

Guerra das Imagens

ESTHER I. HAMBURGER¹

A reflexão apresentada nesse artigo é fruto de pesquisa em andamento, como tal provisória. No âmbito do pós-estruturalismo, o privilégio de abordagens relacionais que favoreçam a pesquisa sobre as relações que as imagens mediam; sobre as relações entre imagens e espaços públicos. Do meu trajeto, o lastro na antropologia que não hierarquiza arte e manifestações populares, mas pensa o conjunto das expressões humanas e as múltiplas relações entre elas; que leva em conta a memória, modificações e permanências ao longo do tempo; que se interessa pelas inscrições estéticas que os corpos expressam. A experiência de pesquisa etnográfica em regiões da urbe paulistana e a comparação como ferramenta de trabalho que favorece o procedimento de relativizar. Dos Estudos de Cinema e Audiovisual à ênfase nas imagens como interfaces que na sua forma carregam expressões de relações sociais que as constituem; e alimentam novas mediações. No limite, imagens que se referenciam em imagens.

O corpus extrapola os limites de uma obra, mas também de um meio. A ideia é mapear possíveis interlocuções fílmicas. Verifico essas interlocuções como reverberações do videoclipe no cinema; do documentário produzido para a TV a cabo no cinema; do material gravado por câmeras instaladas nos faróis do Rio de Janeiro no cinema; do material bruto coletado ao longo de um dia em que a TV transmitiu ao vivo e em tempo real os desdobramentos de um acontecimento no

¹ Professora do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo. E-mail: ehamb@usp.br.

bairro carioca do Jardim Botânico; de um filme no outro; dos movimentos sociais na internet, na televisão e no cinema.

Uma pauta privilegiada, as imagens e as formas audiovisuais que a paisagem humana e urbana de comunidades populares evoca. A própria denominação desses lugares em questão. A pergunta que alimenta interlocuções sucessivas e ainda em andamento: como reconhecer a vida, a efervescência cultural inteligente presente em lugares que ao longo do século XX, curiosamente o século do cinema, passaram de tabu a espaços que sintetizam os dilemas de um país, e também do mundo globalizado? Respostas são fílmicas, ao mesmo tempo que políticas e estéticas; e ecoam perguntas postas pela teoria crítica.

Escrevo em junho de 2018 em meio a um surto de violência entre policiais, traficantes e moradores de bairros cariocas. As vítimas são em geral jovens do sexo masculino, muitos negros. As estatísticas não deixam dúvidas sobre a configuração de uma situação de guerra, que embora presente já no título do documentário de João Moreira Salles e Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular*, filmado em 1997 e 1998 e lançado em 1999, continua a ser tratada não como tal, mas como sucessão de casos particulares, em sua maioria confinados a bairros pobres e a jovens negros. As notícias desses conflitos são veiculadas em jornais e telejornais, mas tratadas nas editoriais de cotidiano, separadas das notícias políticas, onde acompanhamos os percalços de um processo eleitoral ceifado pelas investigações judiciárias que criminalizaram a política, branca e masculina.

No plano internacional, os acordos tácitos que regeram o mundo pós II Guerra Mundial se desfazem dando lugar a incertezas. A Guerra presente no título desse artigo se estende como metáfora às relações comerciais entre os países. O aumento da desigualdade social em diversas partes do mundo está na raiz da desestabilização internacional, ameaçando rompimento de estratégias colaborativas que mal ou bem orientaram a política internacional no pós-guerra. A distopia presente em *blockbusters* produzidos pela indústria cinematográfica de Hollywood contagia o noticiário. Não obstante, países da América Latina, onde os meios de comunicação se organizaram de maneira concentrada em grandes famílias²,

² Ver SINCLAIR, John. *Latin American Television*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

vivenciam diversificação de plataformas, realizadores, formas e conteúdos.³

Em junho 2018, helicópteros do exército sobrevoam favelas cariocas, voam baixo atirando dos céus em pessoas das comunidades. O método lembra as técnicas de combate à guerrilha adotadas pelo exército norte-americano na guerra do Vietnã. Primeira guerra televisionada, sua filmografia é abundante. Não por coincidência *Corações e Mentes*, documentário de Peter Davis, efetivo na denúncia da guerra do Vietnã nos anos 1970, inspira o documentário acima citado, que cerca de 20 anos atrás denunciou o conflito armado nos morros cariocas. O som recorrente do helicóptero a sobrevoar as zonas de guerra, a contraposição de opiniões divergentes sobre a guerra, o tom grave da música ao fundo, a evolução em direção ao final trágico, cemitério, enterro, morte. O filme de João Salles e Kátia Lund sistematiza a estrutura do conflito entre a “polícia e o traficante, e no meio do fogo cruzado, o morador”. Sua potência pode ser verificada na força de reverberação de suas imagens em uma sucessão de outros filmes que insistiram na abordagem do conflito, a partir de pontos de vista diferentes e em locais diferentes. A disputa em torno das formas de expressar as paisagens populares humanas e urbanas provoca a inclusão de cineastas e roteiristas provenientes das comunidades e eles trazem à tona memórias da discriminação. Ativos participantes do debate estético se apropriam de códigos visuais de maneira a evitar a posição de vítima que convencionalmente reforça a discriminação.

