanto pelas ações dos próprios membros da IURD quando, ao interagirem com estes conteúdos, manifestam com orgulho sua pertença à denominação em seus ambientes (sejam virtuais ou físicos), afetando desta forma também o círculo de pessoas com as quais eles convivem.

Referências Bibliográficas

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011.p. 9-28.

ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*. 17 edição. Rio de Janeiro: RJ, Ediouro, 2005.

BATISTA JR, João. *Novo templo da Igreja Universal causa imbróglio com a receita federal*. Veja Sp. http://vejasp.abril.com.br/materia/construcao-templo-salomao-igreja-universal. Acesso: 18/02/2014

CAMPOS JR, Luís de Castro. *Pentecostalismo:* As Religiões na História. São Paulo (SP): Editora Ática, 1995.

FISHER, R. M. B. Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, n. 114, p. 197-223, Nov, 2001.

GRADIM, Anabela. Dos Céus à Terra desce a mor Beleza: análise estrutural da persuasão publicitária. In: FERREIRA, Ivone, SERRA, Paulo (orgs). *Retórica e Mediatização*. Covilhã (Portugal): Labcom, 2008.

MARIANO, Ricardo. *NeoPentecostais*: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil. São Paulo: Loyola, 1999.

MODESTO, Cláudia Figueiredo. *34 anos de evangelismo eletrônico*. Observatório da Imprensa, 15/005/2012. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed694_34_anos_de_evangelismo_eletronico. Acesso: 12/08/2013

ORLANDI, Eni P.. *Análise de Discurso*: Princípios e Procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

ORO, Ari Pedro. Intolerância Religiosa e Reações Afro no Rio Grande do Sul. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Intolerância Religiosa*: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2007.

OSAKABE, H. *Argumentação e discurso político*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRANDI, Reginaldo. Perto da magia, longe da política. In: PIERUCCI, Antônio Flávio; PRANDI, Reginaldo. *A realidade social das religiões no Brasil*. São Paulo, Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia da HUCITEC Ltda, 1996.

SOUSA, A. *A Persuasão*. Covilhã (Portugal): Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2001

TEIXEIRA, Faustino. *O campo religioso brasileiro na ciranda dos dados*. Entrevista especial com Faustino Teixeira, IHU UNISINOS. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/512819-o-campo-religioso-brasileiro-na-ciranda-dos-dados. Acesso: 12/08/2014.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin

Rafael Eduardo Gallo
Graduado em Música: Composição e Regência, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Mestrando do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP).
Email: contatorafaelgallo@gmail.com

Resumo: O advento do cinema falado representou uma série de transformações e embates técnicos, estéticos e ideológicos. Para muitos teóricos e cineastas do período, a introdução da fala nos filmes poderia ameaçar a formação de uma linguagem artística específica do cinema, calcada até então no uso de imagens em movimento e da montagem. O sucesso de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) demarcou o início do cinema falado como padrão da indústria. Um de seus maiores opositores, Charlie Chaplin, resistiria ao uso da voz por mais nove anos, até lançar *Tempos Modernos* (Charlie Chaplin, 1936), filme no qual pela primeira vez o Vagabundo, seu alter ego, fala. O presente texto procura comparar as cenas em que a voz se revela nos dois filmes, a fim de compreender as representações simbólicas de um embate entre a defesa da fala como enriquecimento para o cinema e a oposição à sua hegemonia.

Palavras-chave: Cinema; Som; Cinema Falado, Charles Chaplin; *O Cantor de Jazz*.

Title: The Jazz Singer and Modern Times: the advent of talking pictures and Chaplin´s first talk

Abstract: The advent of sound represented technical, aesthetical and ideological transformations and conflicts in the cinema. For many theorists and moviemakers of that period, the introduction of speech in the movies could threaten the formation of its specific artistic language, based on moving pictures and montage until then. *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) marked the beginning of the talking pictures as the industrial standard practice. One of its major opponents, Charlie Chaplin, would resist to the use of voice for another nine years, until the release of *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936), in which the Tramp, his alter ego, speaks for the first time. This text compares the scenes where the voice reveals itself in both films, so to comprehend the symbolical representations of the conflict between the defense of speech as an enrichment to cinema and the opposition to its hegemony.

Keywords: Film studies; Sound; Talking Pictures, Charles Chaplin; *The Jazz Singer*.

O personagem se dirige ao palco, ocupando o centro do plano. A cena se passa em um Café que oferece refeições e espetáculos, onde o protagonista está prestes a se apresentar em um número musical no qual cantará. Dentro da *mise-en-scéne* do filme há uma plateia ansiosa por ouvir sua voz pela primeira vez. Esses espectadores na figuração provavelmente refletiam a postura semelhante do público presente nas salas de cinema onde a película era projetada à época de seu lançamento. O momento em que a voz do protagonista emanar dos alto-falantes será especial não somente para o desenvolvimento da narrativa diegética, mas para a história do

cinema como um todo. Trata-se do marco divisório no qual se iniciará o uso da fala correntemente, deixando-se para trás as práticas do cinema silencioso.

O relato acima poderia ser utilizado tanto para descrever a cena em que Jack Robin, personagem de Al Jolson, canta *Dirty hands, dirty face* em *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) quanto a cena na qual o Vagabundo de Charlie Chaplin canta uma versão de *Je Cherche Après Titine*[1], em *Tempos modernos* (Charlie Chaplin, 1936). O primeiro filme marca o advento da fala no cinema; o segundo, a adesão de Chaplin, um de seus maiores opositores, ao cinema falado, nove anos depois.

[1] A canção Je Cherche Après Titine, também conhecida apenas como Titine, foi composta por Léo Daniderff em 1917, sendo utilizada em números de cabaré e no musical da Broadway Puzzles of 1925 (1925).

O Cantor de Jazz

O Cantor de Jazz não foi o primeiro experimento bem-sucedido com o som ou a fala pré-gravados em um filme (ARNOLDY, 2001: 58), mas foi tomado como marco histórico da passagem do cinema silencioso para o falado por ser o primeiro longa-metragem exibido em circuito comercial a se utilizar da fala sincronizada à imagem, além de ter sido o desencadeador do processo de estandardização dessa prática na indústria[2]. A novidade da fala era claramente um dos principais chamativos do filme, e sua introdução, seguindo algumas das práticas habituais de Hollywood, dá-se de maneira especial na narrativa, com um caráter de espetacularização. A trama do filme é centrada em um cantor interpretado por Al Jolson, estrela do rádio e da Broadway já consagrada à época, cujo canto possuía um apelo especial para o público. O fato de se ter essa voz apresentada no filme não através de um diálogo comum, mas de uma performance musical - após decorridos quase quinze minutos de expectativa - aumenta ainda mais seu valor de impacto.

[2] A tecnologia que permitia o uso de som sincronizado com a imagem no cinema, o Vitaphone, foi uma criação da Western Electric juntamente com a Warner Brothers, produtora do filme. Antes de O cantor de jazz, o Vitaphone já havia sido utilizado no longa-metragem Don Juan (1926), mas nele não havia falas gravadas, apenas música e alguns poucos efeitos sonoros. Em algumas apresentações de Don Juan, o programa trazia também um curta-metragem no qual o porta-voz oficial da indústria cinematográfica norte-americana, Will Hays, declamava um discurso sobre a tecnologia, demonstrando-a na prática.

Até o momento da primeiro aparição do canto, o longa se assemelha em quase tudo a um filme mudo do mesmo período: há acompanhamento musical não diegético todo o tempo, alguns poucos efeitos sonoros[3] e presença de letreiros - representando as falas dos personagens ou comentando a história como um narrador onisciente em terceira pessoa. A certa altura, uma dessas intervenções de texto descreve a transformação de Jakie Rabinowitz – o filho do cantor cerimonial da sinagoga – em Jack Robin, um intérprete de jazz em busca de fama. Na sequência seguinte, vemos o personagem no Café em que vai se apresentar, à mesa com um amigo. Ele aguarda ansiosamente por sua vez de subir ao palco e demonstrar seu valor. O apresentador da casa o introduz ao público: "Jack Robin will sing '*Dirty hands, dirty face*'. They say he´s good – we shall see."[4] Jack, mostrando-se um pouco intimidado, aperta a mão de seu companheiro, pedindo que lhe deseje sorte, pois vai precisar. Apesar da tecnologia do Vitaphone permitir que todo o filme fosse sonorizado, os letreiros ainda são a técnica utilizada em todos esses diálogos supracitados, que transcorrem sem nenhum som emanado dos lábios em movimento. A introdução da fala no cinema, mais do que um desafio tecnológico, representava também uma questão de transformação na linguagem. Essa é provavelmente a melhor justificativa para a cautela e o preparo dedicados a seu advento em *O Cantor de Jazz*, que, do ponto de vista técnico, poderia ser inteiramente falado.

[3] Embora distintos pelo fato de serem pré-gravados, esses elementos sonoros têm aplicação similar às realizações de música e sonoplastia ao vivo, recorrentes nas exibições dos filmes silenciosos.