Recupero algumas das múltiplas apropriações e interlocuções fílmicas desencadeadas por *Notícias* para refletir sobre a materialidade das imagens como dimensão intrínseca da vida contemporânea. Detectar a força das imagens para reforçar estruturas de dominação nos leva a pensar no reverso: o potencial das imagens aliadas à memória para desarticular estruturas de discriminação. Imagens podem perpetuar a falta de autonomia, ao pressionar um popular em plano fechado contra um muro de tijolos, entrevistando-o em plena rua cheia de ruídos; ou respeitar o resguardo do industrial entrevistado em seu próprio gabinete, terreno que lhe é favorável, e onde sua voz se beneficia do silêncio ao redor. O exemplo

³ Sobre a diversificação da cena audiovisual contemporânea, ver PINON, Juan. “Complex Labor Relations in Latin American Television Industries”. In: CURTIN, Michael; SANSON, Kevin. *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, California: University of California Press, 2016, p. 132-145.

é mencionado por Jean Claude Bernardet em sua interpretação de *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno.⁴ A pesquisa de alternativas formais de enquadramento, montagem, captação de som, move cineastas, ensaístas e ativistas em busca de formas de estimular o pensamento e de imaginar como viver junto⁵.

Um narrador em *over* oferece dados assustadores sobre o número de homicídios no Rio de Janeiro. No plano das imagens, uma viatura se aproxima de uma unidade de incineração de drogas e de armazenamento de armas ilegais apreendidas pela polícia. Ficamos com as chamas do forno alimentado pelo pó branco. A introdução informa o ano de filmagem, antes de abrir caminho para o contraste de opiniões, lugares e perspectivas ao longo do filme. *Notícias de uma guerra particular* foi feito para a televisão a cabo, serviço na época, e até hoje, restrito a residências de famílias abastadas moradoras de regiões metropolitanas.⁶ Percorreu também o circuito de festivais. Embora o documentário seja anterior à TV digital, ele circulou em versão pirata, anos depois, como extra do DVD também pirata de *Tropa de elite* (2007). Essa reverberação popular pode ser pensada como forma de apropriação popular do filme depois de pronto.

A frase que encerra a introdução de *Notícias*, citada acima, sintetiza a arquitetura do filme estruturado em torno de entrevistas com pessoas que podem ser associadas a uma dessas posições: “o policial, o traficante, e no meio do fogo cruzado, o morador.” A frase poderia servir de legenda à célebre “sequência da galinha”, que introduz um outro filme que participa dessa série de interlocuções, *Cidade de Deus*. O filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no romance de Paulo Lins, apropria e sintetiza em versão explosiva a denúncia que encerra a abertura do documentário que o precedeu. O cinegrafista corre rente ao chão atrás da galinha que o bando de Zé Pequeno persegue pelas vielas de uma favela. A ave, inteligente, foge para não ser jogada na panela de água fervente.

⁴ Os trechos mencionados se encontram no primeiro capítulo de BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo* (1985). São Paulo: Cia das Letras, 2003.

⁵ BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France* (1976-1977). Paris: Seuil Imec, 2001.

⁶ Em 2010 apenas 12% das residências brasileiras tinham acesso à TV a cabo.

Foge para escapar da lâmina da faca afiada nos primeiros acordes instrumentais do filme. A corrida revela fragmentos de uma paisagem urbana de vielas estreitas, tortuosas e inclinadas. No final a perseguição desemboca na atualização do confronto geometricamente situado no espaço cenográfico em locação: de um lado a turma do Zé Pequeno, do outro policiais e, no meio do fogo cruzado, Buscapé, o morador, fotógrafo, narrador, mas não protagonista do filme.⁷ O desenlace do confronto é interrompido por um giro de 360 graus da câmera em torno do corpo do jovem negro que busca uma carreira no jornal como alternativa à vida no crime. O giro da câmera, que não era um movimento elementar em 2002, encerra a introdução e faz a passagem para um *flashback* que explica a história do conjunto habitacional Cidade de Deus. A luz amarelada do sol forte incide sobre as ruas largas e planas de traçado reto, em forma de grade, esquinas em 90 graus, terra batida, poeira marrom. A passagem daquele bairro emergente, de casas iguais, pequenas, mas espaçosas, separadas por quintais, para a paisagem dos anos 1980, íngreme e apertada, de vielas tortuosas em tonalidade azul escuro não se explica bem no filme. O ritmo acelerado da montagem pop contribui para que as configurações espaciais não abalem a verossimilhança da narrativa. A presença de Kátia Lund como co-diretora do documentário e da ficção sinaliza outro ponto em comum entre os dois filmes, na mediação entre a produção e os moradores do morro de Santa Marta no documentário com João Moreira Salles e na articulação do laboratório de atuação Nós do Cinema no trabalho com Fernando Meirelles. No documentário ouvimos a voz da diretora a entrevistar os meninos que trabalham no tráfico. Rostos embaçados pelo efeito vaselina, eles proferem desejos bárbaros e ameaçadores, se defendem por trás da máscara do estereótipo mais terrível, armam a guarda para assustar, evidência de que ao menos entre aquelas crianças que viviam no Morro de Santa Marta, os códigos da democracia constitucional não estavam – e continuam a não estar – em vigor.

⁷ Ismail Xavier et al. distingue o narrador Buscapé do protagonista Zé Pequeno. O primeiro é dono da voz over subjetiva que alinhava o filme de montagem acelerada e planos curtos. O segundo é o personagem cujas ações movem a narrativa. O protagonismo de Zé Pequeno de certa forma esvazia a força do narrador reduzido a observador privilegiado. Ver XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº. 75, 2006, p. 139-155.