[4] Trad: "Jack Robin vai cantar 'Dirty hands, dirty face'. Dizem que ele é bom – veremos."

A orquestra toca os primeiros acordes da música. Jack Robin/Al Jolson sobe ao palco e canta *Dirty hands, dirty face*[5], uma canção sentimental sobre um filho considerado de comportamento problemático, mas cujo pai - o eu-lírico - vê com bons olhos. Ao fim, o público aplaude a performance com entusiasmo: a voz de Jack está aprovada. Ele aproveita a boa recepção e brada em alto e bom som: "Wait a minute! Wait a minute! You ain't heard nothing yet!"[6]. Logo depois, emenda *Toot, toot, tootsie*[7], uma canção de andamento rápido que demonstra ainda mais a precisão sincrônica entre som e imagem. O público aplaude eufórico de novo. Sucesso.

[5] Canção de James Monaco, Al Jolson, Grant Clarke e Edgar Leslie, presente no musical da Broadway Bombo, de 1921, no qual Al Jolson atuara.

[6] Trad.:"Esperem um minuto! Esperem um minuto! Vocês não ouviram nada ainda!"

[7] Canção de Gus Khan, Ernie Erdman e Dan Russo.

Não é difícil perceber as analogias entre o personagem de Al Jolson e o próprio cinema falado, tal qual os produtores queriam promover: ao cantar, Jack realiza-se por completo, alcança sua grande força. Supera as antigas tradições - simbolizadas na narrativa pelas regras religiosas do pai, o cantor da sinagoga resistente às

aspirações artísticas do filho - e alcança, acima de tudo, a graça do público. Quando diz à plateia que não ouviram nada ainda, está claramente fazendo alusão ao poder e às possibilidades do som, a serem exibidas com mais intensidade. A trajetória pessoal do personagem é a propaganda do cinema falado: ser capaz de cantar ou falar perante o deslumbramento dos espectadores seria seu apogeu, a superação de sua antiga posição inferior. O cinema daria seu grande salto através da voz -parece sinalizar o personagem alegórico de Jack Robin.

A oposição ao cinema falado

O cinema falado viria a se tornar de fato o padrão da indústria. Já no ano seguinte a *O Cantor de Jazz*, surgem as primeiras produções 100% faladas, apelidadas de *talkies*, como por exemplo *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928). Os filmes silenciosos, pouco a pouco, desapareceram do cenário comum. Isso, no entanto, não ocorreu sem a oposição de alguns dos principais cineastas e teóricos das décadas de 1920 e 1930, que enxergavam no advento do som – e em especial da fala, ou do verbo – uma ameaça para a linguagem cinematográfica, com desenvolvimento já bastante avançado, baseando sua narrativa e dramaticidade apenas no uso de imagens em movimento e nas relações estabelecidas pela montagem.

O texto-manifesto *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, escrito pelos cineastas soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grogori Alexandrov e publicado originalmente em 1928, apesar de não se colocar totalmente contra o uso do som nos filmes, demonstra algumas das preocupações de muitos dos realizadores à época da transição. Lê-se em um trecho, sobre o advento da tecnologia que permitia a sonorização dos filmes:

> E uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais. (EISENSTEIN, 2002: 225)

É preciso lembrar que até 1927, ano de lançamento de *O Cantor de Jazz*, o cinema evoluíra de um mero experimento com imagens em movimento, ou curiosidade tecnológica, para uma complexa ferramenta de criação narrativa e dramática, que buscava, através dos esforços de cineastas e teóricos, estruturar sua linguagem própria e ser entendida como legítima forma de arte. O uso da fotografia, da atuação e especialmente da montagem – grande diferencial da linguagem cinematográfica à época – já haviam alcançado um alto grau de desenvolvimento e elaboração, sem a presença do som. A inclusão de uma banda sonora – principalmente com relação ao uso da voz e, consequentemente, do verbo - poderia transformar o cinema em uma espécie de "teatro filmado", de acordo com alguns dos opositores. Basta imaginar que antes da fala, para se construir uma ideia narrativa ou uma ação qualquer no filme, era preciso compô-la quase que estritamente através de imagens (a exceção seria o uso de letreiros, mas mesmo esses eram contidos, tratados como algo deselegante se utilizados de forma muito abundante). Já com o advento da fala, passa a vigorar também a possibilidade de um personagem explicar as ideias ou ações da narrativa através do discurso oral, dispensando a necessidade de elaboração imagética ou através da montagem. A fala, ao contrário dos letreiros, não causava interrupções no fluxo das imagens, podendo assim ser utilizada em uma escala muito mais larga. Além disso, o fetiche pela tecnologia poderia estimular ainda mais seu uso frequente. A propagação de *talking heads*, ou "cabeças falantes" – personagens que explicam toda a narrativa, ao invés de demonstrá-la através de ações – nos anos subsequentes demonstrou que os medos do grupo de opositores não eram de todo infundados.

É preciso lembrar que a música e os efeitos sonoros quase sempre estiveram presentes no cinema silencioso, através de performances ao vivo (GORBMAN, 1987: 35). Participantes do cinema desde os primórdios, essas estâncias do som

não tiveram grande oposição a sua presença pré-gravada no filme, que pouco alterava a construção fílmica tal qual os cineastas da época a compreendiam. A voz era um caso distinto: apesar de também ter feito parte de algumas exibições desse período, através de diferentes experimentos, sua presença estava, em geral, restrita a iniciativas como cantores "dublando" ao vivo trechos filmados de óperas, narradores ilustrando as histórias contadas na tela também ao vivo ou em curtas que exibiam algum registro de uma pessoa declamando um texto ou cantando. A voz nunca havia sido usada na ficção de forma corrente, como parte do discurso do filme, de sua construção interna (WIERZBICKI, 2009: 94). Nunca havia se tratado, no cinema de grande circuito, de fato da voz dos personagens dentro da diegese, a expressar seus sentimentos, discursos ou mesmo a explicar o que se passava com eles na história.

À parte dos aspectos criativos, havia os problemas de ordem técnica e comercial. Se antes as filmagens não demandavam nenhum cuidado com o som no set de gravação, agora a presença do microfone trazia novas preocupações. Não era mais possível realizar diversas filmagens simultâneas no mesmo estúdio, como era habitual; a câmera tinha de ser blindada por conta do alto ruído de seu funcionamento, o que a imobilizava em cenas faladas; o posicionamento e os movimentos dos atores também ficavam restritos ao campo de captação do microfone. Ainda com relação aos atores, havia a questão de algumas das estrelas do cinema silencioso não possuírem voz, dicção ou sotaque adequados aos novos tempos. Esses eram apenas alguns dos contratempos com os quais os estúdios tiveram de aprender a lidar.

Do ponto de vista comercial, além dos custos e dificuldades relacionados aos novos desafios técnicos, criava-se então a barreira da língua. Traduzir alguns poucos letreiros para a distribuição internacional das obras era um processo simples, mas levar um filme totalmente falado para outro país, de idioma distinto, era algo bem mais complexo. Legendas, dublagem e até mesmo versões alternativas do mesmo filme, gravadas em outras línguas (com atores de outras nacionalidades refazendo as mesmas cenas) fizeram parte das soluções tentadas. Alguns países, no entanto, têm grande resistência a filmes legendados ou dublados, até os dias de hoje.

E, por fim, estava presente também uma problemática de ordem ideológica: era o período entreguerras, no qual as nações buscavam se fortalecer internamente, através de nacionalismos (muitas vezes exacerbados). Era imprescindível para a maioria dos países que seus cidadãos valorizassem sua própria cultura; a entrada de hábitos estrangeiros em seus costumes poderia representar, em algum grau, um "enfraquecimento" patriótico. Muitos viam as falas do cinema - especialmente o norte-americano cujo grande poderio já se demonstrava - como uma séria ameaça nesse âmbito. No Brasil, uma boa ilustração desse pensamento pode ser constatada no samba *Não tem tradução*, de Noel Rosa, cuja letra ressalta que "o cinema falado é o grande culpado da transformação" nos hábitos dos brasileiros, os quais passaram a valorizar o fox-trote ao invés da gafieira, ou a utilizar expressões como as também citadas na canção: "Alô, boy; alô Johnny". Claro que a valorização de costumes estrangeiros não foi uma prática exclusiva, tampouco originária, do cinema falado, mas o advento desse tipo de produção trouxe rápidas e notáveis mudanças na cultura.

Um dos grandes opositores ao cinema falado: Charlie Chaplin

Chaplin era uma das maiores estrelas mundiais à época do advento do cinema falado. Seu alter-ego, o Vagabundo, já havia protagonizado uma centena de curtas e quatro longa-metragens, dos quais a maioria havia sido um grande sucesso internacional. Mestre na arte da pantomima, reconhecido globalmente por suas habilidades e por seu humor visual, não é difícil imaginar o quão avesso ao uso da fala Chaplin poderia ser. Quando questionado sobre como seria quando o Vagabundo tivesse voz, sempre dizia que esse momento representaria o fim do personagem.