Cidade de Deus foi construída para receber moradores expulsos pela iniciativa de higienização urbana efetivada no imediato pós-64 pelo governador Carlos Lacerda. Na mesma época movimentos semelhantes ocorreram em outras cidades brasileiras, entre as quais Brasília, história que vem à tona em outro filme do início do século XXI, *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós, cineasta e morador de Ceilândia, para onde foram transferidos moradores obrigados a se retirar da área do plano piloto. Adirley Queirós combina códigos do documentário e da ficção de maneira original em seu esforço de compartilhar a memória local também em *Branco sai, preto fica* (2014), premiado no Festival de Brasília.

Paulo Lins morou em Cidade de Deus. Como Adirley Queirós, chegou à universidade. O movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram. Paulo Lins explica em sua entrevista em *Notícias de uma guerra particular* que nos anos 1980 a violência teria aumentado nos morros cariocas como consequência da intensificação do tráfico de drogas. O ex-morador possui autoridade de ter pertencido ao lugar para denunciar e a qualificação de quem foi capaz de dar forma literária a sua denúncia, publicada pela Cia das Letras por indicação de Roberto Schwarz.

João Cezar de Castro Rocha detecta no livro de Paulo Lins, na literatura de Ferréz, no rap dos Racionais o que ele define como a *dialética da marginalidade* em oposição ao que Antônio Cândido em seu célebre ensaio denominou *dialética da malandragem*.⁸ Embora o artigo se aventure no cinema, a base da noção proposta está na chamada literatura marginal. O confronto, em vez da conciliação, a violência explícita no lugar do ocultamento do conflito caracterizaria o que o título do artigo se refere como “a guerra de relatos no Brasil contemporâneo”. A versão fílmica do livro teria diluído a ambiguidade presente no narrador do livro em favor de um narrador que concilia. A interpretação de Rocha não leva em conta a dissociação apontada por Ismail Xavier entre narrador e protagonista do filme, que acaba por esvaziar o primeiro em favor do segundo, Zé Pequeno, vilão

⁸ ROCHA, João César de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a ‘Dialética da Marginalidade’”. *Letras*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, nº 32, 2005, p. 153-184.

responsável por mover a narrativa, na chave da vingança e da não conciliação. A força do filme está no poder do vilão, inclusive de acabar com a malandragem. *Cidade de Deus* provocou e continua a provocar críticas. A crítica ao excesso de violência, sendo a cena paradigmática aquela em que um menino é obrigado, como prova de fogo de sua entrada para o crime, a escolher uma outra criança para ser punida à bala. A associação entre crianças e crime, a infantilização do tráfico contribuiria para a espetacularização da vida na favela. O filme inteiramente situado em espaços na favela que o título identifica com uma comunidade específica, existente no mapa da cidade, associa a guerra que o filme encena com a vida cotidiana naquele lugar específico, provocando assim uma espécie de efeito metonímico, a parte pelo todo. As técnicas de maquiagem adotadas para aumentar o contraste das peles negras abrilhantadas com óleo, associadas à montagem vertiginosa de uma história de ação valeram a alcunha de cosmética da fome.⁹

O rapper MV Bill, morador de Cidade de Deus, protestou contra a apropriação de seu lugar de moradia. O protesto do músico creditado pela canção de *Palace II* (2000), curta metragem de Fernando Meirelles feito como laboratório para o longa e veiculado na rede Globo, se iniciou com um artigo, mas se desdobrou em filme e dois livros. *Falcão, meninos do tráfico*, documentário de MV Bill e Celso Athayde, demonstra que a situação que o filme sugere estar confinada a uma comunidade carioca, de Cidade de Deus, estava já em 2006 disseminada nas periferias das grandes cidades brasileiras. O projeto do artista de Cidade de Deus foi veiculado pela Rede Globo de televisão em uma inédita concessão da emissora à exibição de material captado de maneira independente, no *Fantástico*, por 50 minutos seguidos. Os diretores consideraram a exibição na Globo como uma apropriação legítima do espaço televisivo, que permitiu que seu trabalho tenha sido visto por milhões de brasileiros. Outras lideranças comunitárias, como Ferréz, escritor do Capão Redondo, no entanto consideraram a exibição na Globo como uma traição. A guerra pelo controle das imagens gera divisões inesperadas

⁹ Para um estudo do processo de criação de *Cidade de Deus*, que inclui a informação de que devido a problemas com lideranças do movimento o filme foi filmado em sua maior parte em locais fora da comunidade que dá título ao filme, ver MACHADO, Ludmila Ayres. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

mesmo no campo dos artistas emergentes em comunidades da periferia. Muitos outros cineastas surgiram em torno de coletivos de produção em lugares como Contagem ou Ceilândia, além do Rio de Janeiro.

A preocupação em não revelar a identidade ou o local de moradia das pessoas entrevistadas levou os cineastas amadores a filmar com pouca luz, em planos fechados, e a aplicar o efeito vaselina no rosto das pessoas entrevistadas. O efeito estético é de embaço, a sensação transmitida é de que “está tudo dominado”.¹⁰ Declarações semelhantes àquelas proferidas por meninos entrevistados em *Notícias* se multiplicam em *Falcão*, que reforça a noção de que essa infância não tem futuro. As incursões fílmicas geradas nesse debate não se esgotam aqui. Ao contrário, as reverberações continuam a estimular outras realizações no Brasil e no exterior.