Em sua autobiografia, *Minha vida*, o cineasta descreve suas impressões após assistir um filme-teste da Warner Brothers, ocasião na qual se deparou pela primeira vez com a tecnologia do cinema falado:

> Era um filme de época, mostrando uma atriz sedutora – deixemo-la no anonimato – que expressava em silêncio a mais profunda tristeza, os grandes olhos doridos revelando uma angústia que ia além da eloquência shakespeariana. Então, de súbito, introduziu-se no filme um novo elemento – a zoeira de um búzio que se encoste ao ouvido. E a adorável criatura, uma princesa, falou como se tivesse areia na garganta: "Desposarei Gregory, mesmo que tenha de renunciar ao trono!" Foi um choque medonho, pois até aí a princesa nos enlevara. À medida que a projeção avançava, o diálogo foi se tornando cada vez mais cômico, porém não tão engraçado quantos os efeitos sonoros. Quando girou a maçaneta da porta de um boudouir, tive a impressão de que alguém pusera em funcionamento um trator agrícola; a porta fechou-se com barulho igual ao da colisão de dois caminhões carregados de touros. É que de início nada se sabia sobre controle de som: um cavaleiro andante em sua armadura era mais estridente do que uma aciaria, um simples jantar de família tornava-se tão rumoroso como um restaurante barato na hora de maior movimento, a água despejada num copo toava esquisitamente como uma escala que subisse até o dó sustenido. Deixei a sala de projeção na crença de que os dias do cinema sonoro estavam contados. (CHAPLIN, 2005: 137)

Embora a precariedade tecnológica tenha notavelmente exercido seu papel em tornar a experiência mais aversiva, a distinção que Chaplin faz entre as imagens sonorizadas - sempre ridículas e grotescas - e as silenciosas, cujo poder de eloquência e expressão são grandiosos, extrapola os aspectos técnicos. "Foi um choque medonho, pois até aí a princesa nos enlevara", o autor diz, concedendo à imagem silenciosa poder de grande comoção, enquanto a fala rompe a conexão do espectador com o filme, de forma chocante. As imagens mudas perderiam grande parte de sua "aura" com a materialização do som, de acordo com o coro do qual o cineasta fazia parte.

Sua previsão de que "os dias do cinema sonoro estavam contados", claro, estava por se revelar bastante equivocada. No entanto, Chaplin resistiu o quanto pôde a renunciar a sua prática silenciosa. Chion (2009: 21-27) coloca que a passagem de Chaplin do cinema silencioso para o falado se deu em três grandes passos, ou três de seus mais célebres filmes: *Luzes da Cidade* (1931), o já citado *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador* (1940). O primeiro, produzido na época de transição para o sonoro e lançado quatro anos após *O Cantor de Jazz*, não contém nenhuma fala: a banda sonora é composta apenas pela trilha musical pré-gravada e por poucos efeitos sonoros. Alguns dos principais "sons" do filme são: a porta de uma limusine que o Vagabundo bate, fazendo uma garota cega acreditar que ele é um milionário (cujo ruído não pode ser ouvido pelos espectadores, tal qual acontece nos filmes silenciosos) e um apito que o Vagabundo engole sem querer e soa sempre que o personagem soluça, em determinada sequência cômica. O som ora causa um grande equívoco, ora se encontra entalado em sua garganta. *Luzes da Cidade* parece carregar em sua simbologia, desde o título, um manifesto a favor do cinema silencioso: uma valorização do que é visto e alguma perturbação com o que é ouvido.

O Grande Ditador, terceiro na cronologia entre os supracitados, é o primeiro filme inteiramente falado de Chaplin. Como o próprio título indica, a fala exerce nele papel primordial. O uso do inglês e de imitações do alemão são alternados por Hynkel – uma paródia de Hitler –, tendo a língua um uso mais dramático e expressivo do que propriamente verossimilhante. Hynkel dialoga quase todo o tempo em inglês, mas esbraveja mimetizando o alemão, em caráter de comicidade. O clímax do filme é a sequência na qual o Barbeiro - sósia do ditador e, como ele, interpretado por Chaplin - toma o lugar de Hynkel e profere um discurso incentivando a paz e a harmonia entre os homens. Apesar de se declarar "incapaz de falar" pouco antes de se dirigir ao pódio, é através do discurso, da fala, que o Barbeiro consegue o poder de transformação.

Tempos Modernos ocupa a posição central entre esses três filmes, não só cronologicamente, mas também enquanto ponto de virada. É nele que a voz de Chaplin, do Vagabundo, é ouvida pela primeira vez. Assim como em *O Cantor de Jazz*, esse momento não se dará de imediato, criando expectativa. A espera aqui é ainda maior: Chaplin só revela sua voz quase ao final da história, decorrida mais de uma hora do filme, mudo em quase sua totalidade. Letreiros são utilizados ao longo da trama para quase todos os personagens, com exceção apenas das vozes provenientes de máquinas ou meios de comunicação, como, por exemplo, do disco com a gravação apresentando a máquina que serve almoço de forma automatizada ou do patrão da fábrica nos momentos em que fala através de um vídeo-comunicador, com ordens também mecanizadas em seu próprio discurso ("Section 5. Speed her up. 401."[8]). As vozes ouvidas são sempre através de uma transmissão eletrônica, e sempre suplantam os aspectos humanos.

[8] Trad: "Seção 5. Acelere. 401"

Finalmente, ouve-se a voz do Vagabundo

A cena em que o Vagabundo, o mais célebre personagem de Chaplin, exibe sua voz pela primeira vez guarda diversas semelhanças com àquela na qual Jack Robin, personagem de Al Jolson, inaugura oficialmente o cinema falado em *O Cantor de Jazz*. Ambos os personagens estreiam sua voz não através da fala comum, mas sim do canto; um canto que é inserido na *mise-en-scène* como espetáculo, atração artística *per se*. A presença da voz ocupa o centro do palco, cercado por uma plateia que representa também o público das salas de cinema. A performance é aplaudida e aprovada nos dois casos, legitimando o rito de passagem de cada um deles. As semelhanças, no entanto, acabam aí.

Para o protagonista de *O Cantor de Jazz*, o canto representa sua verdadeira vocação, sua ascensão para o sucesso profissional e realização pessoal; para o Vagabundo, soltar a voz é resultado de uma imposição, da qual tenta se esquivar o quanto pode. No segmento final de *Tempos Modernos*, a Moleca, sua parceira, consegue um emprego para ele em um Café no qual os garçons realizam apresentações musicais. Logo no momento da contratação, o personagem demonstra seu desconforto com a ideia de ter de cantar.

Após uma sequência de números cômicos de pantomima, cujo ápice acontece em sua tentativa de servir um pato assado a um cliente - tendo que se desviar dos casais dançando na pista, desenroscar a ave do lustre central e jogá-la como uma bola de rugby, desviando-se de atletas bêbados -, o atrapalhado garçom finalmente entrega o prato ao cliente, mas de forma desastrosa. A confusão faz com que a situação do Vagabundo se complique em seu emprego. O gerente o leva para os fundos do Café e o ameaça: "I hope you can sing!"[9] – conforme se lê nos letreiros. Caso não cante, o Vagabundo estará eliminado de sua colocação profissional. A situação do próprio Chaplin em Hollywood não era muito diferente: haviam se passado nove anos do sucesso de *O Cantor de Jazz* e de tantos outros filmes que haviam atestado o cinema falado como uma unanimidade há tempos. Era insustentável continuar mudo, até mesmo para a maior estrela da pantomima.

[9] Trad.: "Eu espero que você seja capaz de cantar!"

No salão principal do Café, tem início um número musical com os outros garçons cantando. O som dessa apresentação cobrirá toda a banda sonora na sequência a seguir. Nos fundos do estabelecimento, o Vagabundo toma nas mãos um papel com a letra de sua canção anotada. A Moleca surge dos bastidores e o convida a ensaiar. Ele olha em direção à câmera – posição que o coloca de frente para os espectadores do filme – e se aproxima com passos de dança animados. Abre a boca e... para, calado. Volta-se, constrangido, para a Moleca, pega a folha com a letra escrita em suas mãos e a lê uma vez mais. Repete a mesma aproximação coreográfica, abre a boca novamente e... outro silêncio. Em um diálogo através de letreiros com a Moleca, esclarece que a letra se apaga de sua memória. Ela escreve no punho de sua camisa o texto, cujo conteúdo - revelado por um plano detalhe - se trata de um idílio entre uma jovem e um velho senhor, feio porém

rico. O Vagabundo, munido da "cola", repete seus passos, mas agora consegue cantar, entre uma olhada ou outra em sua manga. O mistério sobre sua voz se mantém, no entanto, já que seu som não chega até os espectadores, cuja visão do movimento dos lábios do personagem é acompanhada apenas pela canção dos garçons ainda emanando do salão principal.