Surge uma categoria de filmes conhecida como *favela situation*, frequente nos festivais internacionais de cinema do início do século XXI. Talvez o público internacional tenha localizado no Brasil e em outros países fora do eixo euro-americano sua ansiedade diante do aumento da desigualdade social em seus próprios países. A intensificação da imigração de cidadãos que não encontram emprego ou condições de sobrevivência em países do norte da África e do oriente médio vem sendo interpretada como ameaça à estabilidade conquistada pelos países europeus no pós-guerra. Além disso, resultados eleitorais recentes, como a vitória de Donald Trump nos Estados Unidos, ou a coalisão que apoiou a saída da Inglaterra da Comunidade Europeia revelam a fragilidade de segmentos das classes médias daqueles países que vêm perdendo poder aquisitivo com o aumento da desigualdade social. Empobrecido, esse eleitorado de classe média tem cedido ao apelo de partidos e propostas populistas. Deslocados no tempo e no espaço, jovens meninos brasileiros negros, pobres favelados, identificados com a economia ilegal e baseada em códigos de conduta violentos e inconstitucionais figuram pelos mais diversos pobres do mundo, abandonados pelo Estado.

O Brasil, ao contrário desses países europeus e dos Estados Unidos, desde as décadas finais do século XX e no início do século XXI viveu uma melhoria consistente de condições de vida. Interessa contrastar a trajetória de diminuição

¹⁰ Abordo esse filme em HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo.” In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 78, 2007.

da desigualdade já em curso na época, que se consolidaria nos anos seguintes e até 2013-14, com esse predomínio momentâneo das imagens literais da guerra. Não que a desconexão seja completa. Paulo Lins relata uma outra mudança histórica perceptível no cotidiano dos bairros pobres cariocas, a presença acentuada do tráfico de drogas, que mudaria a qualidade da vida, substituindo a malandragem pela disputa profissional e bárbara entre grupos rivais, com conexões transnacionais com os países produtores de cocaína.

O livro de Paulo Lins e o filme de João Moreira Salles geraram reverberações que apresentam outras perspectivas sobre o tráfico de drogas, os meninos envolvidos no movimento, os bairros populares nas regiões metropolitanas brasileiras, a violência policial, a discriminação de classe, gênero e raça. Enquanto os índices de saúde e educação melhoravam, uma vigorosa produção audiovisual debateu como abordar o problema do cotidiano tomado pelo crime e pela violência de Estado. A forma espetacular de alguns desses filmes gerou reação crítica incisiva. A abundância de filmes desse tipo e o contraste entre as histórias que contam e a ascensão social que se verificava nos estratos mais pobres da população levaram primeiro a um pique de produções nessa linha. Em 2006, por ocasião dos ataques do PCC em São Paulo, cineastas envolvidos com filmes sobre esses universos foram consultados pelos jornais diários em seus cadernos especiais sobre a organização criminosa que se fez presente de maneira radical no espaço urbano paulista. O cinema nesse momento possuía mais conhecimento sobre o problema que os cientistas sociais. E dessa vez o cinema, e não a televisão, estava à frente ao provocar o debate sobre questões polêmicas e sensíveis.

Favelas e bairros populares ocupam lugar privilegiado na obra de Eduardo Coutinho.¹¹ Adirley Queirós é formado na UnB e faz filmes com seus amigos de Ceilândia, em Ceilândia. *A cidade é uma só*, reflexão sobre a remoção dos operários que construíram Brasília para Ceilândia em operação higienizadora semelhante à que ocorreu no Rio de Janeiro e que originou Cidade de Deus, que

¹¹ Para uma discussão das relações entre Eduardo Coutinho e a filmagem em favela, bem como para uma discussão da construção do espaço fílmico em *Branco sai, preto fica*, ver HAMBURGER, Esther. “O cinema imaginativo de Adirley Queirós”. In: WILQ, Vicente (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP, volume 6. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-118.

gerou o escritor Paulo Lins, o livro e o filme de mesmo nome. Adirley Queirós fez também o docu-ficção científica *Branco sai, preto fica*, longa metragem que ganhou o Festival de Brasília em 2014. Ambos os filmes navegam nas ambiguidades que caracterizam as relações entre ficção e documentário no cinema. O último explicitamente adota o registro da ficção científica como alternativa ao registro documental, justamente como recurso anti vitimização. A estratégia dramática foi sugerida pelos dois amigos negros do diretor branco que sofreram na carne as consequências de aberrante violência racista de Estado contra cidadãos indefesos, nos idos de 1986, início da chamada Nova República. A estratégia de recorrer à ficção científica, precária na produção de baixo orçamento, valoriza o relato fílmico do episódio, que ganha o mundo a partir da memória dos moradores da cidade satélite. A decupagem constrói espaços diferenciados, valoriza os espaços urbanos específicos de uma região pouco filmada. O abandono da linguagem da câmera na mão, se deslocando nervosamente nas periferias, em permanente sobressalto, por uma narrativa de planos fixos, longos, com profundidade de campo favorece a construção de espaços amplos e povoados de traquitanas produzidas pela imaginação local. Surge uma paisagem diferenciada, a salientar a originalidade de edificações originais como que a sugerir a heterogeneidade da arquitetura local.

Mataram meu irmão (Cristiano Burlan, 2013) é outro exemplo de filme feito na periferia para documentar a violência de Estado relacionada ao tráfico de drogas e aos seus tentáculos nos bairros pobres da periferia paulistana. A voz masculina em *over* sobre um fundo negro conversa pelo telefone com a atendente de um cemitério paulistano em busca dos restos mortais do irmão assassinado pela polícia. De Minas Gerais, na cidade industrial de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, a produtora Filmes de Plástico faz filmes, como os de André Novais, que propõem padrões de beleza e romantismo avessos ao glamour típico das novelas de televisão. O cineasta atua como personagem de si mesmo, em tramas que valorizam o tempo dilatado da rotina do dia a dia. As mulheres se mobilizam para entrar também.¹² No conjunto, esses filmes e outros mais

¹² Sobre *Antonia*, filme e série de Tata Amaral, ver STUCKER, Ananda. *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antonia*. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

sinalizam as possibilidades que a diversificação de plataformas e o financiamento a produtoras independentes oferecem para o adensamento do debate político com o enfrentamento de formas de discriminação recorrentes, mas difíceis de encarar. O pertencimento social dos cineastas¹³ não resolve as questões envolvidas no debate virtual sobre como expressar visualmente a discriminação, ou melhor, sobre como ajudar a desarticular a discriminação. Mas a apropriação da linguagem fílmica por diretores que experimentam situações urbanas diferenciadas, que, embora majoritárias, são relativamente raras na paisagem audiovisual brasileira, traz à tona eventos, espaços e formas, que contribuem para enriquecer, ainda que em plataformas digitais de menor circulação, o debate público virtual.

O problema é recorrente na história do cinema e do audiovisual, e na crítica. Como reconhecer a violência e a discriminação e ao mesmo tempo contribuir para desarticular discursos que reforçam a discriminação? Como não reforçar a posição de vítima de quem foi mutilado? A trajetória de superação do trauma passa pela afirmação de alternativas estéticas e políticas. Que enquadramentos usar para estimular o pensamento e a liberação em detrimento de reforçar o poder de quem impetrou a agressão e o trauma de quem foi agredido? As perguntas não são novas, mas são repostas em diversas situações de disputa pelo controle da produção e da difusão de imagens ao redor do mundo.

Quando os atentados de 11 de setembro de 2001 demonstraram o potencial da apropriação da linguagem do espetáculo, eles expressaram de forma contundente dinâmicas que já estavam em curso, em escalas variadas, em diversos lugares do mundo. Cinema que extravasa os estúdios e as telas grandes, para reverberar ao vivo. Roteiro de cinema espetacular produzido em *timing* televisivo, a derrubada de dois edifícios simbólicos, que se notabilizaram pela altitude, transformados em alvo de aviões, meio de transporte que abrevia o tempo de deslocamento no espaço, símbolo de velocidade, a performance registrada ao vivo pelas câmeras

¹³ KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 215-238.

de televisão. O espetáculo repetido à exaustão ao redor do mundo. A guerra das imagens se revela imediatamente na cobertura contida do evento. As imagens do ataque simbólico ao centro do Império são mudas. Ouvimos vozes de repórteres no estúdio a entrevistar pelo telefone pessoas que testemunharam os primeiros lances do ataque. Não há imagens dessas testemunhas oculares. Não há *zoom in*. Observamos o ruir das torres gêmeas de longe. Embora saiba-se que cerca de 3.000 pessoas morreram, que muitos em desespero se jogaram do edifício em chamas, a cobertura televisiva excluiu sangue, gritos, ou corpos dilacerados.¹⁴ Mesmo higienizado, o espetáculo é contundente e continua a reverberar, por exemplo, no interior de templo islâmico no norte da Tailândia, onde não se pode fotografar. O painel gigante, acima e ao lado da porta na parede que fica para trás de quem entra: de um lado o fogo destrói as torres do World Trade Center, do outro, Neo, personagem do filme *Matrix* (1999) vestindo jeans e tênis All Star. Curioso painel figurativo em um templo muçulmano. O mural imenso faz contracenar a figura da personagem herói da ficção, relativamente aumentado, com a imagem mimetizada do documentário, das torres em chamas, como se nesse plano da imaginação religiosa o primeiro antecipasse o segundo, capturados ambos elementos da cultura norte-americana na cruzada renovada, em que o Islã contra-ataca, se apropriando da linguagem do espetáculo, para usar o termo cunhado por Guy Debord.¹⁵

Ao sul do Equador, no Brasil contemporâneo, a discriminação racial gera debates análogos àqueles suscitados pelas diversas tentativas de expressão visual dos horrores produzidos pelo nazismo. Homens pobres, negros, jovens, alvo preferenciais da violência urbana relacionada ao tráfico de drogas. O debate se dá em torno da forma das imagens: filmes, documentários ou de ficção, na TV ou no cinema, acumulam proposições estéticas.

Andreas Huyssen, na linha da teoria crítica em uma espécie de arqueologia conceitual, estabelece a constituição mútua do modernismo e da cultura de massa

¹⁴ Para uma descrição da cobertura dos atentados de 11 de setembro de 2001 ver HAMBURGER, Esther. “Visualidade, Visibilidade e Performance em 11 de setembro de 2001”. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades Hoje*. Salvador: Editora da UFBA, 2013.