O gerente interrompe o ensaio e convoca o Vagabundo para seu número. A orquestra dá início à introdução da música e o personagem de Chaplin se dirige ao centro do palco. A apresentação começa com alguns passos de dança, durante os quais os punhos de sua camisa se desprendem acidentalmente e voam para longe. No momento em que toma posição para dar início ao canto, ele percebe a perda de suas anotações. Sem saber o que fazer, repete os mesmos passos de dança enquanto procura o pedaço do vestuário perdido pelo chão, procrastinando a estreia de sua voz. A impaciência do público começa a se manifestar em murmúrios. O Vagabundo se volta para a Moleca, que o assiste da porta, e sinaliza a ausência dos punhos de sua camisa com a letra anotada. Através de um letreiro e do gestual de pantomima com movimentos dos lábios, ela lhe diz que cante, sem se importar com as palavras. O murmúrio da plateia aumenta, conforme a orquestra repete o mesmo acorde no aguardo da performance vocal. O Vagabundo, de frente para a câmera (e para o público do cinema, portanto), gesticula com as mãos, pedindo que tenham calma, que aguardem um pouco mais. Tem sido uma longa espera, mas logo depois ele dá início à vocalização.

Finalmente, ouve-se a voz do Vagabundo. A voz de Charles Chaplin.

Ele canta, não fala, semelhante ao personagem de Al Jolson. Seu canto, no entanto, demarca uma relação claramente distinta com o uso da voz. Enquanto Jack Robin realiza uma performance o mais completa possível, incluindo canções cuja letra ressoa sua própria história e um notável desempenho vocal, o personagem de Chaplin assume uma postura oposta. Sua versão de *Titine* constitui-se apenas de uma mistura absolutamente ininteligível de expressões do francês, italiano, inglês e outras palavras e onomatopeias sem sentido. O momento em que finalmente Chaplin se dobra ao cinema falado é também o instante em que lhe aplica seu maior golpe: sua fala não tem significado algum; a graça de todo o número está nos gestos de pantomima que ele realiza enquanto canta.

Os filmes seguintes do cineasta e ator serão todos 100% falados. Ao contrário do que algumas previsões pessimistas poderiam dizer, nessa fase ele realiza algumas de suas obras-primas, como por exemplo, O Grande Ditador e *Luzes da ribalta* (1952), revelando seu grande poder de adaptação. Em nenhuma dessas produções posteriores, no entanto, estará presente o célebre Vagabundo, personagem que o acompanhou como alter ego em tantos anos de carreira. A previsão de Chaplin, nesse caso, estava correta: a partir do momento em que o Vagabundo tivesse voz, seu fim teria chegado.

Considerações finais

O advento do cinema falado e seu consequente estabelecimento como padrão da indústria causou transformações que extrapolaram o aspecto técnico do fazer cinematográfico. O cinema silencioso havia criado tradições e formas de linguagem que, de fato, sofreram grandes reconfigurações ou mesmo se perderam em algum sentido com a presença da voz. Mais do que um aprimoramento tecnológico, o cinema falado representou uma série de alterações nos modos de produção, na forma das histórias e no conteúdo narrativo e dramático a ser explorado. Sua introdução, certamente, não se daria sem muitos conflitos também de ordem ideológica e artística.

O Cantor de Jazz e *Tempos Modernos* representam bem os dois lados da questão, pois ambos carregam consigo, mais do que a novidade do surgimento da voz (seja em longa-metragens como um todo, ou no caso específico de um artista e personagem), um choque com os padrões fílmicos de sua época. No caso de *O Cantor de Jazz*, a

proposta da fala é colocada como arma principal do filme, presente não somente em sua divulgação de marketing, mas também como cerne de toda a trama, a retratar um protagonista cantor lutando pelo sucesso e alcançando-o, baseado em seu canto. Já em *Tempos Modernos*, o Vagabundo, alter ego de Charlie Chaplin, não tem nenhum desejo de expressar-se vocalmente, mas é pressionado em seu meio profissional a fazê-lo, correndo o risco de ser eliminado do posto caso não consiga cantar, tal como é coagido a fazer. Seu canto, no entanto, perde a função em absoluto por não ter nenhum sentido semântico. A pantomima mostra-se, uma última vez, como o grande recurso do Vagabundo. Ambos os filmes carregam consigo as representações simbólicas dos grupos que, de um lado, estimulavam as potencialidades da voz e, de outro, daqueles que a princípio não tinham interesse em explorar o verbo falado, mas sim os gestos e as imagens em movimento, silenciosas.