¹⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (1967). Rio de Janeiro, Contraponto, 2002.

no século XIX, o “grande divisor” que recortou o mundo estabelecendo associações de gênero, o âmbito doméstico, feminino, da intimidade, emocional, da cultura de massa. O modernismo racional, público e masculino. A vanguarda que embaralha a ordem estabelecida no regime do divisor e daí seu potencial de incomodar. “Madame Bovary c’est moi”, a frase de Flaubert a perturbar o divisor que se faz presente no interior de seu romance, a protagonista como consumidora da baixa literatura folhetinesca. “Franz Biberkopf sou eu” ecoa Rainer Fassbinder cerca de 200 anos depois, referindo-se ao protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, romance canônico de 1929 escrito por Alfred Döblin, que o cineasta adaptou em 1980 na forma de seriado para a televisão pública alemã.¹⁶

Fassbinder causou escândalo ao associar sua persona controversa e bissexual ao personagem que nada mais queria do que se tornar um cidadão bem-comportado. Sua interpretação seriada do romance, produzida pela TV pública alemã, foi exibida nos anos 1980 em sessões contínuas de duração variada (uma espécie de prenúncio da prática de *binge watching*) em salas de cinema nos Estados Unidos¹⁷ e em outros países como o Brasil. Quando estreou na Alemanha a série provocou polêmica devido à associação homossexual ao personagem protagonista, um ariano pobre que em um ataque de ciúmes espancou até a morte a mulher com que vivia. O crime o levou à cadeia por quatro anos. O romance e a série contam as tentativas de Franz Biberkopf de se regenerar depois de cumprir pena na Berlim dos anos 1920 – desemprego, emoções políticas e amorosas à flor da pele. A dilaceração do tecido social que precedeu a tragédia nazista e a Segunda Guerra Mundial é o cenário do romance e da série. O tom irônico do romance está presente na versão televisiva. Um anti-herói que sofre privações sucessivas, em sua epopeia de regeneração, processo do qual emerge ao final um porteiro dócil, quase lobotomizado. Fassbinder acrescenta ao romance um longo epílogo onírico, de quase duas horas, no qual fluem desejos incontidos insinuados na série. Alfred Döblin parece ter antecipado o homem obediente que no limite compactua com os horrores propostos pelo poder instituído, o personagem de alguma maneira

¹⁶ SHATTUC, Jane. *Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

¹⁷ SONTAG, Susan. “Do romance ao Filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder”. In: *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras: 1983, p. 163-174.

guarda semelhanças com a “banalidade do mal” que Hannah Arendt detectaria 32 anos depois da publicação do romance modernista alemão, 19 anos antes da produção da série e 16 anos depois da queda do III Reich, em sua cobertura do julgamento do oficial nazista Adolph Eichmann em Israel.

Na introdução à versão brasileira de sua coletânea, Andreas Huyssen¹⁸ questiona o que identifica como *ossificação* em obras e também na crítica do fim do século XX. Sem uma resposta definitiva, o autor observa as limitações da crítica que define como objeto obras individuais, prontas, isoladas. Huyssen aponta o esgotamento das estratégias do alto modernismo, uma vez que a essa crítica resta a opção de consagrar ou não um objeto a um panteão desprovido de energia própria transformadora. A indústria cultural incorporou o choque e a montagem. E obras experimentais que poderiam se identificar com a vanguarda são subjetivas, buscam o háptico, sensível, a superfície¹⁹, elementos intrínsecos à indústria cultural tal como definida por Adorno e Horkheimer.

Huyssen esboça a ideia de crítica como processo como alternativa. O pensamento do professor alemão radicado nos Estados Unidos está em sintonia com movimentos nas artes visuais, onde obras se definem como processos, buscam incorporar interlocutores, promover diálogos transmidiáticos e transdisciplinares, além problematizar e tencionar o universo da indústria cultural.

Embora a filosofia pós-estruturalista tenha reconhecido o cinema como matéria do pensamento, no âmbito dos Estudos de Cinema esse debate apenas se inicia. A guerra das imagens se impõe na definição de estratégias artísticas²⁰, ou na definição da arquitetura espetacular de manifestações políticas.²¹ As imagens configuram espaços públicos virtuais, no limite apropriados como campos de batalha.

Imagens ocupam o mundo sensível, saturado por telas dos tamanhos mais

¹⁸ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

¹⁹ BRUNO, Giuliana. *Surface, matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

²⁰ STAM, Robert. *Keywords in Subversive Film and Media Aesthetics*. New York and London: Wiley Blackwell, 2015.

²¹ CLARK, T. J.; BOAL, Iain A.; MATTHEWS, Joseph; WATTS, Michael. *Afflicted Powers, Capital and Spectacle in a New Age of War*. London and New York: Verso, 2006.

KELLNER, Douglas. *Media Spectacle and Insurrection, 2011*. London: Bloomsbury, 2012.

variados, capazes de captar e difundir. Há ainda uma perversa coincidência a assombrar o esforço de pensar com imagens: o que é irrelevante para a crítica muitas vezes coincide com o que é relevante para a indústria e para o público. A crítica se isola em um autoexílio, abrindo mão de enfrentar o desafio de adensar o potencial do pensamento, em tempos em que a indústria cultural, vitoriosa ao longo do século XX, domina.

Como contribuir para gerar processos com potencial de alterar a *partilha do sensível*, para usar a expressão de Jacques Rancière?²² As imagens, em sua imanência, ou, para usar termos contemporâneos, como interfaces a mediar interlocuções em jogos que se estabelecem com elas e por meio delas. A tentativa de reconhecer o universo sensível das imagens como terreno de definição de subjetividades como processos continuamente redefinidos em função de alteridades múltiplas definidas nos próprios jogos de compreensão, em detrimento de um “outro” imaginado *a priori* e assim ossificado nessa posição, via de regra subalterna. Proponho um exercício de mapear o que denomino “interlocuções fílmicas” ocorridas no Brasil no início do século XXI. Essa sequência de interlocuções fílmicas é inconclusiva, porém como procedimento sugere a autonomia com que imagens dialogam com imagens. O procedimento é sugestivo também para mover o debate crítico a levar em consideração empreendimentos estéticos – políticos já testados.

A ideia de interlocução entre objetos audiovisuais proposta incorpora jogos de *apropriação* dos meios de produção e difusão de imagens e sons. Tomo livremente o termo utilizado por Arjun Appadurai²³ para se referir a jogos de poder entre diferentes forças situadas em posições geográficas e nos diferentes circuitos transnacionais. Apropriação se refere a processos de inclusão na esfera da produção e circulação de imagens. Apropriações ocorrem em ações políticas performáticas que antecipam e até certo ponto provocam a reverberação de imagens que inundam circuitos transnacionais usualmente preenchidos por conteúdos produzidos por corporações especializadas na produção de notícias. Apropriações ocorrem

²² RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 24, 2009; RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics* (2000). New York: Continuum, 2015.

²³ APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the culture economy”. In: *Theory Culture and Society*, vol. 7, 1990, p. 295-310.

também na realização de obras específicas, que se situam em jogos de interlocução fílmicas. O espectro é amplo e os casos variados, mas a ideia é explorar a potência das imagens para pensar as sociedades contemporâneas. Certas imagens pensam, outras podem ser mortíferas, como armas. Essas são boas para testar o potencial do pensamento e da crítica, para desarmar bombas assassinas e com isso contribuir para imaginar futuros que retomem os ideais humanistas.

Em *Keywords in subversive film/media aesthetics*, Robert Stam identifica casos de expressão crítica na mídia que poderiam ser pensados como *apropriações*. Sua pesquisa nas telas da Internet, incluindo o YouTube, alinhava intervenções televisivas e cinematográficas. Se refere, por exemplo, a intervenções por artistas especializados em penetrar estruturas de mídia para provocar reverberações em torno de indenizações devidas por corporação transnacional responsável por catástrofe industrial na Índia. A ação visa ativar a memória da emissora pública na sede do império britânico e de seu público sobre um caso de descuido corporativo que permanece desprovido de julgamento, punição, ou compensação às vítimas.²⁴ Ao ser descoberta, essa ação de intervenção midiática estimula o debate. Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, escrito com Ella Shohat, publicado originalmente em inglês em 1994 (e republicado em edição revista 20 anos depois em 2014), e tardiamente no Brasil em 2006, os autores pensam a circulação transnacional e transmidiática de imagens e do pensamento sobre as imagens como dimensão relevante da vida. Reconhecem a diversidade de gênero e raça entre outras variáveis a serem incorporadas em um repertório transcultural contemporâneo, um repertório alternativo às imagens eurocêntricas consagradas ao longo dos anos. Nesse livro a noção de *fardo da representação* problematiza a dificuldade de ex-

²⁴ O livro de 2014 antecipa o debate sobre *fake news*, ao identificar estratégias que, por exemplo, procuram garantir a punição de corporações responsáveis por danos físicos, econômicos e morais a populações em torno de suas usinas produtivas. A diferença é que nos casos levantados por Stam a intervenção visa justamente trazer a tona seu caráter *fake* para expor a corporação que procura se preservar nas zonas escuras da invisibilidade mediática. Já o fenômeno *fake news* mascara o elemento fabricado forçando a difusão de notícias falsas nas mídias sociais como se fossem verdadeiras. A disseminação de notícias falsas nas redes sociais é feita através de profissionais individuais que se especializaram nesse tipo nefasto de comércio de notícias; empresas especializadas também existem. E se contrapõem a empresas especializadas na checagem de notícias como a Agência Lupa no Brasil ou o departamento especializado da Deutsch Weller.

pressão fílmica de segmentos discriminados em situações de conflito prolongado. Outra forma de colocar o problema – político e estético – de expressar a discriminação associada a situações de dominação e discriminação. O mal estar é a regra quando pessoas, lugares, conflitos usualmente invisíveis ganham visibilidade. A visibilidade nesses casos em geral gera conflito: quem fala o que, como e aonde? O como e o aonde envolvem considerações estéticas sobre as configurações visuais em jogo.

O Brasil mudou ao longo dos últimos ao menos 30 anos de vigência da constituição de 1988 e de consolidação do regime democrático.²⁵ Melhorias consistentes nas áreas de saúde, educação, participação no corpo de eleitores ocorrida nas últimas décadas, levaram o país a uma posição de destaque no panorama internacional,²⁶ uma vez que esses dados sinalizam que o país esteve na contramão da tendência oposta verificada em muitos países do mundo ocidental, inclusive Estados Unidos e Inglaterra. A posição, ameaçada pela crise político-econômica em curso, não é satisfatória uma vez que os índices de desigualdade permanecem elevados, mas ela sugere um posicionamento que ajuda a elaborar a situação atual. A diversificação do campo da produção e circulação de imagens é parte e evidência dessas transformações ocorridas nas últimas décadas e dos desafios que permanecem.

No final dos anos 1980 a TV aberta ocupava um lugar excessivamente centralizado, ela mesma parte da agenda de “modernização” que ganhou o país. Algumas emissoras comerciais, dominadas de longe por uma delas que obtinha sistematicamente mais da metade da audiência nacional em todos os horários,

²⁵ Há melhorias que se desenvolvem de maneira consistente nos últimos 50 anos. A recém-publicada edição em inglês do livro organizado por Marta Arretche e produzido pelo Centro de Estudos da Metrópole afina os dados apresentados na edição brasileira e diferencia as melhorias que se iniciam há 50 anos, da ampliação que se verifica a partir da redemocratização com a extensão de direitos como os de saúde a todos os cidadãos brasileiros. Ver ARRETCHÉ, Marta (Ed.). *Paths of Inequality in Brazil: A Half Century of Changes*. Cham: Springer International Publishing, 2019.

²⁶ As cidades brasileiras se destacam pela presença municipalizada de serviços como educação, saúde, saneamento. Ver HELLER, Patrick. “Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa”. In: CENTENO, Miguel A.; KOHLI, Atul; YASHAR, Deborah J. *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

se sobrepuseram a um cinema diminuído pela queda no número de salas, concentradas nas grandes cidades e nos bairros ricos dessas grandes cidades, e pelo fechamento da Embrafilme. A veiculação de imagens da vida apresentada como glamurosa nas grandes cidades, especialmente no Rio de Janeiro. Imagens da multidão que habita a cidade grande acenaram com a possibilidade do afrouxamento da autoridade patriarcal e da vigilância provinciana vigente na cidade pequena. Telejornais e folhetins eletrônicos exibiam imagens de meios de comunicação e de transporte, sucessivamente atualizados para dar conta do dinamismo na construção de uma sociedade emergente. A cidade grande oferece a liberdade individual e a velocidade. A TV valorizou novos padrões de consumo, a vida urbana, de um país apresentado como branco e disposto a liberar as relações de gênero. As periferias improvisadas habitadas por famílias de migrantes majoritariamente compostas de não brancos praticamente ausentes da TV. Hoje a multiplicidade de plataformas estimulou a diversidade de produtores e conteúdos, alterando esse quadro embora ainda de maneira limitada.

A chegada do controle remoto, do vídeo cassete, a entrada da TV a cabo, a chegada da internet, o YouTube, a Netflix e as redes sociais, associados a políticas de financiamento público à produção independente de filmes, séries e documentários, amplia o escopo de realizadores e incorpora cineastas oriundos de bairros pobres, mas que nas últimas décadas obtiveram formação universitária. Novos realizadores trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação. Coincidência ou não, a diversificação de vozes e plataformas se dá durante o que talvez tenha sido o período mais democrático da história do Brasil.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the culture economy”. In: *Theory Culture and Society*, vol. 7, 1990, p. 295-310.
- ARRETCHE, Marta (Ed.). *Paths of Inequality in Brazil: A Half Century of Changes*. Cham: Springer International Publishing, 2019.
- BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil Imec, 2001.

- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo* (1985). São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRUNO, Giuliana. *Surface, matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CLARK, T. J.; BOAL, Iain A.; MATTHEWS, Joseph; WATTS, Michael. *Afflicted Powers, Capital and Spectacle in a New Age of War*. London and New York: Verso, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (1967). Rio de Janeiro, Contraponto, 2002.
- HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo.” In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº 78, 2007.
- _____. “O cinema imaginativo de Adirley Queirós”. In: WILQ, Vicente (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP, volume 6. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 101-118.
- _____. “Visualidade, Visibilidade e Performance em 11 de setembro de 2001”. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. *Visualidades Hoje*. Salvador: Editora da UFBA, 2013.
- HELLER, Patrick. “Development in the City: Growth and Inclusion in India, Brazil and South Africa”. In: CENTENO, Miguel A.; KOHLI, Atul; YASHAR, Deborah J. *States in the Developing World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- KELLNER, Douglas. *Media Spectacle and Insurrection, 2011*. London: Bloomsbury, 2012.
- KORNIS, Monica Almeida. “Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007, p. 215-238.
- MACHADO, Ludmila Ayres. *Cidade de Deus: a construção imagética da favela*. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

- PINON, Juan. “Complex Labor Relations in Latin American Television Industries”. In: CURTIN, Michael; SANSON, Kevin. *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, California: University of California Press, 2016, p. 132-145.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 24, 2009.
- _____. *The Politics of Aesthetics* (2000). New York: Continuum, 2015.
- ROCHA, João César de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou a ‘Dialética da Marginalidade’”. *Letras*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, nº 32, 2005, p. 153-184.
- SHATTUC, Jane. *Television, Tabloids, and Tears: Fassbinder and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- SINCLAIR, John. *Latin American Television*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SONTAG, Susan. “Do romance ao Filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder”. In: *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras: 1983, p. 163-174.
- STAM, Robert. *Keywords in Subversive Film and Media Aesthetics*. New York and London: Wiley Blackwell, 2015.
- STUCKER, Ananda. *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antonia*. Mestrado no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº. 75, 2006, p. 139-155.