Referências Bibliográficas

ARNOLDY, Edouard. The event and the series: the decline of Cafés-concerts, the failure of Gaumont´s Chronophone, and the birth of cinema as an art. In: ALTMAN, Rick; ABEL, Richard. *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

CANTOR DE JAZZ, O. *Direção: Alan Crosland. Produção*: Warner Brothers. Roteiro: Alfred A. Cohn, 1927. 1 DVD

CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Trad.: Amado, Genolino. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. Trad.: Claudia Gorbman. Nova York: Columbia Press, 2009.

EINSESTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936. 1 DVD

WIERZBICKI, James. *Film music*: a history. Nova York: Routledge, 2009.

NOVOS OLHARES

Volume 3 - Número 2

2º SEMESTRE DE 2014

COSMOPOLITISMO(S) EM TEMPOS MIDIÁTICOS: UM DESAFIO CONTEMPORÂNEO
Renato Cordeiro Gomes

MOVIMENTOS MIGRATÓRIOS E CIDADANIA: A ONIPRESENÇA DAS FRONTEIRAS
Vera Lúcia Follain de Figueiredo

O THEATRO MUNICIPAL DE ARTHUR AZEVEDO: AS VÁRIAS NARRATIVAS SOBRE O TEATRO NA MÍDIA IMPRESSA
Tatiana Oliveira Siciliano

ESPAÇOS E IMAGENS DA GENTRIFICAÇÃO NO CENTRO DE SÃO PAULO
Fabio Raddi Uchôa

MTV BRASIL E O OCASO DO FLUXO
Felipe Muanis

SOB O RISCO DO NATURAL: ACIDENTE E REPETIÇÃO EM FLAGRANTES DE DESASTRES DA NATUREZA
Felipe da Silva Polydoro

O DISCURSO "PERIFÉRICO" NO CENTRO DA NARRATIVA MIDIÁTICA
Guaciara Barbosa de Freitas

A DIALÉTICA DO LOCALISMO E DO COSMOPOLITISMO NAS NARRATIVAS GRÁFICAS DE MARJANE SATRAPI
Marcio Serelle

REVENDO IMAGENS DO POVO PELA LOCOMOÇÃO E POLITIZAÇÃO
Samuel Paiva e Joyce Cury

RETRATO INVULGAR DO COTIDIANO E SUBVERSÃO DE GÊNEROS NO CINEMA DE ANNA MUYLAERT
Claudio Coração e Rosana de Lima Soares

ASSERÇÕES SINFÔNICAS: MÚSICA E DESLOCAMENTOS EM TOCAR Y LUCHAR
Suzana Reck Miranda e Daniel Maggi

MEMÓRIA, IMAGEM E SOM EM TROIS COULEURS: BLEU, DE KIEŚLOWSKI
Gabriela Santos Alves e Marcus Vinicius Marvila das Neves

A TRADIÇÃO DOS ESTUDOS CULTURAIS NA PERSPECTIVA DAS CONTRIBUIÇÕES LATINO-AMERICANAS
Ana Carolina Rocha Pessôa Temer e Marcia Perencin Tondato

CONSTRUINDO "UNIVERSOS ALTERNATIVOS": RECEPÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO A PARTIR DAS FANFICTIONS
Theane Neves Sampaio

A MÚSICA DE ANDRÉ ABUJAMRA NO CINEMA BRASILEIRO
Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana

A CRÍTICA COMO RECEPÇÃO HISTÓRICA: INTERFACES ENTRE O PENSAMENTO DE WALTER DA SILVEIRA E O CINEMA BRASILEIRO
Rafael Oliveira Carvalho

VEM VER #NOVELA, @VOCÊ TAMBÉM: RECEPÇÃO TELEVISIVA E INTERAÇÕES EM REDE A PARTIR DO TWITTER
Rafael Drumond

INCURSÕES DA MÚSICA ELETROACÚSTICA NO CINEMA
Vanderlei Baeza Lucentini

O FIEL COMO GAROTO PROPAGANDA: ANÁLISE DISCURSIVA DE UMA CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA IGREJA UNIVERSAL DO REINO DE DEUS
Marco Túlio de Sousa e Jênifer Rosa de Oliveira

O CANTOR DE JAZZ E TEMPOS MODERNOS: ADVENTO DA FALA NO CINEMA E NA OBRA DE CHAPLIN
Rafael Eduardo Gallo

ISSN: 2238-7714

apoio:

ECA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

apoio:

SIBi
SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

realização:

PPGMPA
Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais