Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Janeiro-Junho 2021

55

ISSN 2316-7114 | Volume 48 | Nº 55 | Brasil

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2021

55

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual.
Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo
Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauá. Tinha por subtítulo "revista brasileira de semiótica".
A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR).
Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado para "revista de cultura audiovisual".
Do número 31 em diante passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, Brasil. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do Cinusp "Paulo Emílio", órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo.
Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line.
Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site
http://www.revistas.usp.br/significacao

E-mail
significação@usp.br

Significação
Janeiro-Junho 2021

Foto da capa
Fonte: Acervo do ICAIC. 2-jun-1974. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sara_Gomez_Alta.jpg. Acesso em 15/01/2021

Bases de dados
Confibercom
Diadorim
DOAJ
ERIHPLUS
EZB
JURN
Latindex
LatinRev
Portal SEER
Redalyc
Redib
Scholar Google
Scilit
Sumários.org

Editores
Eduardo Morettin
até OUT/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
até OUT/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
irenear@usp.br

Patrícia Moran
a partir de NOV/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
patriciamoran@usp.br

Esther Hamburguer a
partir de NOV/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
ehamb@usp.br

Conselho Editorial
César Guimarães
Universidade Federal de
Minas Gerais, Brasil

Denilson Lopes
Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Brasil

Jorge La Ferla - Jefe de Cátedra
Universidad de Buenos Aires/
Universidad del Cine, Argentina

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Nina Velasco - Universidade
Federal de Pernambuco, Brasil

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor

Antonio Carlos Hernandes
Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Vice-Diretor

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Eduardo Vicente
Coordenador

Atílio Avancini
Vice-Coordenador

Revisão de textos
Giovana Meneguim e
Matheus Farah | Tikinet

Projeto gráfico
João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação
Marcus Gisolfi | Tikinet

Estagiário
André Paris
Universidade de São Paulo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Suppia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Ana Laura Lusnich, Universidade de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

André Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arthur Autran, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello, Universidade de São Paulo, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniela Giovana Siqueira, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Brasil

Danielle Crepaldi Carvalho, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Denise Tavares da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo, Universidade Tuiuti, Brasil

Eduardo Morettin, Universidade de São Paulo, Brasil

Eduardo Russo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Fábio Raddi Uchôa, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento, Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza, Universidade Paulista, Brasil

Ignacio Del Valle Dávila, Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil

Irene Machado, Universidade de São Paulo, Brasil

Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Izabel de Fátima Cruz Melo, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Jaqueline Esther Schiavoni, Universidade Estadual Paulista, Brasil

João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Mariano Klautau de Araújo Filho, Universidade da Amazônia, Brasil

Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Brasil

Laura Loguercio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Lúcia Ramos Monteiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Alberto Rocha Melo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Luiz Carlos Oliveira Júnior, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcius Freire, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Margarida Maria Adamatti, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Maria Cristina Palma Mungioli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Dora Genis Mourão, Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Martins Villaça, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Mariana Souto, Universidade de Brasília, Brasil

Marina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Muniz Sodré Cabral, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Norval Baitello, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Pedro Maciel Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Pedro Plaza Pinto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Reinaldo Cardenuto, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Samuel Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sávio Luis Stoco, Universidade Federal do Pará, Brasil

Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Vera França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca, Universidade de Valência, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro – Junho 2021

55

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

http://www.revistas.usp.br/significacao

Semestral – primeiro semestre de 2021
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

1. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais II. Revista de Cultura Audiovisual.

CDD – 21.ed. – 302.2

Sumário

Apresentação
pág. 12

O feminismo de Sarita:
limiar, dialética e interseccionalidade em *De Cierta Manera*
Cláudia Mesquita, Roberta Veiga
pág. 17

Se Eu Fosse Você: espaços limiares de gênero e sexualidade
Roberta Gregoli
pág. 36

A tradição da vítima revisitada
Gustavo Souza
pág. 55

Filmes de Prédio:
Espaço, Arquitetura e Heterotopia em Filmes
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
pág. 74

Luto e memória:
a fragilidade do entrelugar em Ventos de Agosto
Vitor Cerqueira Dassie
pág. 96

O álbum de fotografia em *O filme da minha vida*
Dafne Di Sevo Rosa
pág. 118

Narrativas audiovisuais da periferia
e disputas culturais em busca do povo
Wilq Vicente
pág. 134

Planos frontais e autoridade em crise no cinema:
o acontecimento disruptivo
Leonardo Bomfim Pedrosa, Cristiane Freitas Gutfreind
pág. 153

Ontología del cine digital:
la muerte del cine y la apertura a un cine menor
Sebastian Jorge Morales Escoffier
pág. 171

Um olhar semiótico sobre o efeito rashomon
Aline Aparecida dos Santos, Ana Silvia Lopes Davi Médola
pág. 190

//////////////////// pág. 212
Pontos de escuta e diegese da *chanson* no cinema
Leonardo Alvares Vidigal

/////////////// pág. 231
Paris 1900 e *Le souvenir d'un avenir*:
o presente e o futuro das imagens
Liciane Timoteo de Mamede

/////// pág. 250
Imagens de mundos de jogo e práticas espaciais
Suely Fragoso, Mariana Amaro, Fabiana Freitas

////////// pág. 273
Interpretações sobre o Japão
mediadas pelo *reality show Ainori Love Van*
Mayara Araujo, Krystal Urbano

RESENHA

////////// pág. 294
Mulheres de cinema e a escrita da
história do cinema de autoria feminina
Erika Amaral

Contents

page 12 — **Presentation**

page 17 — Sarita's feminism: threshold, dialectic and intersectionality in *One way or another*
Cláudia Mesquita, Roberta Veiga

page 36 — *Se Eu Fosse Você*: liminal spaces of gender and sexuality
Roberta Gregoli

page 55 — The review of the tradition of the victim
Gustavo Souza

page 74 — Building Movies: Space, Architecture and Heterotopia in Films
Maria Helena Braga e Vaz da Costa

page 96 — Mourning and memory: the fragility of the space in-between in Ventos de Agosto
Vitor Cerqueira Dassie

page 118 — The PhotoAlbum in "O filme da minha vida"
Dafne Di Sevo Rosa

page 134 — Audiovisual narratives from periphery and cultural disputes in search of the people
Wilq Vicente

page 153 — Frontal shots and the crisis of authority on film: the disruptive event
Leonardo Bomfim Pedrosa, Cristiane Freitas Gutfreind

page 171 — Ontology of digital cinema: the death of cinema and the lead to a smaller cinema
Sebastian Jorge Morales Escoffier

page 190 — A semiotic view at the rashomon effect
Aline Aparecida dos Santos, Ana Silvia Lopes Davi Médola

//////////////////// page 212
Points of audition and diegesis of the *chanson* in cinema
Leonardo Alvares Vidigal

//////////////// page 231
Paris 1900 and Le souvenir d'un avenir:
the present and the future of images
Liciane Timoteo de Mamede

/////// page 250
Gameworld images and spatial practices
Suely Fragoso, Mariana Amaro, Fabiana Freitas

//////////// page 273
Japan's interpretations mediated by the
reality Ainori Love Van
Mayara Araujo, Krystal Urbano

REVIEW

//////////// page 294
Mulheres de cinema:
writing women-authored film history
Erika Amaral

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.180986

Apresentação

Eduardo Victorio Morettin[1]

A 55ª edição de *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* está dividida em duas seções: "Artigos", com publicações centradas na discussão estética e teórica do cinema, televisão, vídeo e games, e "Resenhas".

Abrimos este número com o artigo de Roberta Veiga e Cláudia Mesquita, "O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em *De Cierta Manera*", que aborda o filme de 1977 de Sara Gómez, primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra em Cuba. A escolha desse artigo para abrir a edição indica a vontade de chamar nossa atenção para a necessidade de revisitar a história do cinema a partir de outros parâmetros, aliando o cotejo com o contexto histórico ao exame dos elementos estéticos que constroem a narrativa fílmica, percurso analítico empreendido pelas autoras. Revisitar a história, estratégia empregada neste e em outros estudos presentes nesta edição, implica em repensar o momento presente e as possíveis estratégias de um cinema político. Esta perspectiva se mantém em "Se eu fosse você: liminal spaces of gender and sexuality", de Roberta Gregoli, que investiga a obra de 2006 de Daniel Filho por meio dos conceitos de gênero e sexualidade e sua relação com a cultura popular, como esta comédia de grande sucesso de público parece exemplificar.

O cinema brasileiro evocado por Gregoli será o tema dos quatro artigos seguintes. O primeiro deles é o de Gustavo Souza, que em "A tradição da vítima revisitada" desdobra a discussão proposta por Brian Winston a respeito da tradição da vítima no documentário a fim de examinar *Estamira* (2004), de Marcos Prado, *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Atos dos homens* (2006), de Kiko Goifman e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós, trabalhando com a hipótese de "que existem ao menos duas dimensões para a vitimização que se distanciam da ideia de vítima

[1] Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP e coeditor da revista *Significação* até outubro de 2020. E-mail: significacao@usp.br

somente como marginal; bem como o reconhecimento de que a vitimização é uma produção das políticas de Estado". Maria Helena Braga e Vaz da Costa, em "Filmes de prédio: espaço, arquitetura e heterotopia em filmes", propõe o exame das distintas e múltiplas representações de Recife em *Deserto feliz* (2008), de Paulo Caldas, *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, mobilizando aqui o conceito foucaultiano de heterotopia, importante para pensar os tensionamentos entre a imagem e o seu referencial. Mascaro é o objeto de estudo de Vitor Cerqueira Dassie, que, em "Luto e memória: a fragilidade do entrelugar em *Ventos de Agosto*", dedica-se ao primeiro longa do cineasta, realizado em 2014, para examinar como se entrelaçam interculturalidade e memória na obra em questão. Para encerrar este pequeno bloco dedicado ao cinema brasileiro, temos "O Álbum de fotografia em *O filme da minha vida*", de Dafne Di Sevo Rosa, que examina o trabalho de 2017 de Selton Mello para articular os principais teóricos da imagem fotográfica com os recursos narrativos e estéticos empregados pelo filme.

Continuamos no terreno das imagens produzidas no Brasil em "Narrativas audiovisuais da periferia e disputas culturais em busca do povo", de Wilq Vicente, em movimento já apontado aqui, o de recuperar os processos históricos a fim de compreender a situação contemporânea. O autor traça a história dessa forma de manifestação audiovisual, o chamado vídeo popular, para entender a possibilidade da produção atual "articular um discurso inovador, do 'nós por nós mesmos' que efetivamente traduz os interesses desses novos atores", dentre as diversas questões que se propõe a responder.

Os próximos artigos operam dentro de outra cinematografia, potencializando outros aportes teóricos que se mostram produtivos conforme o caso analisado. Leonardo Bomfim Pedrosa e Cristiane Freitas Gutfreind, por exemplo, em "Planos frontais e autoridade em crise no cinema: o acontecimento disruptivo", atravessam filmes de John Ford, Alfred Hitchcock, Major Thomaz Reis, Julio Bressane e James Williamson, para avaliar tanto a ideia de configuração de Alain Badiou quanto a perspectiva de Sylvie Lindeperg sobre "os sinais instáveis da imagem cinematográfica". Sebastian Jorge Morales Escoffier, por sua vez, em "Ontología del cine digital: la muerte del cine y la apertura a un cine menor" reflete sobre o que chama de "crise identitária" vivida pelo cinema com a chegada

do digital e a validade de certos aportes teóricos. Já Aline Aparecida Santos e Ana Silvia Lopes Davi Médola, em "Um olhar semiótico sobre o efeito rashomon", pensam, a partir do clássico de 1950 de Akira Kurosawa, os "contratos enunciativos" da obra a partir "de conceitos da semiótica discursiva como as noções de credulidade e credibilidade e os elementos da sintaxe discursiva".

Outro momento desta edição de *Significação* é composto por artigos dedicados ao cinema francês e sua história. "Pontos de escuta e diegese da *chanson* no cinema", de Leonardo Alvares Vidigal, estuda a trajetória da *chanson*, gênero de música popular francesa, estabelecendo os laços entre as diferentes dimensões sonoras e as imagens de *Sous le toits du Paris* (*Sob os telhados de Paris*, 1931), de René Clair, *Pepé le Moko* (*O Demônio da Argélia*, 1936), de Julien Duvivier, e *Cléo de 5 às 7* (*Cléo das 5 às 7*, 1961), de Agnès Varda. Liciane Timoteo de Mamede, em "*Paris 1900* e *Le souvenir d'un avenir*: o presente e o futuro das imagens", aproxima o documentário feito em 1946 de Nicole Vedrès de *Le souvenir d'un avenir* (2001), de Chris Marker e Yannick Bellon, para pensar a forma como "a guerra enquanto evento traumático e o dever de memória" e como convergem, no exame do passado, duas temporalidades, a saber, a "do presente e futuro diegéticos num único bloco de significação."

Os artigos finais se dedicam a formas de manifestação audiovisual distintas. Em "Interpretações sobre o Japão mediadas pelo *reality show Ainori Love Van*", de Mayara Araujo e Krystal Urbano, temos a discussão do *soft power* japonês a propósito do *reality* produzido entre 2017 e 2019, veiculado e disponível na Netflix, em particular dos episódios em que um dos destinos turísticos é Taiwan. "Imagens de mundos de jogo e práticas espaciais", de Suely Fragoso, traz importante reflexão teórica sobre "o impacto das imagens dos mundos de jogo sobre as práticas espaciais dos jogadores".

Terminamos este percurso com a resenha de Erika Amaral sobre o livro *Mulheres de cinema* (2019), organizado por Karla Holanda, texto que remete ao tema do primeiro artigo desta edição e que fecha, em grande estilo, as discussões levadas pelas autoras e autores ao longo das próximas páginas.

A edição 55 de *Significação: revista de cultura audiovisual* é a última sob a minha responsabilidade como editor. A partir de outubro de 2020, Patrícia Moran Fernandes e Esther Império Hamburger assumem a editoria do periódico. Minha trajetória em

Significação iniciou-se em 2005, quando Maria Dora Genis Mourão e Eduardo Peñuela Cañizal (in memoriam) decidiram trazer a revista para a USP, periódico que estava sendo publicado desde 1999 pelo Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem (Nuppi) com apoio da Universidade Tuiuti do Paraná.

Foram quinze anos dedicados à *Significação*, acompanhando suas principais modificações: a mudança de enfoque do periódico em 2007, expressa pela troca de seu subtítulo – de *Revista brasileira de semiótica* para *Revista de cultura audiovisual* a fim de enfatizar os temas ligados ao audiovisual em sua interface com as ciências humanas, as artes e as comunicações, como a presente edição também exemplifica; a incorporação da revista em 2009 ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), com nova composição gráfica; a sua passagem em 2011 para a versão digital; a sua incorporação em 2014 ao Portal de Revistas da Universidade de São Paulo, com a digitalização de todos os números impressos, permitindo assim o fácil acesso aos interessados.

Nesta década e meia, sempre estive envolvido, direta ou indiretamente, com a editoria da revista. Formalmente fui coordenador editorial em 2006 (números 25 e 26) e compus a comissão editorial até 2012, passando à função de editor no mesmo ano. Trabalho que somente foi possível em virtude da existência de uma competente comissão científica e editorial e da colaboração de inúmeros colegas, dentre os quais Arlindo Machado (in memoriam), Cristian Borges, Eduardo Peñuela Cañizal (in memoriam), Eduardo Vicente, Geraldo Carlos do Nascimento, Irene Machado, Maria Dora Genis Mourão e Rosana de Lima Soares. O PPGMPA, na figura de suas coordenadoras e coordenadores, foi fundamental para que o empreendimento alcançasse êxito, assim como o suporte indispensável do já referido Portal de Periódicos da USP, que, por intermédio de André Serradas e Elisabeth Dudziak, nos auxiliaram a resolver todos os problemas que surgiram ao longo destes anos.

Bolsistas do Programa de Bolsas da USP, alunas e alunos do PPGMPA, pós-doutorandas e pós-doutorandos, além de André Jales Paris, estagiário da revista nestes dois últimos anos, foram fundamentais para que a *Significação* conseguisse, mantendo sempre a qualidade acadêmica de seus textos, publicar seus números sem atrasos, ingressar em inúmeras bases de dados, criar seu canal

no Youtube e sua página no Facebook, dentre inúmeras iniciativas que poderiam ser listadas.

Por fim, mas não menos importante, eu gostaria de agradecer especialmente Dora e Peñuela que, ao trazerem a revista para a nossa universidade, depositaram em mim sua confiança para que a revista seguisse em frente.

Certo de que os novos desafios encontrarão na próxima editoria respostas à altura, desejo às leitoras e aos leitores que o contato com os artigos desta edição estimule novas reflexões e a ampliação dos horizontes de pesquisa.

Boa leitura!

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.168457

O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em *De Cierta Manera*

Sarita's feminism: threshold, dialectic and intersectionality in One way or another

Cláudia Mesquita[1]

Roberta Veiga[2]

[1] Professora associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Editora da revista Devires - Cinema e Humanidades. Co-autora, com Consuelo Lins, de "Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo" (Editora Jorge Zahar) e de diversos artigos em outras publicações. Contato: claudmesq@gmail.com

[2] É Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH-UFMG). É editora da revista Devires – Cinema e Humanidades (publicação da UFMG) e consultora acadêmica do Forumdoc (Festival do Filme Documentário e Etnográfico). É coordenadora do Poéticas Femininas, Políticas Feministas (grupo de pesquisa PPGCOM-UFMG/Cnpq). Tradutora do livro Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Autora nos livros Feminino e Plural: a mulher no cinema brasileiro e Mulheres de Cinema. Contato: roveigadevolta@gmail.com

Resumo: Retomamos o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra em Cuba, *De cierta manera (1974-1977)*, de Sara Gómez, apostando na dialética e na potência da separação (ficção, documentário) como condições de expressão de um cinema político engajado na transformação sócio-histórica e na produção de consciência crítica. Concebemos a dialética e a figura da limiaridade a partir de três pares fundamentais que se desmembram e se atravessam: ficção-documentário, que estrutura o mecanismo do filme; revolução-marginalização, fundante do argumento e assumido como temática central; e o par machismo-feminismo, que analisamos mais detidamente a partir da narrativa, da mise-en-scène e da montagem.
Palavras-Chave: dialética; feminismo; cinema cubano; Sara Gómez.

Abstract: We analyze the first feature film directed by a black woman in Cuba, *One way or another* (1974-1977) by Sara Gómez, verifying the dialectics and the power of separation/threshold (fiction, documentary) as conditions of expression of a political cinema engaged in a socio-historical transformation and in the production of critical awareness. We adopt three essential dichotomies that are dismembered and associated with each other: documentary-fiction, which structures the mechanism of the film; revolution-marginalization, the foundation of the argument; and sexism-feminism, which we analyze more closely based on the narrative of mise-en-scene and montage.
Keywords: dialetic; feminism; cuban cinema; Sara Gómez.

Por um retorno a Sara Gómez

Num momento em que certo cinema contemporâneo, bem próximo à vida ordinária, se destaca ao abolir a separação entre ficção e documentário, valorizando a indeterminação e o caráter imanente do real nos corpos observados pela câmera, nos parece instigante retomar um filme de meados dos anos 1970 que opera de modo contrário. Se nessa nova safra as instâncias ficcionais e documentais, mais do que se sobreporem em camadas, se imiscuem de tal forma que é impossível distingui-las, em *De cierta manera* (1974-1977), da cubana Sara Gómez, elas estão juntas e ao mesmo tempo bem separadas, de modo que é possível identificar uma e outra, e quase observá-las lado a lado. Poucos filmes são tão radicais na proposta de coexistência e mútua implicação entre a encenação (com atores) e as imagens documentais. Esse aspecto nos interpela diretamente num momento em que pensadores e críticos entusiastas do filme "imanente" (BRASIL; MESQUITA, 2012) parecem vaticinar o esgotamento da dialética como estratégia política. Jacques Rancière (2012, p. 139), sobre o cinema de Pedro Costa, diz: "Sua preocupação de devolver aos humilhados toda a riqueza contida no mundo deles está igualmente liberada de qualquer discussão dialética". Trata-se de uma referência à *No quarto de Vanda* (2001), paradigma cinematográfico muito celebrado por articular outra forma política que busca a exploração da "riqueza do mundo sensível", "do mundo comum" ou do "barulho dos corpos" que já não podem entrar em nenhuma "formulação dialética" (RANCIÈRE, 2012, p. 140). Tal paradigma influenciou outros filmes posteriores, muitos dos quais têm frequentado os festivais brasileiros[3].

Nesse sentido, voltamos quase 50 anos para retomar o cinema cubano pós-revolução por apostar na dialética como condição de expressão para um cinema político que pretenda criar consciência se engajando em questões menos existencialistas e mais estruturais – como o combate à marginalização e à opressão, características de sociedades marcadas pela diferença de classes, pelo patriarcalismo e pela pobreza – sem deixar de debater seu alcance subjetivo e micropolítico. Voltar à potência da separação (ficção-documentário) parece fundamental – como se nota na montagem do filme de Sarita – para pensar tanto a relação entre a revolução e o marginalismo social, ainda persistente na Cuba socialista dos anos 1970, temática central em *De cierta manera*, como entre o masculino e o feminino, problemática

[3] Para ficarmos apenas na produção brasileira, pensamos em filmes como *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro (2010); *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges (2011); *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa (2014); *Ela volta na quinta*, de André Novais (2015); *Baronesa*, de Juliana Antunes (2018), entre outros.

fulcral no filme. Tal como manejada no longa, essa separação exercita a potência crítica da dialética ao explicitar contradições, oposições e diferenças.

Sendo assim, outro motivo que nos move em direção a *De cierta manera*, mais forte até do que o primeiro, mas que se apura em função dele, se refere ao fato de tratar-se do primeiro filme feito por uma mulher negra em Cuba, Sara Gómez, e que exibe uma preocupação feminista sutil (porque entranhada nos processos sociais), porém contundente. *De cierta manera* não traz uma protagonista emancipada, sem dúvidas sobre seu lugar político; tampouco é panfletário ou propositivo acerca de um modelo de mulher. Ao contrário, a construção da personagem central – e dos posicionamentos de feição feminista que podemos atribuir a Sarita– é interpelada por questões sociais, culturais e políticas. Daí que o filme apresenta o gesto intersecional de traçar as relações do feminino com a classe e a raça como condição de possibilidade do dispositivo criado.

Pensamos a forma dialética em *De cierta manera* a partir de três pares fundamentais que geram outros e são por eles atravessados: ficção-documentário, que estrutura a proposta e o mecanismo do filme; revolução-marginalização, fundante do argumento e assumido pela enunciação como temática central; e machismo-feminismo, que analisamos mais detidamente a partir dos procedimentos narrativos, da *mise-en-scène* e da montagem. Argumentamos que a experiência estruturante, conceitual e retórica, que sustenta o movimento dialético ao longo do filme, é a da liminaridade. Assim, o artigo se divide em três partes: 1) uma introdução à dimensão política do cinema cubano em sua lida com os experimentos sociais produzidos pela revolução; 2) a relação entre ficção e documentário como expressão de um cinema que se faz no limiar; 3) a tensão machismo-feminismo, como um par dialético, e seus desdobramentos, notadamente, a relação público-privado.

Experimento social, experimento estético: o cinema cubano após a revolução

"O cinema cubano raramente é previsível ou formular", escreveu Julianne Burton na revista *Jump Cut* (1978), sintetizando a surpresa dos críticos estadunidenses frente à moderna cinematografia de Cuba. Resistindo ao isolamento imposto pelos EUA havia quase duas décadas, o cinema cubano se mostrava "continuamente bem-sucedido em romper o bloqueio e afirmar a integridade política e a energia criativa de uma sociedade socialista em luta" (BURTON, 1978, p. 1, *tradução nossa*).

Tal feito não foi espontaneamente gerado. Os revolucionários cubanos perceberam cedo o potencial artístico, educativo e político do cinema. O primeiro ato cultural do novo governo foi a criação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e

Indústria Cinematográfica), ainda em 1959, poucos meses depois da vitória dos mesmos rebeldes que erradicariam o analfabetismo em Cuba em 1961. Sem tradição e sem base técnico-material antes de Fidel Castro assumir o poder, o cinema já era, em 1970, "a manifestação artística que melhor tem expressado a dinâmica da revolução", segundo o editorial de conhecido dossiê da revista *Pensamiento Crítico*, dedicado aos 10 anos do novo cinema cubano (1970, p. 4). As limitações materiais não impediram a inventividade radical dessa cinematografia, cujos recursos expressivos parecem surgir justamente desses limites – como se nota na força da produção documental do ICAIC, ou como defende abertamente Julio Garcia Espinosa, em "Por um cinema imperfeito", artigo que se tornou referência para toda a produção terceiro-mundista da época, publicado na mesma edição de *Pensamiento Crítico*. Talvez a revolução tenha sido uma "oportunidade excepcional" para o cinema, como defende Alfredo Guevara, então diretor do ICAIC: "Trata-se de exprimir com nosso cinema não as transformações revolucionárias, mas o espírito revolucionário da transformação" (1970, p. 17).

Por razões econômicas e ideológicas, a produção de documentários e cinejornais mobilizou os cineastas que estavam na ativa nos primeiros anos do ICAIC. Como notou Burton, o impulso de documentar os primeiros momentos da nova sociedade teve efeito profundo sobre os jovens cineastas cubanos – mas também sobre aqueles que, atuantes antes da revolução, "concebiam o filmar apenas como veículo para a expressão pessoal" (1978, p. 4). A fricção com a realidade do país, exercitada na produção de cinejornais e documentais do ICAIC, é diretamente responsável pela "dialética intensa entre circunstâncias históricas e resposta individual, que informa tanto a ficção como a produção documental" do novo cinema cubano (BURTON, 1978, p. 4). É o caso de Sara Gómez que, atuante no ICAIC desde 1961, realizou diversos documentários antes de dirigir seu primeiro e único longa de ficção, *De cierta manera*, em 1974, aos 31 anos. "Para muitos de nós a vocação de cineastas nasceu com a de revolucionários, as duas se constituindo de maneira inseparável" (GÓMEZ, 1970, p. 94), reconhece Sara, que faleceu precocemente poucos meses após as filmagens. Lançado em 1977, *De cierta manera* foi finalizado por Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, de quem Sara fora assistente em *Cumbite* (1964).

Inteiramente atravessado por imagens de arquivo (provenientes do ICAIC ou retomadas de outros filmes, como *Tire Dié* [1960], do argentino Fernando Birri), o filme de Sarita emblematiza a importância do documentário para as ficções desse período do cinema cubano. Os impasses e aberturas da nova sociedade, explorados nos documentários do ICAIC, reverberam nas narrativas dos longas de ficção, quando não

convivem a descoberto com as sequências dramáticas na montagem (caso de alguns trabalhos de Alea, influência decisiva para Sara). Temas como o subdesenvolvimento (herança da dependência colonial) e o marginalismo (marca do passado no presente da Cuba socialista) informam a dramaturgia de trabalhos enraizados na experiência histórica, que buscam elaborar os impasses do processo em meio à "fúria criadora" da revolução (GUEVARA, 1970, p. 16).

De cierta manera retrata, em seu núcleo ficcional, o encontro amoroso entre dois personagens (que guardam os nomes dos atores), Mario e Yolanda, cujos caminhos a revolução pôs em contato: ambos vivem em Miraflores, bairro popular de Havana construído pelo novo governo. Mario nasceu na favela de Las Yaguas, uma das mais precárias da Havana pré-revolução, e foi removido com a família para Miraflores, dentro de um processo radical de mudança urbanística e de inserção social pela moradia, promovido desde o começo dos anos 1960 pelo governo socialista. Yolanda é branca, de classe média, formada em história, e está em Miraflores atuando como alfabetizadora, engajada na transformação dos setores marginais de Havana, que ela abraça com convicção, mas não sem dificuldades. Além dos impasses no namoro com Yolanda — um relacionamento heterossexual, inter-classes e inter-racial — Mario vive um dilema ético provocado pela atitude de Humberto, amigo que mente na fábrica onde trabalham, prejudicando o coletivo de trabalhadores, para desfrutar alguns dias de folga. Importante assinalar de saída que as relações entre personagens no filme não são o motor clássico para o desenvolvimento de uma história, mas sim tomadas como objeto de indagação e análise. Filme de situações, de fragmentos de cenas, coordenados com excertos documentais que, por vezes, tomam a forma de pequenos ensaios, a *De cierta manera* importa, sobretudo, a sondagem e problematização de aspectos do presente cubano.

Apesar de seu pioneirismo e contundência[4], o trabalho de Sara Gómez não foi, enquanto ela viveu, suficientemente reconhecido. Seus filmes circularam pouco, não tendo sido enviados a festivais estrangeiros – talvez pela "presença crescente na filmografia da cineasta das questões raciais e de gênero e de sujeitos que não se enquadravam no ideal do 'Homem Novo'", como nos diz Marina Tedesco (2019, p. 110). Na virada dos anos 1980 para 1990, ganham força leituras feministas

[4] Além de Sara Gómez, outra pioneira, Rosina Prado, assinou documentários nos primeiros anos do ICAIC: *Ismaelillo* (1962) e *Palmas cubanas* (1963). Oficialmente, os primeiros filmes de Sara também são de 1962 – mas, como algumas de suas obras não foram datadas, ela pode ter sido a primeira mulher a dirigir filmes em Cuba (TEDESCO, 2019). Em seu artigo, Marina Tedesco nos oferece um panorama nuançado dessa cena, incluídos os embates dos cineastas cubanos por autonomia (frente ao Estado) nos anos que se seguiram à revolução.

de seu legado, perspectiva a que nos alinhamos, buscando erigir nosso argumento a partir da análise da construção dialética em *De cierta manera*.

No limiar: ficção-documentário e os desdobramentos dialéticos

Talvez uma frase muito simples, da professora cubana Camila Valdés León, expresse bem o argumento central do longa de Sara Gómez: "As subjetividades e as relações inter-humanas nas comunidades sociais não podem ser repentinamente alteradas, por mais que a revolução, como um processo político libertário, tenha ocorrido" (LEÓN, 2014, p. 49, *tradução nossa*). Aí parece residir a verdade do filme, que mostra – tanto numa perspectiva analítica (distanciada) quanto ficcional (próxima aos sentimentos), tanto de forma alegórica quanto encarnada nos atos e falas dos personagens – aquilo que o ideal revolucionário pode prever, mas não pode reverter. Referimo-nos aos entraves advindos do fenômeno de marginalização social, que não deixam de existir após a revolução – inclusive porque, como o filme expõe, quem vivia na sociedade pré-revolucionária não ganhou necessariamente, de imediato, uma consciência coletiva, imbuída de novos valores, opostos aos tradicionais (muitos deles conservadores e preconceituosos). Nesse sentido, *De cierta manera* parece se fundar num limiar, numa passagem, entre dois: ser parte de uma cultura marginalizada que constitui uma identidade e/ou ser crítico a ela, no sentido de se engajar nas transformações trazidas pela revolução. É nesse limiar – figura benjaminiana de forte caráter histórico, que representa estar na soleira[5] entre um e outro estado de coisas, na ponte que tanto une como separa – que a dialética de Sara Gómez encontra lugar.

Tal estado de passagem – entre o que ainda se é e o que se pode ser – não é simples ou suave, mas oscilante e muitas vezes belicoso. A liminaridade, que expõe a dialética entre pares diferentes, sem indicar uma superação pós-revolucionária, está presente tanto na faixa ficcional do filme (notadamente na relação entre Mario e Yolanda e no entrevero de Mario com Humberto), quanto nas sequências documentais que a atravessam, com uma perspectiva didática sobre a situação do país naquele momento histórico.

Nesse sentido, a relação entre ficção e documentário, em *De cierta manera*, não parece ser de complementaridade nem de suplementaridade,

[5] "Como agrada ao homem", diz Aragon, "manter-se na soleira da imaginação […]. Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças. […] O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavraschwellen (inchar, entumescer)" (BENJAMIN, 2007, p. 535).

mas de interdependência. Em nossa hipótese, a figura do limiar é instituinte do dispositivo fílmico e da dimensão dialética, que aparece alegoricamente encarnada nas cenas documentais de demolição de um bairro periférico, retomadas constantemente ao longo do filme. Trata-se de um pêndulo gigantesco, com uma esfera em sua ponta, que violentamente ataca as construções do bairro de Cayo Hueso, como atacara as de Las Yaguas, anos antes[6]. A alegoria remete ao fato de que não há revolução sem transformação, sem destruição e, portanto, sem dano. A partir dessas cenas, sugere-se que o processo de transformação de bairros marginalizados como Las Yaguas (favela onde os moradores viviam em "barracos insalubres", como o filme enuncia) em novos bairros populares como Miraflores (construído na reurbanização radical de Havana) pode ser rápido, mas não deixará de ser duro e custoso: o pêndulo que bate e volta até que o que está instituído ceda.

> A consciência nacional, o compromisso ideológico com uma sociedade em revolução, é um processo no qual intervém tanto as próprias estruturas da sociedade que devem ser derrubadas para se construir outras – pensemos na esfera da demolição que derruba as paredes dos velhos bairros em *De certa manera* – como as subjetividades dos indivíduos imersos na luta para se transformarem a si mesmos, para derrubar os muros e obstáculos do colonialismo que se encontram neles mesmos. (LÉON, 2014, p. 49, tradução nossa)

A interdependência entre ficção e documentário encontra no filme muitas modulações. Grosso modo, elabora limiares entre vida pessoal e esfera pública, cotidiano e processo histórico, e não se dá apenas sob a forma de colocação em paralelo, ou justaposição, na montagem dos dois tipos de materiais. Algumas cenas realizam incrustações dos atores em situações reais, filmadas de modo documental, como as do início do filme, que apresentam Miraflores e a questão educacional na Cuba pós-revolução. Tanto Mario como Yolanda aparecem inseridos nesses trechos de enunciação não-ficcional como se fossem personagens "de documentário" ou como se a ficção estivesse realmente inscrita na experiência histórica, dando forma aos impasses do processo revolucionário atual. Mas, também, como se a história de Mario e Yolanda pudesse dar lugar às histórias de muitos outros personagens – todos vivendo, cada um a seu modo, os desafios postos pela revolução.

[6] Filmado na primeira metade dos anos 1970, *De cierta manera* traz imagens da demolição, então em curso, do bairro de Cayo Hueso, imagens que acabam investidas de um potencial alegórico mais abrangente. Las Yaguas, onde alguns dos personagens reais do filme nasceram e cresceram (como Guillermo Diaz e Mexicana, mãe de Lázaro), e onde teriam vivido Mario – personagem ficcional – e sua família, já estava inteiramente destruída naquele momento.

Há ainda uma abordagem "documentarizante" de personagens ficcionais (em entrevistas, como no caso de Yolanda), e outra "ficcionalizante" de personagens e situações reais. É o caso do modo como o filme narra a história de Lázaro, adolescente que tem problemas na escola, a partir da encenação de um diálogo de sua mãe, "a Mexicana", com a professora Yolanda, e da reconstituição de situações na instituição onde ele realmente esteve detido antes da realização do filme. Há outras sequências em que documentário e ficção coexistem, como no momento em que Mario e Yolanda, namorados recentes, contam suas histórias um para o outro, constatando os abismos de classe entre suas vidas. Quando Mario narra sua infância em Las Yaguas, são imagens documentais de rua que vêm ilustrar sua história pessoal, como se o filme sugerisse que essa história poderia ser a de muitas outras crianças cubanas (em uma espécie de enraizamento histórico e social do passado miserável do personagem pelo trabalho de montagem).

Assim, a interdependência que marca o limiar entre o marginal e o revolucionário não se recoloca apenas entre os gêneros cinematográficos, mas se reproduz como numa *mise-en-abyme* no argumento fílmico, na narrativa e nas opções formais que instituem outros pares dialéticos. As vidas íntimas, as microrrelações, colocam em perspectiva a constituição mais ampla de uma sociedade justa pós-revolução, e vice-versa. Esse par ressoa entre o amor de Mario e Yolanda (a faixa ficcional) e o trabalho nas fábricas que a câmara observa enquanto ouvimos em *off* as vozes analíticas (presentes nas faixas documentais) a explicar os imperativos revolucionários e o seu contraste com a marginalidade ainda presente. Porém, dentro de uma mesma faixa, o limiar se mantém. Na ficção, Mario é o trabalhador negro que não tem estudo e passou a infância na rua, hoje apaixonado por Yolanda, a professora de classe média. O contraste desse par se abre para outros contrastes, como que tecendo toda uma rede de interpelações históricas e sociais que está na base do argumento do filme: o que se espera da revolução no futuro e o que de fato sobrevive, nos atos e mentalidades de um povo marginalizado.

"Não existem mais setores marginais em Cuba", enuncia o letreiro em uma das primeiras sequências. Mas a cultura – crenças, normas, hábitos – resistem à mudança social, sustenta uma das vozes narradoras. É em torno desse "entrave" ao processo revolucionário que o filme ensaia, mas também em torno de como a consciência bem pensante dos revolucionários – cheia de certezas e de energia de futuro, caso de Yolanda – é confrontada por essas vidas que resistem em meio às mudanças ou encontram enormes dificuldades para mudar no passo do processo revolucionário. Tudo se passa como se a revolução não alcançasse a todos igualmente

e algo do passado teimasse em frear o presente; ou como se ela não estivesse terminada, mas em permanente construção.

De cierta manera[7] desenha então uma engrenagem complexa e sofisticada na qual, entre a razão revolucionária (apresentada no argumento didático-documental do filme, nos moldes dos documentários do ICAIC) e o romance ficcional (apresentado nas relações entre os personagens), há uma ponte que tanto os liga como os separa, estabelecendo a dialética própria ao processo histórico que Sara se põe a pensar cinematograficamente.

Desde os elementos mais expressivos até as intrigas, desde a articulação entre as vozes ficcionais e as vozes didáticas (dos dois narradores, um homem e uma mulher), o que vemos é a difícil passagem da revolução ao ato, que faz sobrar: traços religiosos afrodescendentes, com seus valores tradicionais; hábitos morais machistas; formas educacionais e estruturas familiares patriarcais, asfixiadas pela marginalidade estruturante. É como se o bater do pêndulo nas edificações, porque muito abrupto, não fosse suficiente para contabilizar as tensões não só estruturais, mas referentes às formas de vida na comunidade. Daí o jogo dialético do dispositivo fílmico em operar através da posta em perspectiva própria ao limiar (a relação entre *um* e *outro*): Mario se constrói em relação a Yolanda, que por sua vez se constitui sob a perspectiva de outras mulheres, expostas em relação a seus filhos, que estudam na escola onde Yolanda trabalha pela educação, "arma principal" do "ideal revolucionário".

É esse dispositivo que faz do longa de Sara Gómez uma reflexão crítica, imperiosa e angustiante. Trata-se de um filme que opera no limiar: entre o aqui e o agora e o porvir; os antigos valores de um sistema econômico excludente e os novos, revolucionários; o homem e a mulher, que se quer independente; o agir individual e o comum; a ética entre "sócios" (companheirismo masculino) e a comunitária; a revolução pregada pelas vozes analíticas e os personagens, que não estão inteiramente "dentro" dela; e novamente, a ficção (espaço poético e criativo) e o documentário (espaço reflexivo do processo revolucionário).

Mas como, de fato, nessa interdependência, a ficção e o documentário se convocam e se chocam? Há uma subordinação, do ponto de vista estrutural, da ficção em relação ao documentário, pois é preciso que a narrativa seja barrada para que a consciência aconteça. Exemplar da "parada histórica" é o modo como

[7] "De cierta manera" era uma expressão em voga, em Cuba, no momento em que o filme foi rodado. O título cifra bem a proposta estética e política de Sarita: as coisas não estão dadas, mas são apresentadas em perspectiva (conforme o método dialético que buscamos aqui descrever).

a montagem insere, em meio a uma cena ficcional na qual Mario e Yolanda conversam, um parêntese documental sobre os ritos da sociedade secreta *abacua*, que Mario almejava integrar no passado recente. Remontando a manifestação ao tráfico de escravizados provenientes da África Ocidental para o Caribe em fins do século XVIII, o segmento é didático na apresentação histórica da tradição afrodescendente, "oposta ao progresso e incapaz de se acomodar nas normas da vida moderna", conforme o julgamento revolucionário, exposto pela voz narradora (enquanto vemos imagens preciosas, de caráter etnográfico, de ritos *abacua*). Voltamos a Mario e Yolanda, quando ele reconhece que sua "mentalidade" atual dificultaria a iniciação nos ritos. Apesar do tom judicativo da narração, o efeito da inserção ultrapassa a explicação: trata-se da conformação de um contexto histórico que constitui um povo, mas que também singulariza e faz daqueles personagens o que são, dialetizando suas ações, que não são boas ou ruins para os esperados modos revolucionários, mas a porção de vida com que a sociedade precisa lidar, a despeito de qualquer projeção para o futuro. Enfim, o freio documental que barra a narrativa traz outra temporalidade: o passado daquele povo, mas também o futuro que a revolução solicita, interceptando o presente da história que acompanhamos.

É preciso que aquelas vidas ganhem espessura ao se conformarem no tempo a partir da relação com o documentário, que ao frear o desejo de projeção e identificação do espectador, faz do filme não só ocasião para se fruir o romanesco, mas espaço para o pensamento. Por outro lado, a faixa ficcional também conforma o documentário ao irrigá-lo de emoções e vivências que singularizam a experiência mais ampla que a liminaridade revela. Nesse sentido, é interessante como, numa cena ficcional, a devoção da mãe de Mario aos seus "santos" afro-cubanos ("a única coisa que eu vou deixar quando morrer") desestabiliza a retórica antitradicionalista da sequência documental sobre os ritos *abacua*, cercando de afeto a experiência cotidiana da espiritualidade pelos pobres.

Machismo-feminismo

Entre os pares dialéticos mobilizados, um nos parece determinante para o retorno atual (a partir dos anos 1990, sobretudo) da crítica especializada a *De cierta manera*[8], por ser talvez o mais contundente mediador da passagem que o

[8] Aqui nos referimos (e nos alinhamos) aos artigos de pesquisadoras que voltam a se debruçar sobre o filme de Sara Gómez com o intuito de pensá-lo numa perspectiva que é tributária da experiência e do debate feministas pós-anos 1980 – a referência comum sendo, provavelmente, o artigo de Catherine Davies (1997). Na maioria dessas leituras, trata-se de uma via de mão dupla: não só o olhar do feminismo

filme traça entre a vida cotidiana e os ideais da revolução: o par homem-mulher. Em uma homenagem ao longa de Sarita, o filme experimental *I feel, therefore I can be free* (2017), de Nzingha Kendall, feito a partir de cenas dele retiradas e montadas com trechos do ensaio *Poetry is not a luxury*, de Audre Lorde, enquadra bem a força constituinte do afeto. O curta, ao centrar-se na dimensão privada, íntima, o faz como abertura para questões mais amplas da esfera política, bem ao modo da perspectiva feminista dos anos 1970, para a qual "o pessoal é político". Ao focar na cena intimista de Mario e Yolanda na cama, e conduzir a atenção para um diálogo no qual o homem assume sua fragilidade enquanto a mulher se impõe, Kendall aponta essa passagem entre a macro e a micropolítica promovida pelo filme, mostrando-as imiscuídas e sob mútua afetação.

Por essa via, nos deparamos com um modo singular e potente do cinema pensar o feminismo. Imiscuído e complexo, ele não atua como uma bandeira ou um pensamento *a priori*, longe disso. É a condição de limiar estruturante do filme que permite a Sara manter uma abordagem dialética dos processos, de modo a pensar o feminismo num trânsito interseccional[9]. Estar no limiar é estar sempre *em relação a*, colocação em perspectiva que vem a calhar quando se trata de um posicionamento político feminista, a partir do qual a figura da mulher não surge generalizada ou fixada, mas em permanente revisão teórica e histórica, colocando em cheque perspectivas que a "essencializem" sem, no entanto, abrir mão da positividade constituinte do ser mulher.

Se o método garante que situações nas quais o feminismo emerge no filme sejam apresentadas em sua dimensão irresoluta – conformadas e conformando o processo histórico da pós-revolução – é porque a dialética entre a faixa ficcional e a documental opera especificamente para condicioná-lo a sua natureza intersecional. É essa especificidade que nos parece urgente perseguir. Nesse sentido, uma estratégia frequente da montagem é a de expandir, de maneira épica, pela inserção de um

---

mais contemporâneo – revisto pelas críticas às generalizações e à preponderância da mulher branca em detrimento de questões específicas das mulheres negras – se volta, através do filme, para o passado pós-revolucionário das mulheres cubanas, como o filme também irriga o pensamento feminista atual ao mostrar-se à frente do seu tempo, como um representante mais contundente do "cine imperfecto" cubano. Sua posição, entre o engajamento revolucionário e uma "nova poética" (DAVIES, 1997, p. 346), o conduziria, segundo Ana Maria Veiga (2018), ao encontro do "contra-cinema" de mulheres tal como defendido por Claire Johnston (2000).

[9] "Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são 'diferenças que fazem diferença' na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação" (CRENSHAW, 2002, p. 173).

"parêntese" documental, os dilemas privados dos personagens em suas interações, no trabalho, em casa, na vizinhança. Consideradas suas variações, o parêntese vem indicar que as relações pessoais – notadamente, a intersubjetividade homem-mulher – podem ser compreendidas historicamente, pois se dão em meio a possíveis sociais, políticos e históricos[10].

Lembremos da sequência em que Yolanda e Mario jantam com outro casal, Yoro e Midaglia, num restaurante requintado, e que se encerra, didática e emblematicamente, com o isolamento de Midaglia do grupo – ela aparece solitária, congelada na imagem que se desfaz na tela preta. Numa montagem intercalada, enquanto vemos as mulheres no banheiro se arrumando, os homens brindam na mesa. Midaglia critica o companheiro que diz estar sempre sem dinheiro. Yoro, por sua vez, confessa a Mario que ela não é "nada boa", "tem muitos problemas", e completa ainda se referindo à moça: "você sabe bem que nós não somos parecidos". Percebe-se que o machismo de Yoro passa pela diferença não só de gênero, mas de cor e de classe: ele é mais branco e de classe social superior à de Midaglia. Na tomada em que os dois casais caminham pela rua, os homens alegres à frente, Yolanda se junta a eles e chama Midaglia, que permanece para trás. O desconforto de Midaglia sinaliza sua posição "inferior" à de Yolanda, mulher branca e de classe média, por quem Yoro não esconde sua admiração.

Logo após essa cena ficcional, vemos Yolanda de frente para a câmera, num procedimento típico de entrevista, confirmar sua preocupação com o futuro das crianças de Miraflores, em especial o das meninas: "Quando as garotas terminam a 6ª série, o que elas fazem? O que acontece àquelas garotas? Me preocupo com elas porque, seu destino — qual será? Não há nada que as force a continuar estudando". Sob essas palavras surgem imagens documentais de duas jovens cubanas, a câmera acompanha uma delas, que reaparece na rua dançando entusiasmada entre um grupo de pessoas, quando um homem a esbofeteia no rosto, e uma confusão se forma.

[10] Sem pretender uma contextualização histórica da complexa construção do(s) feminismo(s) em Cuba, cabe ressaltar que seu surgimento – referimo-nos às políticas de gênero que redundaram em formas de empoderamento e emancipação da mulher cubana – não se deu sem ambiguidades e polêmicas, como se pode notar pela análise do filme de Sarita. Pois o feminismo em Cuba se atrela ao projeto revolucionário, de modo que o "nacional-feminismo" (DAVIES, 1996), ao se pautar pela abertura à participação da mulher como agente combativa na defesa dos ideais revolucionários – através da inclusão no mercado de trabalho, das políticas públicas de minimização da dupla jornada de trabalho ou da legalização do aborto (conquistas da *Federación de Mujeres Cubanas*, criada em 1960) – se deram em vistas à implementação do socialismo que não previa, em sua gênese, as políticas identitárias. Como nos lembra Ana Maria Veiga (2018), ainda que Sara Gómez não manifestasse à época uma consciência propriamente feminista (colocando o ideário socialista como objetivo ideológico e moral acima de qualquer outra demanda), seu filme demonstra que a igualdade de classes não garante a igualdade de gêneros, pela própria dinâmica da sociedade apresentada.

O *off* que ouvimos é ainda o depoimento de Yolanda, que expõe o modo como o ciclo de vida da mulher cubana se assemelha a uma prisão que se repete estruturalmente:

> Então essas garotas vão casar e ter filhos, e esses filhos virão a essa escola e essas crianças vão receber a mesma educação que suas mães, que estudaram até a 6ª série e não tiveram para onde ir. Esse mundo inteiro de que elas não conseguiram escapar. Eu queria que houvesse algo que as obrigassem a fazer outra coisa. […] Para que nós não tenhamos esquecido as garotas.

Trata-se de um "nós" que, para além da escola, abarca todo um projeto de mudança social.

Em seguida, no ambiente escolar, acompanhamos uma conversa entre Yolanda e uma mulher negra, Mercedes – personagem real convidada a atuar ali – mãe do aluno Luís. Frente ao mau comportamento de Luís, que há três anos repete a segunda série, a professora pressiona Mercedes, exigindo-lhe que dê atenção ao filho e o oriente, ao que ela responde: "Eu saio de casa às cinco da manhã, vou para o trabalho. Tenho que começar às seis. O serviço de ônibus é muito ruim. Deixo todas as roupas deles prontas. São onze horas da noite e ainda estou lavando e passando. Eu não tenho só essa criança, eu tenho onze filhos". Yolanda se mantém firme: "Eu não sei se será você ou o pai, ou se eles não têm um pai, mas alguém tem que tomar conta deles". Até que um corte nos leva a outro diálogo, no qual uma professora mais antiga, personagem real da escola de Miraflores, repreende Yolanda por seu método de abordagem, que ao exigir friamente atitude daquela mãe poderá afastá-la da escola.

Nessa conjugação de sequências ficcionais e documentais, o isolamento de Midaglia – uma revolucionária como os companheiros, porém, além de mulher, negra e de origem pobre – ganha desdobramento e ampliação, de modo épico, nas cenas que se seguem e que enraízam a experiência privada num contexto no qual as mulheres enfrentam, entre outras dificuldades, a dupla jornada de trabalho. Vemos Midaglia e Mercedes, mas poderiam ser quaisquer outras mulheres pobres cubanas. O que está em jogo é a interseccionalidade que relê o feminismo a partir das várias vias de marginalização.

> Essas vias são por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas

> quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Trata-se de um momento chave no filme, em que as mulheres negras e pobres são expostas, como notou Lesage (1979, p. 1), como as verdadeiras "marginais", aquelas que restam "sem mudar", ou que encontram as maiores dificuldades em meio à transformação sócio-política. As mulheres reais que a ficção incorpora expõem para a câmera, de modo realista e corajoso, que não é possível ser suficientemente "revolucionária" – tal como exige Yolanda, em seu papel de professora e porta-voz da revolução – quando se é obrigada a criar os filhos sozinha, equilibrando as tarefas de casa com a busca de sustento fora.

Os dilemas através dos quais Yolanda é interpelada na escola se referem às diferenças de classe que persistem, mesmo quando ela abraça a revolução, exibindo aquele jogo complexo entre o que se prospecta e o que se vive. A personagem feminina encarna então essa dimensão cindida, esse ponto cego do lugar de classe, que a faz exigir das mães o que não podem oferecer. Para além do machismo, vivido no microcosmo das relações íntimas, há outras formas de opressão que só as múltiplas vivências da condição feminina, ali confrontadas, permitem ver. As vidas de mulheres como a Mexicana e as mães de Lazaro e Luís não só contrastam com a experiência de uma mulher como Yolanda, mas oferecem uma contraface ao persistente comportamento predatório em relação às mulheres, celebrado pelo machismo de homens como Humberto. Além de encarnar bem o espírito da "sociedade" entre machos – que prega a solidariedade frente ao objeto de desejo comum, a mulher – Humberto é um homem indolente e desintegrado do projeto revolucionário. É sua mentira na fábrica, solicitando folga para visitar a mãe supostamente doente (quando se tratava de um encontro sexual), que provoca em Mario uma crise ética também reveladora do limiar entre a marginalidade e a cultura revolucionária.

Na trama ficcional, Mario, único que sabe do embuste tramado por Humberto, tenta, sem sucesso, dissuadi-lo. Quando Mario o desmascara na assembleia da fábrica, age eticamente pelo coletivo, porém logo depois se questiona e é tomado pela cumplicidade entre os "sócios" que viveram juntos uma história de marginalidade. Arrependido por delatar o amigo, Mario afirma que errou ao agir "como uma mulher". A figura do feminino é acionada, aqui, como signo da fofoca, contradizendo o modo como a mulher que ele ama se posiciona na relação:

Yolanda é segura de si e não se deixa levar pelas intempéries machistas de Mario. Porém, ao mesmo tempo em que ele identifica sua ação contra o amigo ao que há de pejorativo no universo feminino, é sua relação com Yolanda (incentivadora da denúncia do embuste), que propicia essa virada moralmente implicada nos propósitos da revolução: a revelação de Mario de que Humberto traíra a coletividade em prol de interesses individuais.

A questão identitária – o posicionamento machista de Mario – vai ser vista sob um prisma bem mais amplo e estrutural, que remete ao modo como a classe dos trabalhadores da fábrica coloca o espírito coletivo e político acima de interesses pessoais ("essa revolução é maior do que cada um de nós", diz um deles). No limite, a trama nos conduz a pensar que os ideais da revolução só podem se efetivar caso sejam colocados em xeque valores e hábitos arraigados, como a cultura dos companheiros machos. Em outros termos, como nos diz Ruby Rich (1998, p. 98), Sara Gómez está completamente consciente de que as mudanças nas mentalidades (como nos mostra a faixa ficcional) não acompanham a mudança material propiciada, por exemplo, pela construção de novas casas (como aparece no discurso documental).

A interseccionalidade é, portanto, condição *sinequanon* para a abordagem feminista do filme, uma vez que estar no limiar homem-mulher é estar entre outras soleiras, em especial, entre o privado e o público – a vida doméstica e a transformação social. Se a vida privada é ampliada no filme, ao ser colocada em uma perspectiva contextual, a revolução, por sua vez, é problematizada do ponto de vista da vida cotidiana. Nesse sentido, Sara faz coro às mulheres de sua época, defensoras de que o caminho de emancipação feminina não poderia se dar apartado da esfera privada[11].

Assim, a partir da dialética operada pela montagem, privado e público são apresentados em suas especificidades, porém na condição de inseparabilidade que só o processo intenso de transformação política e social, flagrado em seu momento, permite ver. Uma querela atual, que faz ver quão incontornável é a interseccionalidade para a teoria e ação feministas, é a defesa de que o par machismo-feminismo não pode ser reduzido a uma questão identitária. Nesse sentido, *De cierta manera* é um achado cinematográfico para as espectadoras de hoje.

[11] A Linha Pró-Mulher de feministas radicais de Nova York, que tem início em 1969, acreditava na importância da esfera privada, na máxima de que "o pessoal é político". Elas promoviam reuniões entre mulheres, onde se levantavam questões pessoais comuns ao sexo feminino, refletindo não só o seu caráter coletivo, mas quão ligadas estavam aos desmandos patriarcais e suas correspondências capitalistas. Tratava-se do retorno da esfera pública para a esfera privada e a implosão de seu cerceamento como prisão feminina (HANISCH, 1970).

O fio do par mulher-homem, que vai de Yolanda e Mario para outros personagens e situações, se lança, então, à dimensão mais ampla, sob a suspeita de que a promessa revolucionária não possa se sustentar sem que a cultura patriarcal e o machismo se debatam com seus próprios processos. Sem que as mulheres se debatam com os papéis que ocupam, como mães, professoras, trabalhadoras, esposas, na perpetuação dos valores revolucionários. Ruby Rich chama atenção para o modo como a montagem do filme faz esse alerta às avessas. Ao colocar lado a lado o depoimento de Mexicana sobre o sumiço de dez anos do pai de seus filhos e a cena do jogo de dominó entre os homens, na qual Humberto se gaba da conquista de uma nova "fêmea", Sara sinaliza ao espectador que o homem que abandonou Mexicana poderia facilmente ser Humberto, "pois o código moral sem princípios do homem macho produz exatamente esse tipo de consequência social. A mulher, vitimizada, perpetua o ciclo de violência em sua casa, criando um filho propenso a continuar o padrão na próxima geração" (RICH, 1998, p. 99).

Interpelados pelo universo do trabalho, os protagonistas são confrontados a se reposicionar sobre seu engajamento na proposta revolucionária, bem como sobre seus valores mais arraigados (os burgueses dela e os machistas dele). Porém, como casal, eles também se interpelam mutuamente, o que implicará outros embates não só na intimidade, mas na vida pública. Para Rich (1998, p. 96), Mario é o foco dinâmico do filme, pois está entre a revolucionária Yolanda e o chauvinista-alienado Humberto, e o que ele representa do código das ruas. Já Yolanda está entre a constante afirmação (verbal e comportamental) de seu desejo, sua autonomia feminina, a partir das investidas machistas de Mario, e sua inaptidão para lidar com mulheres de outra classe que têm uma vida diferente da sua.

Se estar no limiar entre a vida cotidiana e a vida pública encarna bem o espírito das feministas dos anos 1970, o filme também está à frente de seu tempo. Para além do que seria a denúncia de um legado sexista na Cuba pós-revolucionária, o mecanismo de *De cierta manera* se abre à constante problematização, onde os pares dialéticos não se superam. As transformações afetivas de uma mulher de classe média em busca de independência convivem e conflitam com aquelas cuja independência depende de condições materiais e estruturais que o ideal revolucionário promete garantir. O existencialismo cede lugar, então, à interseccionalidade, porém a matéria subjetiva do feminino não se apaga em meio a outras matrizes mais sistêmicas de subordinação e dominação. O que é possível graças ao foco local, contextualizado de Sarita, que concede historicidade às disputas femininas, desvencilhadas de

generalizações e abstrações, para ganhar corpo no cotidiano experimentado frente a um momento de transformação histórica.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. "O meio bebeu o fim, como o mata borrão bebe a tinta – notas sobre *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*". *In*: BRANDÃO, A. et al. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Florianópolis: Unisul, 2012.

BURTON, Julianne. "Revolutionary Cuban Cinema". *Jump Cut*, California, n. 19, p. 17-20, 1978.

CRENSHAW, Kimberlé W. "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero". *In*: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAVIES, Catherine. "National Feminism in Cuba: The Elaboration of a Counter-Discourse, 1900-1935". *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 91, n. 1, p. 107-123, 1996.

DAVIES, Catherine. "Modernity, masculinity and Imperfect Cinema in Cuba". *Screen*, Scotland, v. 38, n. 4, p. 345-359, 1997.

GÓMEZ, Sara. "Los documentalistas y sus concepciones". *Pensamiento Crítico*, Havana, n. 42, p. 89-98, 1970.

GUEVARA, Alfredo. "Um cine de combate". *Pensamiento Crítico*, Havana, n. 42, p. 7-33, 1970.

HANISCH, Carol. "The personal is political". *Notes (from the Second Year)*: Women's Liberation, New York, v. 43, n. 6, p. 76-77, 1970.

JOHNSTON, Claire. "Women's cinema as counter-cinema". *In*: JOHNSTON, Claire (org.). *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000 [1973]. p. 31–40.

LEÓN, Camila V. "De cierta manera: Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez". *Revista Visaje*, Cuba, 21 jun. 2014. Ensayos.

LESAGE, Julia. "One way or another: dialectical, revolutionary, feminist". *Jump Cut*, California, n. 20, *online*, 1979.

OCASIO, Rafael; COLLEGE, Agnes S. "Ethnicity and Cuban revolutionary ideology in Sara Gómez's *De cierta manera*". *Polifonia Scholarly Journal*, Clarksville, v. 6, n. 1, p. 127-140, 2017.

PENSAMIENTO CRÍTICO. Havana: *Dossiê El Cine Cubano*, n. 42, jul. 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICH, B. Ruby. "*One way or another*: Sara Gomez and the Cuban Experience". *In*: RICH, B. Ruby. *Chick Flicks*: theories and memories of the feminist film movement. London: Duke Express, 1998. p. 92-102.

TEDESCO, Marina C. "A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de lapiratería*". *Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 28, p. 104-117, 2019.

VEIGA, Ana M. "Radicalizar o 'Cine Imperfecto' cubano – Sara Gómez". *História Revista*, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 28-48, 2018.

submetido em: 2 abr. 2020 | aprovado em: 23 jun. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.160524

Se Eu Fosse Você: liminal spaces of gender and sexuality

Se Eu Fosse Você: *espaços limiares de gênero e sexualidade*

Roberta Gregoli[1]

[1] Doctor of Philosophy from the University of Oxford (2014). Roberta Gregoli holds a master's degree (with distinction) from the Erasmus Mundus Crossways in Humanities (2009) and a bachelor's degree in Languages from the Universidade Estadual de Campinas (2006). Currently, Dr Gregoli works as an international consultant in gender equality and gender-based violence. Email: roberta.gregoli@gmail.com

Abstract: The body swap comedy is a privileged genre for investigating norms related to gender and sexuality in popular culture. This article explores these norms through the close analysis of the film *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006), using Mikhail Bakhtin's thesis on the carnivalesque and Judith Butler's theory of gender performativity. Despite the film's overall strong conservative framework, it is argued that just as revealing as what the film tries to regulate is what it exposes: double standards, failures in the heteronormative matrix, and disruptive sex acts and gendered behavior.
Keywords: globochanchada; neochanchada; gender; sexuality; carnivalesque; performativity.

Resumo: O subgênero da troca de corpos na comédia é um *locus* privilegiado para a investigação de normas relacionadas a gênero e sexualidade na cultura popular. O presente artigo explora essas normas através da análise fílmica de *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006), utilizando como embasamento teórico o carnavalesco de Mikhail Bakhtin e a teoria da performatividade de Judith Butler. Apesar de apresentar uma estrutura altamente conservadora, tão importante quanto o que o filme tenta regular é o que ele expõe: padrões duplos, falhas na matriz heteronormativa, e atos sexuais e comportamentos de gênero disruptivos.
Palavras-chave: globochanchada; neochanchada; gênero; sexualidade; carnavalesco; performatividade.

Introduction

In 1998, during the Revival of Brazilian Cinema (*Retomada*), the Globo conglomerate formed its film division, Globo Filmes. Less than a decade later, by 2006, Globo Filmes had co-produced and/or distributed all of the national top 20 grossing films since the *Retomada* (RÊGO; ROCHA, 2011, p. 56). In the last decades, the scenario has changed with the emergence of Record Network and its religious films, and independent producer companies specialised in local blockbusters, such as Total Entertainment and Diamond Back, but Globo Filmes historically represented a shift in the production of popular cinema in Brazil, moving from an almost artisanal mode of production towards a more refined and highly professionalised production.

Due to Globo's importance, once defined as "an economic, political and ideological institution" (SINCLAIR *et al*. *apud* RÊGO; ROCHA, 2011, p. 55), in 2009, director Guilherme de Almeida Prado coined the term *globochanchada* to refer to the comedies produced by Globo Filmes (ALPENDRE, 2009). In more recent years, the term *neochanchada* has also been used to refer to the new wave of comedy films in Brazilian cinema. As this article refers to specific films produced by Globo Filmes, the term used throughout will be *globochanchada*.

The concept of "carnivalesque" used for this analysis is based on the work of Mikhail Bakhtin. In Robert Stam's definition,

> carnival represented an alternative cosmovision characterized by the ludic undermining of all norms. The carnivalesque principle abolishes hierarchies, levels social classes, and creates another life free from conventional rules and restrictions. […] The principle of material body – hunger, thirst, defecation, copulation – becomes a positively corrosive force, and festive laughter enjoys a symbolic victory over death, over all that is held sacred, over all that oppresses and restricts. (STAM, 1989, p. 86)

The carnivalesque in Brazilian cinema has assumed a variety of forms, from its literal presence as subject, such as *Alô, Alô, Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936) and *Orfeu Negro* (Marcelo Camus, 1959), to the "parody of the extracarnival life," promoting "a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings" (BAKHTIN, 1984, p. 11). Two other cycles of Brazilian popular cinema are also associated with the carnivalesque: the *chanchadas* of the 1950s and the *pornochanchadas* of the 1970s[2].

[2] For a developed thesis on the cinematic tradition of the carnivalesque in Brazilian popular cinema, see Gregoli (2013).

The 2006 film *Se eu fosse você* (2006) is the epitome of the *globochanchada*. Directed by Daniel Filho, who has stated that "[my] project is Globo Filmes. I am Globo Filmes,"[3] *Se eu fosse você* had 3.6 million spectators and its sequel, *Se eu fosse você* 2 (Daniel Filho, 2009), attracted over six million people. The plot revolves around a wealthy married couple, Helena (Glória Pires) and Cláudio (Tony Ramos), and their dissatisfaction with their individual lives: Helena finds her life as a stay-at-home mother unfulfilling – in her words, "an empty life of malls and gyms"– and Cláudio is on the verge of losing his advertising firm. During a fight, they each accuse the other of having an easy ride, and in unison say the sentence that gives title to the movie (*If I were you*), and triggers a bodyswap.

The body switch genre is a privileged site for analysing the articulation of the perceived nature of sex and gender in popular culture. In contrast to Hollywood films of the same kind, the Brazilian movie is rather innovative. In a genre that already privileges the body, the carnivalesque celebration of the flesh makes it more lenient in relation to sexuality, and enables it to further explore the homosexual subtext contained in the genre's premise. Even when reproducing the generic formula, the fact that they dedicate equal time to the portrayal of both sexes is also original. Finally, the separation of body and soul in this film has concrete consequences derived from the relation between class and capitalism, manifested in *Se Eu Fosse Você* as light-hearted class tensions.

The Body Swap Genre

While *Se eu fosse você* inaugurates this sub-genre in Brazil, the body swap, also known as body switch, is a cinematic sub-genre of comedy known to Hollywood for decades. The sub-genre originates from literature with the novel *Freaky Friday* (Mary Rodgers, 1972), which inspired a homonymous Disney picture directed by Gary Nelson in 1976. Other examples in Anglophone literature include the 1882 novel *Vice Versa: A lesson to fathers* by F. Anstey, a body swap between son and father, and Thomas Mann's 1940 novella *The transposed heads*, a switch between two brothers. The premise has provided fertile material for Hollywood as dozens of movies of the kind have been produced since the inaugural *Freaky Friday*[4].

[3] Daniel Filho cited in Rêgo and Rocha (2011, p. 59).

[4] *Freaky Friday* alone has had two remakes, one in 1995 directed by Melanie Mayron and one in 2003 directed by Mark Waters.

The genre encompasses a range of creative possibilities in comedy[5]: the body switching can be 'intra-gender'[6], interclass and/or interracial[7], and the 'single swap' or 'age swap' films[8], premised on the idea of the same person inhabiting the body of a younger or older version of herself/himself[9]. Far less common in Hollywood is the body swap across genders. The plot usually features characters whose dissatisfaction with their own lives leads them to idealize the life of another, or their own at a different age. The narratives develop until mutual understanding is reached, be it intergenerational, interclass or intergender, when, crucially, characters revert to their original bodies and the *status quo* is reattained.

The body switch sub-genre is therefore essentially about social regulation and personal conformity; it presumes and establishes a norm to which individuals should conform as well as appreciate. It is thus not surprising that the film considered to have inaugurated the genre in Hollywood was created by Disney, a well-known manufacturer of gender role models. The climatic resolution of these movies usually consists of a chaotic sequence as a consequence of some event that requires a physical ability specific to one of the bodies. Such privilege of body over mind makes it a particularly carnivalesque genre, and it is arguably one of the few Hollywood genres of comedy that still relies heavily on slapstick.

Intergender body swaps are a relative recent development of this sub-genre. This category fosters greater potential for gender and sexual subversion, which is perhaps why films of this kind only became more common in Hollywood in the 2000s, with the emergence of identity politics and the emphasis on gender

[5] Due to the genre's obvious inclination toward the metaphysical, it has been largely used in sci-fi movies such as *Looper* (Rian Johnson, 2012) and episodes of the *Star Trek* series ("Turnabout intruder" in 1969 and "Vis à vis" in 1998). As the list of body swap appearances in the media is too extensive, examples used here will be drawn from comedies only, as it is the focus of this study.

[6] Usually intergenerational, e.g. *Dream a Little Dream* (Marc Rocco, 1989), and most often in the same family (mother and daughter, sisters, father and son, grandfather and grandson), e.g. *Like Father Like Son* (Rod Daniel, 1987), *Vice Versa* (Brian Gilbert, 1988), *18 Again!* (Paul Flaherty, 1988), *Wish Upon a Star* (Blair Treu, 1996), *Sister Switch* (Torrance Colvin, 2009).

[7] *All of me* (Carl Reiner, 1984), where a female millionaire inhabits the body of a male middle-class lawyer, and the famous *Trading places* (John Landis, 1984), where a black con artist played by Eddie Murphy trades places (but significantly not bodies, hinting at potential racial anxieties) with white millionaire Dan Ackroyd. Their release coincides with the first years of the Reagan administration, and they indeed reflect the value of the individual over class allegiances, a rhetoric used in the Reagan era to justify, among other things, the dismantling of the welfare system.

[8] A precursor of this variety is *Monkey business* (Howard Hawks, 1952), where a scientist played by Cary Grant creates a youth formula that makes him act like a 20-year-old.

[9] Usually a man, as seen in the popular *Big* (Penny Marshall, 1988) and also in *17 again* (Burr Steers, 2009). More recently, *13 going on 30* (Gary Winick, 2004) featured a female protagonist.

and sexuality in the individual's identity. An early example of this variety, *All of Me* (Carl Reiner, 1984), shows a female millionaire coexisting[10] in the body of a middle-class lawyer played by Steve Martin. *Switch* (Blake Edwards, 1991), by the same director as *Victor Victoria* (1982), is the most transgressive of its kind in Hollywood and shows a womanizer turned into a woman[11]. Examples in the 2000s include *The Hot Chick* (Tom Brady, 2002) and *It's a Boy Girl Thing* (Nick Hurran, 2006). Most of these films focus on only one of the bodies (male in *All of Me* and *The Hot Chick*, and female in *Switch*). The latter shows a "masculine" woman, which seems to be far less subversive than an "effeminate" man. A certain taboo in showing effeminate men is also suggested by *The hot chick*, where spectators practically do not see the male protagonist living in a female body. In the only popular film[12] where equal importance is given to the two bodies – *It's a boy girl thing* –, the fact that both protagonists are androgynous-looking teenagers offsets the destabilization of gender norms and heteronormativity. The fact that *It's a boy girl thing* was released eleven months after *Se eu fosse você*[13] underscores the Brazilian film's innovative nature, despite its appropriation of a Hollywood sub-genre.

Body vs. mind and the pseudo-carnivalesque

The body swap sub-genre is founded on the Cartesian divide between interiority and exteriority, which are seen as discrete, separable dimensions of a naturally unified being. Mikhail Bakhtin too seems to base his theory on this fundamental split[14], notwithstanding the fact that he inverts the hierarchical valuation of the body-mind dichotomy. Nonetheless, Bakhtin's disintegration of bodily

[10] Interestingly, in the only example of intergender swap in the 1980s, the male character does not give up all power over his body.

[11] Another example in the 1990s is *Prelude to a kiss* (Norman René, 1992). With art-house pretentions, this drama portrays Meg Ryan trading bodies with a dying elderly man. The film focuses on the generational conflict (leading to the female protagonist's appreciation of life and its finitude) rather than on gender, but spectators nonetheless get to see Alec Baldwin kissing an elderly man on the lips.

[12] Less popular films with a double inter-gender body swap include *A saintly switch* (Peter Bogdanovich, 1999), a made-for-TV comedy about a black couple who switch bodies, and *All screwed up* (Neil Stephens, 2009), about the swap of two high school students, a white male and a black female teenager.

[13] *It's a boy girl thing*'s date of release was December 26th, 2006 and *Se eu fosse você*'s was January 6th, 2006.

[14] "[Bakhtin] takes the human subject for granted as an irreducible unit, as well as capable of free will and characterized by the classical mind/body split. […] [The] members of the [Bakhtin] Circle do seem to subscribe to something called 'human nature' – not a fixed or static essence,' but an historically-mutable and socially-embedded complex of qualities, capacities and powers" (THOMSON, 1993, p. 223).

boundaries[15] paves the way for the blurring of the inner/outer divide between the metaphysical and the material.

The Bakhtinian notion of no interiority prefigures Judith Butler's position of gender occurring on the surface of the body[16]. Butler's ground-breaking formulation of gender identity as an illusion of interiority does not find an echo in *Se eu fosse você*. By postulating the split between body and mind/soul[17], *Se eu fosse você* furthers the unquestioned premise that these are two separate dimensions of the being, and that the body contains the soul. The film also subscribes to the heteronormative view of human beings as naturally cisgender[18]. Furthermore, it is clearly positioned within the "battle of the sexes" framework, as an introductory sequence in outer space, with the voice-over announcement of the alignment of Mars and Venus, hints at the fundamental and abysmal differences between men and women. The perception of men and women as diametrically opposed and in competition is widely spread in popular culture[19]. This framework is problematic to the extent that it distorts feminism as a competitive battle for superiority instead of a struggle for equality. Moreover, *Se eu fosse você* relies largely on gender stereotypes: Helena, her mother (Glória Menezes) and female colleagues do not have jobs; among the few women who are seen working, one is a secretary (Cibele, played by Danielle Winits), who openly uses her sexuality to further the firm's business (the film also naturalizes sexual harassment in the workplace); women are frequently seen shopping and having beauty treatments while men are usually talking about women and football. It is precisely because the film is strongly based on this traditional view of gender and sexuality that disruptive moments are noteworthy.

[15] "[The] grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and complete phenomenon. The grotesque image displays not only the outward but also the inner features of the body: blood, bowels, heart and other organs. The outward and the inward features are also merged into one" (BAKHTIN, 1984, p. 318).

[16] Butler argues that "[if] the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity" (BUTLER, 1999, p. 186).

[17] While there are obvious differences – and consequences – to the use of the concepts of mind and soul, the two are fused in their counterposition to the body in the traditional dichotomies body vs. mind/body vs. soul. The two will be used according to the discourse on which they are inserted (religious or medical, for example).

[18] The term "cisgender" refers to a person whose self-perception of gender corresponds to the social expectations related to their anatomical sex, as assigned at birth. The term is usually used in opposition to "transgender" (BRUBAKER; HARPER; SINGH, 2011, p. 50).

[19] For example, the self-help book *Men are from Mars, Women are from Venus* (John Gray, 2012). Even in science, Richard Dawkins influential *The selfish gene*, considered a watershed in evolutionary biology theory, has a chapter entitled "Battle of the Sexes" (DAWKINS, 1989, p. 140-165).

While the divide between body and mind is maintained in body swap films, they conform but also confound the Cartesian split on which they are based, precisely because comicality derives from the incongruous corporeal acts resulting from the mind switch. Like Butler argues in relation to drag, these destabilising acts underscore gender as performance by making spectators hyperconscious of gender-specific bodily codes. Imputing physical attributes to the mind serves a very concrete purpose in these films; despite the context of the body swap, what spectators effectively see on screen is a man running "like a woman" during a football match or a woman initiating sex "like a man," for example. These moments serve a regulatory function by exposing as ridicule that which does not conform squarely to the social expectations of cisgenderism and heteronormativity. Nonetheless, the disruption caused by this type of representation could explain why Hollywood has recoiled from portraying intergender body swaps for nearly three decades.

Figure 1: With a "masculine mind," Helena forcefully initiates sex "like a man".

The clear dissociation of body and soul promoted by the body swap genre is also relevant as it enables the location of gender identity. A clear example is the sequence where Cláudio (in Helena's body) wears Helena's nightgown.

Figure 2: A woman's body is not sexualised when it is inhabited by a man.

The scene, in which the camera shows Glória Pires's face in slow motion, is followed by a close-up shot of Cláudio/Helena touching his/her[20] own breasts with curiosity and appreciation. This image is best understood in the long tradition of transvestism in comedy, which allows men to appropriate the female body[21]. As the association with transvestism suggests, Cláudio's enjoyment of his female body also indicates that, in the film, bodies are seen as clothing[22] and the mind is construed as the primary *locus* of gender identity. This is a significant departure from the carnivalesque tradition and its fundamental privilege of the body over the mind. All other bodily acts, from mannerisms to skills such as playing football, fighting and

[20] The extent to which language is gendered is revealed when describing disruptive bodies. As happens in the case of transsexuals, language becomes insufficient.

[21] However, the opposite – i.e., Helena appreciating Cláudio's body – is never shown, indicating the disruptive potential in the idea of a woman enjoying phallic power.

[22] Reflecting a religious view of the soul as perennial substance that travels through bodies, as is the case of religions based on reincarnation (e.g., Buddhism and Spiritism, a vastly popular doctrine among the Brazilian *classe média*), or through time (as evidenced by the idea of the Last Judgment in the Christian tradition), gender identity is given by a supposedly timeless interior. However, the idea that the body rules the mind, or that the mind – not the physical brain but a metaphysical essence of consciousness – is naturally and fundamentally gendered entails a contradiction, having seen that for the same religions the soul is considered gender-neutral. In religions that involve reincarnation, for example, the same soul can incarnate either female or male bodies and the soul as genderless is present in the founding idea of the Holy Trinity in the figure of the Holy Spirit. This contradiction is never fully addressed in the film, or any of the genre, sustaining the idea of gender as naturally imprinted on one's soul. The role of contradictions at moments such as this is significant, as they represent temporary disruptions.

dancing, are seen not only as gendered but also as directed by the mind. As Cláudio explains in *Se eu fosse você*:

> Cláudio (Glória Pires): Men are stronger, Helena.
> Helena (Tony Ramos): It depends on what you call strength.
> Cláudio: I'm talking about muscles.
> Helena: Did you forget your muscles are now mine?
> Cláudio: Actually, muscles alone don't mean a thing. The important thing is knowing how to use them.
> [He proceeds to apply a karate move to prove his point]

The privilege of mind over body as well as the trivialization of the body – ultimately seen as clothing – is not the only element that departs from the carnivalesque tradition. While carnivalesque moments and characters are still present, they function as superficial ancillaries to entertain audiences rather than to promote systematic inversions in a Bakhtinian world *à l'envers*. There are very few examples in *Se eu fosse você* where the body takes precedence over the mind, and significantly these are mostly related to woman-specific corporeal experience, namely when Cláudio (in Helena's body) cannot work due to menstrual cramps in *Se eu fosse você*, and when s/he experiences morning sickness in *Se eu fosse você* 2 (2009), also from Daniel Filho. In relation to the male body, the only instance where, in a typical carnivalesque way, the body takes precedence over the mind is associated with the urge to urinate. In both films, Helena's struggle to urinate with a penis combines elements of transgression (the appropriation of phallic power) and backlash (women's supposed inability to, quite literally, handle it).

However, in the confusion between mind and body significant contradictions emerge. Although Helena's doctor friend attests that "everything is normal, your sexual chromatin is correct: the XX is with her and the XY is with you," Cláudio is portrayed as more sexually active and the initiator of their sexual activity, despite the fact that he is inhabiting her body. This arrangement conforms to the patriarchal notion that men are more sexually driven than women, but opposes some evolutionary biology theories according to which human sexual behaviour can be explained by hormones, chromosomes or a supposedly hardwired ancestral division of labour. Construing what is popularly perceived as inherently bodily attributes (genetically passed on through natural selection) as transcending the body[23], the film creates a

[23] This framework also echoes outdated view of transexuality as a woman's mind trapped in a man's body or vice-versa. Positing gender identity to the mind allows it to be seen as a medical condition that requires both surgical intervention and psychological treatment. The alignment with this discourse then justifies the medicalization of bodies and the pathologization of deviations from the norm.

contradiction for which it does not account, thus constituting one of the disruptive liminal moments that indirectly open up space for change.

Consumerism and the exploitation of bodies

In addition to the distancing from the carnivalesque tradition, the clear privilege given to the mind as the body becomes a mere receptacle has yet another consequence, one which enables the exploitation of bodies intrinsic to capitalism. Roberto DaMatta argues that the division between body and soul enables the exploitation of subaltern bodies observed in Brazilian society. According to DaMatta,

> the public is separated from the private and the exploitation of the employee's body has nothing to do with their soul, which, for the exploiters, has a guaranteed place in Heaven. Therefore, the body can be bashed in the works of underpaid labour, but the soul is cultivated and nourished with consideration and respect. These are, in sum, the fundamental ingredients of patrimonialism and patronage, in a sophisticated dialectics of exploitation and respect, dishonour and consideration. (DAMATTA, 1997, p. 175-176, my translation, emphasis in the original).

Se eu fosse você offers material for the analysis of the exploitation described by DaMatta. As many Brazilian telenovelas, it portrays a wealthy couple who owns all the traditional material symbols of status: a mansion with a swimming pool, two brand new cars, and – with an air of triviality – discuss whether or not they should send their daughter to study in Europe. In this context, the maid is seen as part of the package of status-laden commodities of a desirable lifestyle.

The maid Cida (played by Maria Gladys) is exemplary of the mechanism described by DaMatta, whereby the family's close and informal relationship with her does not preclude the exploitation of her work. Instead of the celebration of the body promoted by the carnivalesque, the separation between body and soul implied in the film's premise allows for the dialectics of exploitation to take place. *Se eu fosse você* goes as far as enacting subtle class tensions, as Cida defies Helena when asked to wear a uniform for a social function.

Figure 3: Abiding by the telenovela standard of the superrich, the image of idyllic familial harmony involves an ever-present servant.

Figure 4: Cida resists the depersonalisation imposed by Helena through the use of a uniform.

Although Cida resists it, her depersonalization is structurally replicated in the film, as she is often shown in long shots – literally mingling with the scenario – and her body is portrayed as yet another commodity in the background.

The unequal treatment of domestic workers was in fact sanctioned by the Brazilian Constitution, which ensured reasonable working conditions to all workers, but explicitly exempted domestic workers, thus constitutionally legitimising exploitation. In 2010, a constitutional amendment was formulated to guarantee equal rights to domestic workers. The law, which became popularly known as *PEC das Domésticas* was approved in 2013, and was index of real positive change taking place in the early 2010s for this category of workers.

As a result, Cida's insistence on her individuality and her refusal to be commodified, which was seen as endearing in 2006, was perhaps considered more serious by 2009, the year of release of *Se eu fosse você 2*. Precisely at the point when domestic workers finally started to be regarded as legal subjects (*sujeitos de direito*) by the Brazilian Constitution, in *Se eu fosse você 2* the character of Cida loses her relative importance as a secondary plotline, and is symptomatically and definitely sent off to the background. The evolution of the topic in the two films shows that, in reactionary humor, when class tensions become real, they are no longer joke material.

The exploitation of bodies is irrevocably linked with capitalism, and indeed consumerism is unashamedly promoted by the two films. In the beginning of the first *Se eu fosse você*, Helena's existential crisis (in her words, "vida vazia de salão, de academia, de shopping") hints at the emptiness of a culture that is geared by the search to satisfy the unlimited needs and desires it creates. The connection between capitalism and patriarchy is widely acknowledged[24], as the film itself suggests in a dialogue between Helena and her mother:

> Vivian: Women were made to go shopping, not to go to therapy. […]
> Helena: Please, mom. You just uttered a pearl of sexism.
> Vivian: No, I am just defending women's right to shop.

Throughout the film, spectators are reminded that Cláudio is the provider of the household, squarely reproducing traditional gender roles within the family. As Maggie Günsberg explains in relation to Italian cinema, "[with] bourgeois ownership of capital and a readily available servant class came the status symbol of the leisured, non-working wife, soon to become stereotypically associated with a form of parasitic consumption which drained her productive husband's assets" (GÜNSBERG, 2005, p. 68)[25]. As illustrated by the dialogue, a classist neoliberal model reduces rights to the superficial act of purchasing high-status commodities. A fundamental concept for any real struggle for equality, the concept of "right" is symbolically co-opted by an empty, yet alluring, rhetoric of consumerism as equating empowerment.

[24] In Maggie Günsberg's words: "One basic locus for the production of gender relations is that of relations of production and consumption. A decisive shift took place during early capitalism's move away from cottage industry, when masculinity became associated with production outside the home, and femininity with (re)production and consumption inside the home" (GÜNSBERG, 2005, p. 68).

[25] The non-working wife, as Günsberg explains, is parasitic not only of her husband, but also on the working class woman who frees her from housework. This relationship is also presented in *Se eu fosse você*, as Helena's existential crisis is vastly enabled by Cida's labour.

Masculinity in crisis: feminization

Whereas conspicuous consumption has been largely associated with women since the *chanchadas*, the body swap in *Se eu fosse você 2* promotes a temporary inversion as much emphasis is given to the shopping spree of the male protagonist (Helena in Cláudio's body). As these films operate in a strictly cisgender framework, the only alternative for gender disruption is to link it with homosexuality. In other words, feminine-coded behaviour is immediately associated with homosexuality, and indeed an acquaintance of Cláudio's has no doubt he is gay, apparently due to his mannerisms and his keenness on shopping.

Figure 5: Feminine-coded behavior equals homosexuality in *Se Eu Fosse Você 2*.

Despite the overlap between gender and sexual orientation, the body swap in *Se eu fosse você* and *Se eu fosse você 2* is extraordinary as it enables a degree of gender experimentation that is rarely seen in Brazilian popular cinema.

Figure 6: Cláudio (Tony Ramos) depicted as a vulnerable, feminized men.

Although Cláudio's comic performance is loud and grandiloquent in general, it is only when he inhabits Helena's body that he is called "out of control". The use of the adjective in the feminine form (*descontrolada*) is revealing of a common double standard. Histrionic outbursts are embraced and accepted as funny when related to men, but not tolerated when related to women – indeed, it seems to require regulation ("more control")[26]. The abundance of examples of men portrayed as out of control in Brazilian cinema (lacking control of their bodily functions and also infantilized, hysterical and feminized) underscores the fact that this is recurrent trope used to deal with the perception that masculinity is in crisis[27].

Liminality and the horizon of expectations

By separating body and mind, not only does *Se eu fosse você* promote a separation between gender and sex, it also gives way to transgressive sexual practices. The subtext of homosexuality is disruptive as it threatens to expose heteronormativity as a fictional norm, as argued by Butler:

[26] Furthermore, Helena is generally portrayed as demure, and part of the spectatorial pleasure is supposedly derived from seeing Cláudio's usual corporeal expansiveness contained by Helena's mind.

[27] For a detailed analysis on the trope of masculinity in crisis in the *chanchadas*, see Gregoli (2018).

> When the disorganization and the disaggregation of the field of bodies disrupt the regulatory fiction of heterosexual coherence, it seems that the expressive model loses its descriptive force. That regulatory ideal is then exposed as a norm and a fiction that disguises itself as a developmental law regulating the sexual field that it purports to describe. (BUTLER, 1999, p. 185)

Although the film does not go as far as to challenge the heteronormative framework, the homosexual subtext is constantly suggested, as the dialogue below from *Se eu fosse você* illustrates:

> Cláudio (in Helena's body): At least there's one silver lining. I was never as secure of my sexuality.
> Helena (in Cláudio's body): It's funny, right? If we love somebody, we love them inside and out. It's crazy that I love another woman. And so I love my own body as it were another's.
> Cláudio: Please don't get me started. I never liked male bodies.
> Helena: Cláudio, you should take the opportunity that you're with my body and see how it works[28].

Earlier in the movie, Helena's friend[29] asks whether she had ever been curious to have sex with a woman, and entices her to take advantage of the situation to experiment. Female homosexuality is clearly mentioned while male homosexuality is readily dismissed, as seen in the previous dialogue. Helena and Cláudio eventually do have sex, and although effectively enacted, male homosexuality remains unspoken, suggesting that it is more taboo than lesbianism. This exposes the normative aspect of the movie as part of a conservative media institution.

The fact that sexual intercourse is presented at all in the film is exceptional in relation to the Hollywood films of the same kind. Indeed, of all movies mentioned here, it is the only where consensual sex between the couple takes place[30]. The sex scene is in fact key to the development of the narrative, as it is the turning point that marks the body reversal back to the *status quo*. By approaching the sex act between the

[28] My translation.

[29] Helena's doctor friend, whom we see briefly in the first *Se eu fosse você* disappears in the sequel while Cláudio lives a "bromance". As in *De pernas pro ar* and as already suggested in the first *Se eu fosse você*, the sequel leaves no room for doubt that a woman's only true friends are within her nuclear family – her mother and daughter.

[30] Unconsensual sex takes place in *Switch*, with Steve Brooks (as Amanda) having sex with his best friend Walter, after a drunk night out. The sexual act is never shown and is followed by a long argument in which Amanda calls Walter a rapist.

swapped bodies in a relatively untroubled way, the Brazilian film exposes Brazilian cinema's traditional leniency in relation to sexual experimentation.

The sex scene also indirectly exposes heterosexuality as a fiction – indirectly because male homosexuality remains unarticulated. In *Se eu fosse você 2*, when they decide to have sex as an attempt to swap their bodies back to normal, as in the previous film, spectators are reminded that this takes place between a heterosexual, married couple:

> Helena (Tony Ramos): I feel like a slut.
> Cláudio (Glória Pires): Come on, Helena, don't overreact. You're not doing it with anybody. It's me, your husband Cláudio, remember?

Although "[behavior] and identity are more complex in messy reality" (MURRAY, 1995, p. 51) than the unproblematic division between male-active and female/effeminate-passive, such complexity only emerges as the concept of "gay" *as an identity* becomes consolidated, and despite the fact that this is increasingly the case in Brazil, spectators surely hear the echo of the *cliché* of the "macho man" (given by his ability to penetrate and never be penetrated) when Cláudio says "I never liked this male body". The irony, of course, is that moments later he does have sex with one – with Helena in his body. In fact, not only does he have sex with a man, he is also penetrated, which further transgresses traditional views on manhood. In the movie, the sex scene is intercut with a scene of planets aligning, as the plot justifies the body swap as a result of a cosmic event. This ellipsis helps deflect anxieties around male homosexuality, together with the fact that Tony Ramos is a heterosexual male star, famous for his copious amounts of body hair (apparently a sign of manhood). The fact that the sex scene is not portrayed also offsets the potential disruption caused by the homosexual subtext, thus avoiding the exploration of the dissolution of boundaries timidly introduced by the movie.

Conclusion

At the core of the body swap genre is social transgression because the body switching takes place due to the dissatisfaction experienced by the protagonists. A highly regulatory genre, it reveals the normative mechanisms of social conformity. As the analysis of *Se eu fosse você* shows, various legitimising discourses (medical, religious, scientific) can be mobilized to reinforce traditional cultural norms, often contradicting and disavowing each other. Just as revealing as what these films regulate

is what they expose: double standards, failures in the heteronormative matrix, disruptive gender behaviors and sex acts – which are unseen in their Hollywood generic counterparts. These liminal transgressive acts confound boundaries, which may open the way for change. In these borderline, marginal spaces, new – albeit timid – possibilities of representation emerge, despite the film's overall strong conservative framework.

References

ALPENDRE, S. "Almeida Prado e Reichenbach divergem sobre futuro do cinema". *Cineclick*, [*S.l.*], 22 jun. 2009. Disponível em: https://bit.ly/39gJeb0. Acesso em: 31 jul. 2019.

BAKHTIN, M. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BRUBAKER, M. D.; HARPER, A.; SINGH, A.. "Implementing multicultural-social justice leadership strategies when advocating for the rights of lesbian, gay, bisexual, transgender, queer, and questioning persons". *Journal for Social Action in Counseling and Psychology*, Muncle, v. 3, n. 1, p. 44-58, 2011.

BUTLER, J. *Gender trouble*: feminism and the subversion of identity. London: Routledge, 1999.

DAWKINS, R. *The selfish gene*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

GREGOLI, R. *Representations of gender and sexuality in Brazilian popular cinema*. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade de Oxford, Oxford, 2013.

GREGOLI, R. "*Garotas e Samba*: Gender and consumerism in the Vargas era". *Revista de Comunicação Midiática*, Bauru, v. 13, n. 1, p. 173-187, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3pOUz8l. Acesso em 26 jul. 2020.

GÜNSBERG, M. *Italian cinema:* gender and genre. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MURRAY, S. O. *Latin American male homosexualities*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

RÊGO, C; ROCHA, C. (ed.). *New trends in Argentine and Brazilian cinema*. Bristol: Intellect Books, 2011.

STAM, R. *Subversive Pleasures:* Bakhtin, cultural criticism, and film. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

THOMSON, C. "Bakhtin and feminist projects: Judith Butler's gender trouble." In Shepherd, D. (ed). *Bakhtin:* carnival and other subjects. Amsterdam: Rodopi, 1993. p. 210-228.

submitted on: Jul. 31 2019 | approved on: Aug. 8 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.161364

A tradição da vítima revisitada[1]

The review of the tradition of the victim

Gustavo Souza[2]

[1] Versão modificada do trabalho apresentado ao GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual no XVIII Encontro Anual da Compós, realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em junho de 2019.

[2] Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Coordenador do GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós (2020-2021). Contato: gustavo03@uol.com.br

Resumo: Em 1988, Brian Winston apresentou a discussão em torno da tradição da vítima no documentário, ao tomar como objetos a produção inglesa de 1930 e o cinema direto norte-americano para defender que os realizadores dessas escolas concebiam seus personagens apenas como vítimas. Para desdobrar essa discussão, este trabalho se concentra em documentários brasileiros que abordam situações traumáticas. Eles acionam a hipótese de que existem ao menos duas dimensões para a vitimização que se distanciam da ideia de vítima somente como marginal; bem como o reconhecimento de que a vitimização é uma produção das políticas de Estado.
Palavras-chave: documentário; trauma; vítima.

Abstract: In 1988, Brian Winston presented a discussion about the tradition of the victim in his documentary, analyzing the English production of 1930 and direct cinema of 1960s to assert that filmmakers belonging to these cinema schools thought of their characters as victims only. This paper discusses this further focusing on contemporary documentaries about traumatic experiences. The results suggest the hypothesis that there are two conditions to victimization when the victim is not considered a mere outcast; and that victimization is produced by State policies.
Keywords: documentary; trauma; victim.

Introdução

Em 1988, o professor da área de documentário Brian Winston publicou *The tradition of the victim in griersonian documentary* – texto que reflete sobre a transformação de personagens em vítimas, inicialmente, na produção documental inglesa da década de 1930. Embora o título sugira a concentração nos filmes realizados pela escola liderada por John Grierson, Winston também debate essa faceta no cinema direto, surgido nos Estados Unidos, na década de 1960. Ao eleger pessoas à margem como personagens de seus documentários, os diretores dessas duas vertentes ajudaram a construir a ideia de que a vítima da sociedade é também a vítima dos meios de comunicação e que, como resultado, muitos documentaristas invadiram a privacidade das pessoas que retrataram. Com esse aspecto como norte, Winston elabora um argumento que opera numa chave dual composta por liberdade de expressão (por parte do cineasta) *versus* o direito ao controle da representação (por parte do personagem), com peso maior para o primeiro aspecto.

Mais de trinta anos após a publicação desse texto, a produção de documentário, para além da Inglaterra e dos Estados Unidos, conheceu novos arranjos narrativos, discursivos e estéticos que instigam a continuidade desse debate. Neste texto, o foco se concentra na produção brasileira de documentários que se voltam para situações traumáticas – abordagens individuais e coletivas de vitimização, suas consequências e como elas são compartilhadas na esfera pública – a fim de perceber como a experiência do trauma permite desdobrar a discussão sobre a tradição da vítima.

Winston analisou duas vertentes do documentário com propostas narrativas, estéticas e ideológicas bastante definidas. Hoje, a produção documental brasileira é diversa e não obedece a regras tão estritas para a composição dos filmes. Na ausência de escolas ou modelos tão demarcados, a seleção dos filmes obedece ao critério da abordagem do trauma em duas dimensões: a individual e a coletiva. Sobre o primeiro aspecto, integram o *corpus Estamira* (Marcos Prado, 2004), cuja personagem que empresta título ao filme, após ser estuprada, desenvolve um quadro agudo de esquizofrenia que altera sua rotina e sua relação com a família; e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), especialmente a história de Claudiléa, que perdeu o filho de 19 anos assassinado num assalto. Em relação à esfera coletiva do trauma, estão *Atos dos homens* (Kiko Goifman, 2006) e *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015), ambos, respectivamente, sobre ações policiais que resultaram na morte de 29 pessoas na Baixada Fluminense e que deixaram dois jovens deficientes (um na cadeira

de rodas e outro que passou a usar uma perna mecânica), em Ceilândia, periferia de Brasília. Assim, para desdobrar a discussão sobre a tradição da vítima, pensamos ser mais produtivo concentrar as atenções em filmes que tornam público o sofrimento, pois a diversidade dos meios e processos de produção documental não está divorciada do apelo visual de experiências sociais que constante e consistentemente colocam-nos frente à vítima, tornando possível uma aproximação com a dor e, de certa forma, encorajando-nos a sentir o que ela sente.

No entanto, não defendo que somente esses quatro filmes deem conta do problema apresentado pelo texto. Diversos documentários que também abordam experiências traumáticas poderiam integrar o *corpus* de modo a enriquecer o debate, mas a delimitação é necessária para que possa haver uma aproximação efetiva com as obras. Embora cada filme seja visto separadamente, há pontos de conexão entre eles, de modo que a análise de um fornece pontos a serem abordados na análise de outro. Assim, a performance é mais facilmente acessível em *Jogo de cena*, *Estamira* e *Branco sai, preto fica*, bem como a importância do testemunho é a matéria-prima para o debate em *Atos dos homens* e *Jogo de cena*. Performance e testemunho podem ser vistos como domínios em que se elaboram a experiência traumática, servindo, portanto, como operadores de análise. Estruturar a discussão em torno desses dois eixos trata-se de uma escolha deliberada frente à ausência dessas questões na discussão original sobre a tradição da vítima. Quando justapostos, esses tópicos sinalizam para a hipótese de que existem ao menos duas dimensões para a vitimização, que se distanciam da ideia de vítima unicamente como marginal, assim como o reconhecimento de que ela não existe *per se*, mas que também é uma produção das políticas de Estado.

A tradição da vítima

Antes de me concentrar nos filmes, é importante oferecer mais detalhes sobre o que Brian Winston define como *tradição da vítima*. Seu ponto de partida, como apontado acima, é a Escola Inglesa da década de 1930, que fundou as bases narrativas e estéticas do documentário, que consistiam, em linhas gerais, na abordagem de temas sociais como habitação, trabalho, educação, saúde e bem-estar, com a predominância de um tom expositivo marcado pela narração em voz *over* e pela mobilização de personagens apenas para ilustrar, grosso modo, o que era narrado. Tal vertente foi liderada por John Grierson, mas também contou com realizadores como Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt e Alberto Cavalcanti.

O discurso que orientava a produção de filmes tomava o documentário como agente de transformação social. A observação dos documentários, no entanto, revela um distanciamento desse propósito. *Shipyard* (Paul Rotha, 1935), sobre o trabalho num estaleiro, induz que os trabalhadores ficariam desempregados ao término da construção de um navio, embora não haja falas que possam comprovar essa suposição, conforme identifica Winston (1988). Também dirigido por Rotha em 1935, *Face of Britain* foi o primeiro documentário sobre os bairros pobres do centro industrial, com uma narração que reforça a incapacidade da classe trabalhadora de gerir suas próprias vidas. Numa perspectiva semelhante a *Face of Britain*, observa Winston, está *Works and jobs* (Edgar Anstey, 1935), sobre um centro de cadastro para desempregados, realizado sob encomenda do Ministério do Trabalho.

Há duas grandes fontes de inspiração para o grupo de Grierson. A primeira delas é Robert Flaherty, especialmente pelo tratamento poético e heroicizado dispensado às pessoas anônimas, como se vê em *Nanook, o esquimó*[3] (1922). A segunda é o cinema soviético pós-revolução de 1917, cuja influência se dá pelo uso do cinema como uma ferramenta para a educação das massas, acrescida de um viés propagandístico da ideologia vigente. O diagnóstico de Winston (1988) diz que o encontro dessas duas referências resultou em um conjunto de filmes em que o trabalhador passa da condição de herói, ciente do seu papel na transformação social, a um outro, de classe dependente do Estado. É nesse deslocamento que se dá a tradição da vítima. Para o autor, isso aconteceu porque, na prática, a Escola Inglesa estava distanciada do povo e mais preocupada em atender às demandas do Estado, responsável pelos recursos para a realização dos filmes.

O resultado das escolhas desses realizadores são personagens que não falavam por si mesmos, seus nomes não eram identificados[4] e tampouco havia a consulta sobre suas representações. O indivíduo como ilustração do tema associado a questões sociais e à propaganda[5] seria, portanto, a combinação necessária para consolidar o estatuto da vítima nessa produção documental, em que pese uma

[3] Documentário sobre uma comunidade inuit que vivia no polo norte. Nanook é o personagem principal, e toda a narrativa se desenrola a partir de suas práticas cotidianas, como a caça e a pesca.

[4] A exceção é *Housingproblems* (Edgar Anstey, Arthur Elton, 1935), que destoa dentre os filmes realizados na Escola Inglesa pelo fato de os personagens falarem diretamente para a câmera sobre os seus problemas, além de terem os seus nomes identificados.

[5] A Escola Inglesa era financiada pelo governo britânico. Disso decorre o caráter de propaganda de muitos dos documentários realizados.

desigual relação entre "a liberdade de expressão do realizador e o cerceamento dos direitos dos protagonistas" (WINSTON, 1988, p. 35).

Além da Escola Inglesa, o cinema direto norte-americano da década de 1960 viria a reforçar a tradição. Embora Winston (1988) reconheça um interesse inicial desta vertente por pessoas públicas (os presidenciáveis de *Primárias*, de Robert Drew, lançado em 1960, por exemplo), o momento mais profícuo ocorreu quando o foco migrou para "os destituídos de poder" (WINSTON, 1988, p. 41). A tecnologia que favoreceu o desenvolvimento do cinema direto (câmeras mais leves e captação do som sincrônico) também intensificou, segundo Winston, a invasão de privacidade. Antes, com os equipamentos pesados e a dificuldade para captação de som, o grau de intrusão na vida das pessoas era menor. Ele desenvolve esse argumento a partir de *Titicut follies* (1967) e *Hospital* (1970), ambos de Frederick Wiseman. No primeiro, sobre um manicômio judiciário, os pacientes têm suas imagens e seu cotidiano revelados, mesmo estando alheios a tudo que se passa. Em *Hospital*, Winston considera problemática a sequência em que um jovem sob efeito de drogas vomita repetidamente durante um surto em que pensa que irá morrer. "O anônimo rapaz do Midwest que vomitou fortemente [...] vomita sempre que o filme é exibido. Caso ele seja exibido na comunidade onde vive agora, espera-se, como um cidadão estável, que ele nada possa fazer contra isso" (WINSTON, 1988, p. 46). Embora houvesse o consentimento por parte dos personagens (no caso de *Titicut follies*, tal consentimento foi dado pelo diretor do manincômio, pois, dos 72 pacientes vistos no filme, apenas 12 preencheram o formulário que autorizava o uso de imagem), o modo como foram mostrados – o jovem no hospital numa situação vulnerável e os doentes mentais sem consciência do que acontecia ao seu redor – levantou o questionamento: apenas o consentimento é suficiente? Não haveria, por consequência, o risco do constrangimento?

Diante desse cenário, Winston (1988) reivindica a necessidade de se debater a questão da vítima na teorização sobre o documentário, uma vez que as discussões se concentraram em aspectos como "transparência e narratologia, a moralidade da mediação e a reconstituição, o desenvolvimento de estilo e os efeitos dos novos equipamentos"[6] (WINSTON, 1988, p. 35). Para o autor, a vítima é o outro de classe, aquele que não exerce o poder. Como consequência, identifica-se a construção de uma representação enviesada, com o adensamento da invasão de privacidade pelo cinema-direto, facilitada pelo desenvolvimento tecnológico. É válido notar

[6] Todas as traduções são de minha responsabilidade.

que essa mesma tecnologia também deu impulso às produções da "antropologia compartilhada" (WINSTON, 1988, p. 54), de Jean Rouch, que Winston defende como uma alternativa à tradição da vítima. A questão não pode ser vista apenas como consequência do aparato tecnológico, mas, especialmente, pelo uso que dele se faz. O enquadramento na categoria de vítima e a invasão de privacidade são, portanto, dois pontos que resumem a discussão apresentada pelo autor. A hipótese aqui adotada considera que é possível desdobrar a discussão para além dessas duas características ao verificar que há uma dimensão primária e uma secundária da vitimização, assim como um Estado produtor de vítimas.

A vítima do trauma

O conjunto de filmes que integra o *corpus* deste texto é marcado pela heterogeneidade tanto temática quanto estética. Enquanto *Jogo de cena* e *Atos dos homens* apostam no testemunho como um importante elemento de suas narrativas, *Branco sai, preto fica* flerta com a ficção científica, e *Estamira* sanciona a singular performance da protagonista. Porém há um ponto de convergência. Todas as situações abordadas por esses filmes podem ser lidas pela ótica do trauma: estupro (*Estamira*), chacina (*Atos dos homens*), violência que resulta em morte (*Jogo de cena*) ou em deficiência (*Branco sai, preto fica*). Conceito amplo e discutido por inúmeras áreas do conhecimento, o trauma pode ser definido como um acontecimento abrupto que deixa marcas indeléveis. A partir das pistas fornecidas pelos filmes, é possível recorrer à noção de *trauma cultural* (ALEXANDER, 2004; SMELSER, 2004), que, inserida numa abordagem sociológica, concebe o trauma como uma atribuição socialmente mediada: "um dano profundo, uma explicitação da violação de algum valor relevante, uma narrativa sobre um processo social terrivelmente destrutivo e uma demanda por reparação e reconstituição emocional, institucional e simbólica" (ALEXANDER, 2004, p. 11). Trata-se, portanto, de um sentimento difícil de assimilar e que interfere nas formações sociais e culturais de uma comunidade ou, como resume Smelser, "traumas culturais se criam como produto da história" (2004, p. 37). Essa perspectiva desloca o sujeito da condição de enfermo para a de vítima, sendo mais apropriada ao debate aqui proposto, muito embora se deva frisar que essa noção não descarta a dimensão individual do trauma, mas privilegia as emergentes propriedades coletivas das experiências traumáticas presentes no cotidiano.

O caso de *Jogo de cena* é elucidativo. Claudiléa relata a perda de um filho em decorrência de um assalto. O acontecimento, que desestrutura a família e a deixa com sérios problemas psíquicos, é individual, sem dúvida, mas está inserido numa

lógica mais ampla – a do contexto de violência urbana que atravessa a sociedade brasileira. Este caso revela que uma rígida separação entre o individual e o coletivo pode mesmo ser útil para facilitar a análise das experiências traumáticas, mas, na prática, é até difícil de conceber.

Desse argumento, pode-se aventar que, se o trauma é diverso, as concepções de vítima também serão. O heterogêneo conjunto de filmes do *corpus* deste trabalho já sinaliza, de antemão, que é simplista considerar a vítima como mera receptora de efeitos psicológicos negativos existentes em diferentes níveis. Cabe, portanto, o entendimento do modo como o documentário, ao se debruçar sobre práticas cotidianas que produzem e reproduzem a vitimização, possibilita a discussão sobre quem adquire o rótulo de vítima, como isso se dá e suas possíveis consequências.

No entanto, nos três momentos aqui observados – década de 1930, década de 1960 e produção brasileira contemporânea – esse processo não ocorre da mesma maneira e, antes da análise dos filmes, é necessário abordar essas três temporalidades em perspectiva, para perceber como se constroem personagens como vítimas. Embora distintos em seus momentos históricos e em seus contextos de produção, uma aproximação entre essas vertentes revela que a noção de vítima está atravessada pela de povo; nos documentários da Escola Inglesa, a presença das classes trabalhadoras é significativa, e nos documentários da produção brasileira que integram o *corpus* deste trabalho, o outro de classe também ocupa um espaço importante. Podem-se ainda considerar os filmes do cinema-direto norte-americano que se voltaram aos anônimos. Tal aproximação induz a uma relação de alteridade em que se sobressaem as diferenças de classe e os lugares de poder que ocupam o documentarista e as pessoas por ele filmadas.

A observação dessa dinâmica revela, por outro lado, pontos de distanciamento, especialmente entre os documentários dos anos de 1930 e 1960 e a produção recente brasileira. A alteridade está presente nos três momentos, mas a relação estabelecida pelos cineastas com os seus personagens muda e, por consequência, mudam as representações. O documentário brasileiro contemporâneo aciona outros contornos para configurar o que se entende por vítima, quando cruza dinâmicas individuais e coletivas, valendo-se de diversificadas estratégias narrativas que não exclusivamente, mas com uma certa frequência, recorrem ao testemunho como um aliado na elaboração do trauma.

Nota-se o testemunho como uma importante ferramenta para relatar o trauma. À primeira vista, ele se refere à capacidade de presenciar, comprovar e sobreviver a um determinado evento. "O conceito de testemunho",

aponta Seligmann-Silva, "desloca o 'real' para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato" (2003, p. 47), o que o torna "exemplar, não-fictício e profundamente marcado pela oralidade" (2005, p. 90). Segundo o autor, isso exige um mediador ou compilador para atribuir ao testemunho uma ordem lógica frente às possíveis lacunas e à falta de linearidade da narração. Embora sua reflexão se concentre na literatura, penso ser possível estendê-la às narrativas audiovisuais, como os documentários aqui em foco, que, como mediadores, organizam os testemunhos não somente para transmitir o terror da vida cotidiana, mas como uma forma de reparação simbólica para os que lidam com brutalidade e negligência.

Além de uma possível definição, a discussão deve contemplar aquilo que o compõe e o que ele aciona. Do formato *talking head* a sua instância apenas auditiva[7], ele se conecta às questões em torno da vítima e aos processos de vitimização, podendo ser uma íntima manifestação do sobrevivente ou da testemunha, impulsionado por uma ruptura, uma crise ou uma desconexão que exigirá a elaboração de uma narrativa. Como recurso paradigmático no documentário, o testemunho se torna um ato de performance em que as pessoas refletem sobre suas próprias circunstâncias, num processo simultâneo de compartilhamento e de descoberta com alcances diversos. Como se verá adiante, por meio da performance, transmite-se a memória traumática que destaca a ausência de uns, assim como a presença de outros. O testemunho no documentário se dá por meio de falas, sons, pausas, gestos, hesitações, olhares, ou seja, elementos que demonstram a sua dimensão performativa e que remetem à possibilidade de tanto tecer uma narração a partir de experiências desestruturantes, atribuindo-lhe sentido e coerência, quanto de exprimir diferentes subjetividades marcadas pela dor. Perceber as implicações da natureza audiovisual da triangulação trauma, testemunho e performance é o que se pretende a partir de agora.

Dimensão primária e secundária da vitimização

Inicio a aproximação com os filmes por meio de *Jogo de cena*, documentário que tem como elemento central o testemunho. O filme de Eduardo Coutinho é composto apenas por depoimentos de mulheres que narram momentos de suas vidas que elas consideram importantes. O *jogo* que se vê no documentário alterna falas

[7] Nos documentários analisados neste trabalho, o testemunho ocorre de diversas maneiras: em *Jogo de Cena*, é comum encontrarmos *talking heads* (cabeças falantes), quando a pessoa é captada em plano americano ou *close* no rosto, já em *Atos dos homens*, o acesso ao testemunho se dá por meio da voz, pois muitos personagens não têm o seu rosto revelado.

de mulheres que viveram as situações que narram com essas mesmas histórias sendo contadas por atrizes conhecidas do grande público (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra) e por atrizes pouco conhecidas. Como resultado, há, por exemplo, uma única história narrada por duas pessoas, o que prontamente abala a ideia do documentário como um lugar de acesso à verdade. Tal "jogo" não será priorizado por esse trabalho, mas é importante mencioná-lo porque dele se desdobram as relações entre performance e testemunho, foco da análise a seguir. Embora o diretor não tenha sugerido um tema às personagens, predominam as histórias de perdas – de pessoas, de relações. Aqui, concentro-me em Claudiléa, que narra a perda do filho numa tentativa de assalto.

Inicialmente ela descreve sua família para, em seguida, abordar o abandono por parte do marido, que, longe dela e de seus dois filhos, "resolveu curtir a própria vida". Mesmo assim, Claudiléa consegue se reerguer e ter uma vida tranquila. Porém tudo isso muda quando seu filho é assassinado durante um assalto. "Foi a pior parte da minha vida [...], meu filho tinha 19 anos, ele era lindo, a gente estava num momento tão feliz, tão bom. Eu agradecia a Deus todo dia da gente estar feliz e Deus fez isso. Eu me desesperei, foi uma coisa louca. Aí eu ficava perguntando a Deus por que ele fez isso, pra Deus ir lá e ressuscitar meu filho, mas ele não ressuscitou, não". Ela passa a viver, então, um período de grande sofrimento, sem conseguir voltar para casa ou ver fotos do filho. Encontra certa paz depois de um sonho em que ele lhe pede que não sofra mais, pois está bem onde ele está.

Nesta fala, assim como em todas as outras de *Jogo de cena*, percebe-se um ritmo folhetinesco na narração, com apresentação dos personagens, conflito e resolução do conflito. Essa estrutura permite que, aos poucos, o espectador adentre o universo da personagem, que, com a proximidade do relato da morte do filho, vai demonstrando cada vez mais emoção. As opções de enquadramento também contribuem para essa proximidade, pois, à medida que a história vai se tornando mais tensa, prevalece o *close up* no rosto em vez do plano americano. Antes mesmo de chegar ao "clímax" de sua história, Claudiléa já está chorando e assim permanece até o final.

O modo como a história é narrada e as opções de enquadramento sinalizam para a importância da performance na transmissão da memória traumática (TAYLOR, 2013). Essa ideia servirá, portanto, como porta de acesso à discussão, pois permite a leitura de documentários com diferentes temas e enfoques, que convergem para a exposição de indivíduos assombrados pela dor. Como trauma, performance também é um conceito discutido por diversas áreas de conhecimento e,

por esse motivo, partir das pistas fornecidas pelos filmes se torna uma alternativa. Logo, *Jogo de cena* aponta para a perspectiva que entende "a performance como um repositório compreensivo de saber e um poderoso veículo para a expressão da emoção" (SCHECHNER, 2013, p. 45). Para além das expressões artísticas (dança e teatro, especialmente), tal definição se concentra no agente da performance, ao admitir que há uma espécie de atuação nas práticas cotidianas que se repetem, o que faz o autor conceber a performance como comportamento restaurado. Esse ponto de vista contempla o pragmático e o subjetivo, o concreto e o abstrato, e, quando aproximado do documentário, permite que a relação entre documentarista e personagem seja vista com menos ingenuidade, como sugere Baltar, uma vez que a performance problematiza "as negociações nem sempre pacíficas entre uma instância e outra, bem como as implicações da representação da alteridade" (BALTAR, 2010, p. 218-219).

Por meio da performance de Claudiléia, é possível acessar o trauma e, como desdobramento, aproximar-se de uma subjetividade marcada pela dor da perda. Ela relata que, após a morte do filho, passou cinco anos quase em estado vegetativo, e que o suporte da filha foi fundamental para atravessar esse período. Embora a sua fala termine de forma resignada, ela ainda custa a entender "por que Deus fez isso". Se o estatuto da dúvida permeia o jogo proposto pelo documentário, ele compõe também o plano interno das histórias narradas. A única informação visual disponível é o seu rosto em *close*. Assim sendo, é preciso "ouvi-lo", pois ele amplifica o sofrimento, evidencia uma agonia e, ao mesmo tempo, explicita a banalidade da violência, o que permite adensar a discussão sobre as configurações da vitimização.

A relação entre performance e trauma merece continuidade e está presente em *Estamira* – documentário sobre uma mulher de aproximadamente 60 anos, que trabalha no lixão de Jardim Gramacho, no município de Duque de Caxias, região metropolitana do Rio de Janeiro. Nos primeiros momentos em que a câmera se aproxima da personagem, é evidente sua perturbação mental. Seu vocabulário é repleto de palavras e expressões por ela mesma criadas e que fazem todo sentido no seu universo. Se, no depoimento de Claudiléa, prevalece a dor da perda como um fator que molda a sua subjetividade, em *Estamira* o sentimento mais recorrente é a raiva. Explosiva, Estamira esbraveja e se revolta contra alguém que não sabemos ao certo de quem se trata, mas, por sua performance – gestos, tom de voz e vocabulário próprio – pode-se deduzir que se refira a Deus, a quem despreza e duvida da existência. Sua missão é "revelar a verdade", como diz em inúmeros momentos. Nesse caso, a performance da personagem permite o acesso ao seu modo de ser, mas não esclarece os motivos pelos quais ela se encontra nesse estado de perturbação mental.

Quem dará algumas informações que ajudam a entender a condição de Estamira é a sua filha Carolina. Ela levanta a hipótese de que, após ser estuprada, a mãe tenha desenvolvido um quadro agudo de esquizofrenia que alterou de modo radical o seu comportamento. O trauma revelado pela filha se torna um aspecto importante da narrativa do documentário porque pode ser um auxílio para se acessar a performance acima descrita e nos põe em contato com uma subjetividade marcada pela perturbação. A humanidade do outro sob ameaça – materializada na violência contra a mulher – é capaz de estabelecer um vínculo com a alteridade e conduzir à identificação com a personagem.

Estamira é vítima direta dos traumas que vivenciou, mas a sua performance raivosa a afasta consideravelmente da vitimização aos moldes da Escola Inglesa. Ela não se vê como coitada, e o filme lhe confere força e poder ao associá-la a raios e trovões, como já observou Baltar (2010). Por meio de uma montagem que articula a performance de Estamira com personagens "explicadores", o documentário opera um duplo movimento: revela que a vítima do trauma é capaz de construir, de elaborar e ter eloquência em seu discurso, assim como evita que a personagem seja reduzida ao estigma da marginalidade, como se fosse um outro-exótico.

A montagem também revela um modo gradual de aproximação à Estamira – característica também refletida na estética do filme. Na abertura, ela é captada de longe, caminhando em direção ao aterro sanitário onde trabalha. O plano é hiper aberto, de modo que ela quase se confunde com a paisagem, um aspecto que se intensifica ainda mais pelo uso do preto e branco na fotografia. À medida que o filme avança, a câmera está mais próxima de Estamira, os enquadramentos são mais fechados e o preto e branco cede lugar ao colorido. Quando ela revela, por exemplo, ser um trovão e ter capacidade de ver o que as pessoas comuns não podem, o plano imagético reforça sua fala com imagens de raios e tempestades. Esse procedimento, marcado pela busca de linguagem "em fase" com a personagem, facilita o acesso à sua performance.

Se, como acredita Schechner, a performance é veículo para a materialidade de experiências e saberes, as performances tão distintas de *Jogo de cena* e *Estamira* revelam diferentes desdobramentos dos traumas sofridos pelas personagens em questão. A performance no testemunho se torna um meio para exposição da memória traumática, desdobrando a discussão para o reconhecimento da dimensão primária e secundária da vítima. De modos diferentes, esses documentários problematizam a vitimização individual como uma experiência de classe e de gênero através da qual é possível ler tanto o trauma quanto a narrativa da vítima como instâncias socialmente circunscritas.

A outra questão diz respeito à mudança de lente para ver o personagem marginalizado. Como observa Winston (1988), a tradição da vítima ocorre, em grande parte, quando os documentaristas enquadram as pessoas que vivem em situação de exclusão apenas no escaninho da marginalidade. *Estamira*, inversamente, esforça-se para desmontar a expectativa de que viver numa condição adversa implica inevitavelmente assumir a adversidade como modo de vida. Além da performance da personagem, vale lembrar a fala de sua filha Carolina, que não apenas informa os traumas sofridos pela mãe, mas constrói um discurso bastante afetivo sobre ela. Carolina tem consciência dos distúrbios mentais de Estamira, mas o modo como isso é narrado não destitui a mãe de importância nem de dignidade.

O Estado como produtor de vítimas

Os dois documentários discutidos até aqui abordam o trauma em sua dimensão individual. Para continuar o debate, é preciso agora voltar as atenções para o âmbito coletivo. Inicialmente, o filme que fornece os subsídios para a discussão é *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós, fábula que faz uso de convenções do cinema de ficção científica para narrar uma história que integra a memória de um grupo de moradores de Ceilândia, periferia de Brasília. O documentário se concentra em três homens: Marquim, Sartana e Dimas Cravalanças. Uma ação truculenta da polícia, no baile black Quarentão, em 1986, deixou Marquim paralítico e fez Sartana perder uma das pernas após ser atropelado por policiais montados a cavalo. A frase que intitula o filme foi dita por um policial durante a operação. Como vingança, eles planejam lançar uma bomba sonora em Brasília e, para isso, contam com Dimas Cravalanças, que vem do futuro (2073) para ajudá-los.

O documentário se volta mais para o cotidiano de Marquim e Sartana em seu plano de vingança do que necessariamente para uma explicação objetiva do evento traumático. Há várias sequências que revelam como Marquim vive agora na cadeira de rodas, como faz para se deslocar, o relato das dificuldades para fazer fisioterapia no plano piloto; assim como Sartana se tornou um especialista na manutenção de pernas mecânicas que ajuda outros sujeitos que estão na mesma condição. O filme se concentra, portanto, em mostrar com detalhes as cicatrizes do trauma no cotidiano e no corpo dos personagens. Eles são pretos, deficientes e moradores de periferia. No entanto, existe uma recusa à vitimização, a reduzi-los apenas à condição marginal. O documentário induz à reflexão sobre quem se torna vítima e quem pode incorporar ou mesmo resistir a essa identidade, distanciando-se de uma leitura dos padrões de

vitimização *per se*. Trata-se, em alguma medida, de expor as mazelas de um Estado que opera também como produtor de vítimas.

A abordagem de *Branco sai, preto fica* ocupa-se de uma dupla tarefa: lançar luz sobre as instituições e as relações estruturais que favorecem imagens específicas de vitimização à custa de outras, como as que reduzem as periferias a lugares exclusivos de violência; e chamar atenção para situações que, apesar de produzirem séria vitimização, não são designadas como tal. Essa abordagem reveste a tradição da vítima de uma dimensão que me parece mais grave que a invasão de privacidade, diagnosticada por Winston (1988) em sua análise do cinema direto: o reconhecimento e a crítica de que a constante produção de *outros* é utilizada para legitimar a violência por parte do Estado.

As primeiras informações sobre o Quarentão são dadas pelos personagens centrais, que relatam como ele era um importante espaço de sociabilidade num lugar onde os aparatos culturais são escassos. No desenrolar do filme, Dimas Cravalanças reúne uma série de fotos tiradas no baile. Num constante vai e vem entre o passado e o futuro ou, como aponta Mesquita, "entre passado real traumático e futuro 'especulado'" (2015, p. 9), uma memória traumática se instaura com a ajuda dessas fotografias, contrapondo a alegria e a diversão das imagens à violência e às mutilações após a ação policial, de acordo com os testemunhos. Aqui, a transmissão da memória traumática requer a exposição do desconforto decorrente de toda disruptura provocada pela polícia, representante do Estado.

Esse efeito é consequência da diversidade narrativa anteriormente apontada como um dos motivos para atualizar a discussão em torno do estatuto da vítima a partir de experiências traumáticas. Tal diversidade não reside apenas no encontro, em um único filme, dos elementos narrativos da ficção científica e do documentário, mas está presente também nos atores sociais, que produzem relatos não sobre *os outros*, mas sobre experiências e vivências que lhes são próximas. Adirley Queirós, diretor do filme, é morador de Ceilândia, onde o documentário foi realizado. Esse aspecto ajuda a reconfigurar o papel que exercem e os lugares que ocupam os sujeitos cujas vidas são marcadas por traumas ao mesmo tempo individuais e coletivos, especialmente quando a invasão de privacidade cede espaço a uma dimensão fabulatória que põe uma lupa sobre a conflituosa relação entre as políticas de Estado e as pessoas a quem essas políticas se voltam.

A violência policial também é tema de outro documentário debatido neste texto. *Atos dos homens* trata de uma chacina encabeçada por policiais militares que resultou na morte de 29 pessoas nas cidades de Nova Iguaçu e Queimados, ambas na

região metropolitana do Rio de Janeiro, no dia 31 de março de 2005. Segundo um representante da polícia que presta depoimento ao filme, um comandante mais rígido assumiu o posto da região, causando a insatisfação de um grupo de policiais, que resolveu se vingar na população. O objetivo inicial do diretor era fazer um filme sobre sobreviventes de massacres no Brasil. Um mês antes do início das filmagens ocorreu essa matança, fazendo Goifman desistir do primeiro projeto e se concentrar apenas nesse episódio.

O filme justapõe a fala de três grupos: parentes das vítimas, jornalistas e moradores das cidades onde a chacina ocorreu. Aqui, concentro-me no primeiro grupo, em que prevalece a força do testemunho. De seus parentes, ouvimos apenas a voz e, quando falam, para preservar suas identidades, o que se vê é uma tela branca. Desse modo, as atenções se voltam unicamente para o que se fala, reforçando a densidade dramática da narração numa espécie de performance auditiva.

Todo o episódio é reconstituído e analisado por pessoas que, de algum modo, têm relação com o fato. Uma mãe fala da expectativa de encontrar o filho ainda com vida: "vi meu filho caído no chão e não acreditei, cheguei perto e perguntei se ele estava ouvindo, sacudi, sacudi, para ver se ele ainda estava respirando, mas já era tarde […] Ele tinha um sonho de fazer um curso de filmagem, não para filmar pessoas, mas a natureza. Era um rapaz bom em matemática e que sonhava em entrar para a Marinha". O testemunho dessa mãe aponta novamente para a revisão da noção de vítima no documentário, pois revela, para além do aviltante resultado da ação policial, um filho autônomo e com projetos para o futuro, distanciando-se da ideia de que as classes menos favorecidas são incapazes de gerir as próprias vidas. Tal relato se aproxima do de Claudiléia, em *Jogo de* cena, em que se nota a vitimização em sua dimensão primária e secundária, pois quem fica precisa lidar com o sofrimento da perda.

Após um episódio traumático, a construção de uma narrativa nem sempre é fácil, geralmente evita-se retomar o passado, o que pode dificultar a elaboração da narração. Haverá momentos que permanecerão sem uma enunciação possível, mas a tentativa de construir uma história a partir deles, de vê-los não somente como um amontoado de estilhaços, mas como um testemunho capaz de atribuir um sentido a esses estilhaços é, em tais condições, uma abertura para o compromisso com a vida. Num filme em que não há imagens das vítimas, é no testemunho que elas ganham existência. Especialmente no caso reportado por *Atos dos homens*, que se distancia do tratamento genérico dispensado a acontecimentos como esse pelos meios de comunicação massivos.

O testemunho tem sido um dos componentes fundamentais da produção documental contemporânea, por ser um espaço em que, a um só tempo, reconstitui-se a vida de alguém e se combatem pontos de vista engessados sobre pessoas e lugares, especialmente quando são abordadas as periferias. Em *Atos dos homens*, é por meio do testemunho que se tem acesso às histórias de vida das pessoas assassinadas – seus projetos para o futuro, suas relações, seu trabalho – e não somente a um número de mortos. Mas os testemunhos também apresentam problemas, questionam, cobram uma retratação. Como a performance, o testemunho se torna necessário não apenas para a transmissão da experiência traumática, mas também destaca a importância das demandas de reparação, principalmente quando o trauma é causado pelo Estado. Dito de outro modo, o testemunho é uma forma de expressão e de conhecimento atravessado por informação e emoção, cujo desdobramento é o alerta, a denúncia, o aprendizado. Nos documentários sobre traumas decorrentes de ações policiais criminosas, ele sublinha a dimensão política da vida, assim como o dever da política de preservá-la.

Assassinatos em números expressivos, como os abordados por esse documentário, impactam de um modo que a vitimização vai além da vítima direta, ao incluir aqueles que testemunham e experimentam atos de violência de modo indireto, sofrendo as consequências dos danos infligidos a outros. O documentário informa que a matança teve início na rodovia Presidente Dutra, que corta a cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. À beira da estrada, duas travestis foram mortas. Sem ter também sua identidade revelada, a mãe de uma delas ressalta que, a partir de agora, sempre olhará com medo para um policial. "O caráter não está na roupa, porque se o caráter estivesse numa roupa, estaria numa farda". Enfatizar a vítima num plano homogêneo e horizontal, ainda que de um ponto de vista compreensivo, como fizeram os realizadores da Escola Inglesa, é desconsiderar as especificidades dos processos de vitimização (entre eles, a desenvoltura de uma sobrevivência resoluta), concebendo os mais pobres apenas como uma "classe do corpo"[8] (SOUZA, 2009, p. 398), o que naturaliza uma escala hierárquica em que a vida de uns vale mais que a de outros. Nesse ensejo, o testemunho é uma das expressões mais tenazes de um desejo de não apenas expurgar o trauma, mas de superar as adversidades para continuar vivendo numa sociedade acomodada com o intolerável.

[8] Trata-se de um sinônimo para o que o autor classifica de "ralé" brasileira. O termo é uma provocação à tendência politicamente correta que dominou a sociologia brasileira em suas inúmeras tentativas de entender a nossa constituição social e, como desdobramento desse objetivo, as classes menos favorecidas ou, simplesmente, a "ralé".

Performance e testemunho invocam o sofrimento como um componente necessário à compreensão do nosso perene contexto de vitimização que, no término de *Atos dos homens*, o documentarista anuncia não se tratar de um caso isolado: "até a finalização do filme, nenhum parente das vítimas recebeu indenização. Onze policiais estão presos, aguardando julgamento. Dois meses após as filmagens, uma nova chacina aconteceu na Baixada Fluminense. Só o filme termina aqui".

Conclusão

Ponto de partida para a discussão apresentada neste trabalho, a reflexão inicial sobre a tradição da vítima sublinhou duas importantes questões: a vitimização em si e a invasão de privacidade. Isso não implica que a produção de documentários tenha extinguido por completo esses aspectos no âmbito da representação (ou apresentação, como preferem alguns), ao contrário, construções problemáticas continuam a existir. Porém, como o trabalho de Winston (1988) tem mais de 30 anos e se volta para o passado (décadas de 1930 e 1960), essa discussão merece continuidade ao privilegiar a produção contemporânea a partir do documentário brasileiro.

A resposta a essa inquietação estabelece, de saída, que as concepções de vítima não são homogêneas, pois o que o documentarista entende como vítima pode não coincidir com o modo como o personagem se vê. A questão, no entanto, não se limita ao ângulo para olhar o fenômeno, mas ao reconhecimento de que viver em condições adversas não implica acatar essa rotulagem de modo transparente e acrítico. Por meio do testemunho, observa-se a transmissão da memória traumática em diferentes performances e, como desdobramento, pode-se aventar uma expansão para a noção de vítima que evita ver o outro de classe como alguém desprovido de força, subjetividade e criatividade, um aspecto mais nítido em *Estamira* e *Branco sai, preto fica*; bem como assinala que a vítima não é somente quem sofre diretamente o dano, mas também quem precisa lidar com suas consequências, como se vê em *Jogo de cena* e *Atos dos homens*. Por isso, é importante ressaltar que existem ao menos duas dimensões para a vitimização – uma primária, outra secundária – porque isso lança luz para o entendimento do modo como as práticas cotidianas produzem e reproduzem a vitimização e para possíveis demandas de reparação.

A articulação entre performance e testemunho na transmissão da memória traumática abre um precedente para que se reconheça que a vítima não é produto apenas das escolhas dos documentaristas, mas também fruto das políticas de Estado, especialmente quando as atenções se voltam para as populações pretas e periféricas, como se vê em *Atos dos homens* e *Branco sai, preto fica*. Tal abordagem reveste a

tradição da vítima de uma crítica ao aparelho estatal como árbitro – e também arbitrário – do destino das vítimas que produz. Por serem financiados pelo Estado, é provável que os filmes produzidos pela Escola Inglesa tenham se isentado dessa abordagem. Os estudos do trauma e da vitimização exigem também a atribuição da responsabilidade a quem causa o sofrimento. Os documentários aqui em foco, especialmente *Atos dos homens* e *Branco sai, preto fica*, de diferentes maneiras, revelam que esse agente é o Estado brasileiro. Para além da vitimização em si e da invasão de privacidade, eles demonstram que os acontecimentos nefastos a que seus personagens foram submetidos deixarão marcas indeléveis em suas consciências, moldando para sempre suas memórias e mudando suas subjetividades de modo radical e irrevogável.

Referências Bibliográficas

ALEXANDER, J. "Towards a theory of cultural trauma". *In*: ALEXANDER, J. et al. (org.). *Cultural trauma and collective identity*. Berkeley: University of California Press, 2004. p. 1-30.

BALTAR, M. "Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogo de cena*". *In*: MIGLIORIN, C. (org.). *Ensaios no real*: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 217-234.

MESQUITA, C. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 24., 2015, Brasília. *Anais* […]. Brasília: Compós, 2015. Disponível em: https://bityli.com/iGtPM. Acesso em: 07 dez. 2018

SCHECHNER, R. *Performance studies*: an introduction. 3. ed. Londres: Routledge, 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. "Apresentando a questão: a literatura do trauma". *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 45-58.

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

SMELSER, N. J. "Psychological trauma and cultural trauma". *In*: ALEXANDER, J. et al. (org.). *Cultural trauma and collective identity*. Berkeley: University of California Press, 2004. p. 31-59.

SOUZA, J. A *ralé brasileira*: como é como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WINSTON, B. "The tradition of the victim in griersonian documentary". *In*: GROSS, L.; KATZ, J. S.; RUBY, J. (org.). *Image ethics*: the moral rights of subjects in photographs, film, and television. Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 34-57.

Referências audiovisuais

ATOS dos homens. Kiko Goifman, Brasil, 2006.

BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós, Brasil, 2015.

ESTAMIRA. Marcos Prado, Brasil, 2004.

JOGO de cena. Eduardo Coutinho, Brasil, 2007.

submetido em: 22 ago. 2019 | aprovado em: 21 set. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.171895

Filmes de Prédio: Espaço, Arquitetura e Heterotopia em Filmes[1]

Building Movies: Space, Architecture and Heterotopia in Films

Maria Helena Braga e Vaz da Costa[2]

[1] A definição "filmes de prédio" não é de minha autoria. A ouvi em uma conversa informal com a professora Ângela Prysthon, da UFPE, que não lembrava de quem tinha ouvido essa definição sobre os filmes pernambucanos. Contudo, Portugal e Migliorin (2018) fazem referência ao recorrente interesse, do cinema brasileiro contemporâneo, pela temática urbana centrada no processo de verticalização das cidades e no impacto da especulação imobiliária, e ao termo "filmes de prédio" como sendo "informalmente" cunhado. Para uma análise da produção fílmica brasileira da atualidade no contexto da representação do espaço urbano, ver Portugal (2016).

[2] Pós-doutora em Cinema pelo International Institute – University of California at Los Angeles (UCLA) – USA; doutora e mestra em Estudos de Mídia pela University of Sussex – Inglaterra; graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; professora titular do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Atua como pesquisadora na área de Cinema no contexto dos seguintes temas: estudos sobre a imagem fílmica e o espaço; olhares imagéticos sobre a cidade, a arquitetura e o espaço urbano; cultura visual; culturas moderna e pós-modernidade. Contato: mhcosta.ufrn@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe investigar as particularidades das representações do espaço urbano e da paisagem arquitetônica da cidade do Recife nos filmes *Deserto feliz* (2008), de Paulo Caldas, *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Discute-se aqui sobre como essas representações servem como estruturas que delineiam a imaginação geográfica sobre o espaço e a paisagem recifense, atribuindo significado à experiência de vivência do lugar e à correlação existente entre as paisagens real e fílmica da cidade, contextualizadas em uma ordem socioespacial que se institui como heterotópica.
Palavras-chave: filmes pernambucanos; espaço; arquitetura; heterotopia.

Abstract: This article investigated the particularities of representations of the urban space and the architectural landscape of the city of Recife in the films *Deserto feliz* (2008) by Paulo Caldas, *Um lugar ao sol* (2009) by Gabriel Mascaro and *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho, analyzing how these representations serve as structures that delineate the geographical imagination of the Recife space and landscape, giving meaning to the experience of living there, and to the existing correlation between the real and filmic landscapes of the city contextualized in a socio-spatial order that is defined as heterotopic.
Keywords: Pernambuco films; space; architecture; heterotopia.

Apresentação e problematização

Notadamente, a forte presença de imagens fílmicas no imaginário coletivo em várias culturas tem provocado efeitos que reverberam nos mecanismos de produção de espaços e paisagens urbanas, e, certamente, tem influenciado no estabelecimento de uma cultura geográfica pautada nas imagens em movimento dos espaços e dos lugares representados nos filmes.

Indubitavelmente, na atualidade, filmes têm, cada vez mais, se tornado objeto empírico de interesse para os mais diversos campos do conhecimento – comunicação, geografia, arquitetura, estudos urbanos, estudos culturais, entre outros. Comum a esses campos é o interesse pela pesquisa com a intenção de ampliar a compreensão sobre conceitos de espaço e de paisagem, o que se constata pelo volume de publicações envolvendo a análise fílmica como método para pesquisas de cunho interdisciplinar nas mais diversas áreas do conhecimento (AZEVEDO, 2006; BARNES; DUNCAN, 1992; BESSE, 2006; COSTA, 2009; FERRAZ, 2006; MARANDOLA; HOLZER; OLIVEIRA, 2014; MASSEY, 2008, entre muitos outros).

Há algum tempo, arquitetos e geógrafos humanistas e culturais vêm chamando a atenção sobre a força simbólica dos edifícios e traçados urbanos que compõem a paisagem das cidades. Pyrs Gruffudd (2014), por exemplo, inicia o seu artigo *Building sites: cultural geographies of architecture and place-making* defendendo exatamente esse postulado. Nesse contexto, destaca-se a contribuição de Michael Foucault acerca da construção de uma geografia em que o espaço não é um vazio a ser preenchido por pessoas e coisas, mas um conjunto de relações sociais que definem, na contemporaneidade, localizações que se sobrepõem, se entrelaçam e geram heterotopias.

Interpretar a paisagem (real e/ou fílmica), "ler" os edifícios e os elementos urbanos que a compõem, constrói a problematização considerada por Domosh (1989) como determinante dos vínculos entre um artefato particular de determinada paisagem, seu contexto socioeconômico-estético e os atores que diretamente produzem e criam esse artefato. Essa prática "interpretativa" da paisagem, que Lees (2001) denomina "semiótica política", deve considerar a maneira pela qual a paisagem é construída e moldada, adquirindo significado a partir das atividades que a produzem, apropriam e habitam, e também avaliá-la numa perspectiva cultural (LEES, 2001).

Práticas sociais e culturais singularizam espaços, lugares e edifícios que compõem o espaço urbano tanto quanto impõem, à visualidade sígnica da paisagem, simbolismos diretamente associados a elas. Essas mesmas práticas, por sua vez,

influenciam a produção arquitetônica e da arte coletiva, tendo os seres humanos, pensantes e ativos, como transformadores e criadores, intermediados pela comunicação. Com efeito, tornam-se produções simbólicas, códigos de comunicação para os quais concorrem o sensório e o imagético, que servem à interpretação do real já que, dialeticamente, engendram-no e, por vezes, recriam-no.

Nessa concepção, a cultura, produtora e ao mesmo tempo produto do espaço construído, tem a dimensão do político – além do econômico e do social – como uma esfera importante de poder, que dá direção e significado às coisas. Da mesma forma, a paisagem urbana também pode inferir contestação política, mas igualmente ser um instrumento de resolução de conflitos sociais, promovendo assim aquilo que os seus controladores desejam.

Sabemos que as cidades (o tópos, o lugar) são modificadas em suas representações (fotográficas, pictóricas, fílmicas etc.). Contudo, constatamos que há sempre a possibilidade de estabelecimento de uma relação entre a cidade real e sua representação. Como bem expõe Sarlo (2014): "As imagens de cidade propuseram-se representações de diversas ordens: alegórica, simbólica, realista, de costumes, irônica. Mas a cidade construída estava por baixo dessas representações, mesmo das imaginárias 'cidades perfeitas'" (SARLO, 2014, p. 204-205).

Na mesma linha de Sarlo (2014), gostaria de defender o argumento de que algumas representações fílmicas de cidades, em sua relação com a materialidade do espaço urbano real, terminam por operar como "forças materiais que exercem pressão sobre a imaginação urbana" (SARLO, 2014, p. 206). As imagens fílmicas, contextualizadas na sua relação real/ficcional, simultaneamente, ajudam os sujeitos a se autodefinirem e a situar essas definições em relação à sua própria experiência real e subjetiva do espaço. Afinal, essas mesmas imagens fílmicas compõem, por sua vez, parte do processo de conhecimento e idealização espacial. Isso é exatamente o que sucede com muitos dos filmes pernambucanos contemporâneos que apresentam diversas concepções de paisagem urbana para compor construções heterotópicas do lugar.

Em acordo, Mitchell (1994) escreve que a fotografia de paisagem é uma representação de algo que é em si mesmo uma representação. Antes dessa representação secundária, contudo, a paisagem é um meio físico e multissensorial no qual significados e valores culturais são codificados, sejam eles colocados lá pela transformação física do lugar em uma paisagem jardim ou arquitetura, ou encontrada em um lugar formado pela natureza. Como Mitchell (1994, p. 14) advoga, paisagem, em si mesma, "já é um artifício no momento de sua contemplação". Com essa distinção entre o que chamamos de vista ou imagem, é possível teorizar

que as pessoas só podem perceber a terra como paisagem transformando-a em vista/imagem/panorama.

No que se refere à representação fílmica, *mise-en-scène* é o termo francês utilizado para se referir ao que está posto em cena – modificações no espaço ou no arranjo dos objetos e *performers* em cena. Refere-se também a qualquer item dentro do plano visual da câmera que amplia a visão de que o lugar no filme não é estável ontologicamente. Há sempre uma tensão dinâmica entre lugar e espaço no filme, em que a narrativa transforma continuamente lugar em espaço, e vice-versa, da ação e do drama. Na mesma direção, encontramos narrativas visuais que obsessivamente se repetem, naturalizando significados hegemônicos como parte de um determinado *status quo*, o que colabora com a noção de heterotopia discutida adiante.

As produções cinematográficas nos ajudam a compreender o movimento e as experiências no espaço, nos lugares e paisagens naturais ou construídas. Por meio do processo de interpretação dos filmes que ambientam sua narrativa em espaços e lugares diversos, suas relações sociais, políticas, econômicas e culturais, nos é permitido acesso iluminador à realidade, e também às subjetividades que permeiam e moldam não somente sua aparência, mas também o imaginário coletivo que se constitui a partir dela. Ademais, fica claro que não necessariamente precisamos nos concentrar no entendimento dos espaços e lugares reais, mas antes nestes como ideia.

Em acordo, este artigo é resultado da investigação sobre a participação das imagens fílmicas na constituição de uma cultura geográfica a partir da multiplicidade imagética e espacial das paisagens urbanas. Aqui, a paisagem urbana é explorada enquanto sujeito e objeto autônomo das subjetividades espaciais inerentes à cultura. Para isso, nos ocupamos da análise de alguns filmes contemporâneos, dirigidos por cineastas pernambucanos, para compreendermos os seus discursos sobre o espaço e a paisagem construídos a partir da realidade objetiva.

Compreendendo que "os conflitos vivenciados pelos personagens são indissociáveis dos espaços que habitam e por onde (não) circulam" (AZERÊDO, 2020, p. 266), o objetivo aqui é discutir como diferentes imagens da cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, em sua configuração urbana e arquitetônica, são tematizadas como estruturas que delineiam a imaginação geográfica sobre o espaço e a paisagem e dão sentido e significado à experiência de vivência do lugar. Nesses filmes, as imagens da cidade não são trabalhadas para servir de cenário às narrativas, mas para serem tema.

Os cineastas pernambucanos contemporâneos, inseridos no âmbito do que se costuma nominar como o período da pós-retomada do cinema brasileiro, têm se

destacado nacional e internacionalmente por um trabalho que vem motivando novos olhares sobre os espaços e lugares geográficos e urbanos. Discutir sobre a diversidade da representação do espaço e da paisagem arquitetônica no contexto cinematográfico, produzido especialmente por cineastas pernambucanos, significa oportunizar a discussão sobre a representação fílmica do Recife. Dessa forma, contribuirá para situarmos e entendermos o aparecimento de distintas e variadas formas de olhar a paisagem urbana e arquitetônica mais particularmente.

A intenção é também refletir sobre a correlação existente entre o espaço urbano, a arquitetura e a paisagem real e fílmica do Recife e a importância dessa relação para o entendimento de uma ordem socioespacial que se institui como heterotópica. Isso é, este trabalho propõe uma análise, pautada sob uma perspectiva interdisciplinar e crítica, a partir do real, do fílmico e do simbólico contidos na premissa de heterotopia, e na intersecção dos espaços sociais que se interconectam no espaço urbano recifense. A análise se debruça sobre as representações das paisagens espaciais e arquitetônicas construídas nos filmes *Deserto feliz* (2008), de Paulo Caldas, *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho.

Cinema, cidade e paisagem

Nacional e internacionalmente, o cinema produzido em Pernambuco contemporaneamente remete a uma determinada série de filmes dirigidos por um grupo de cineastas pernambucanos – Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, Paulo Caldas, Kleber Mendonça, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Marcelo Lordello. Reconhecidos pela diversidade temática e pelo processo colaborativo[3] que caracterizam seus trabalhos como arrojados e importantes para o contexto da produção nacional, proporcionam uma alternativa à centralidade do "eixo Rio-São Paulo" no que toca à expansão da produção de filmes no Brasil.

Revisitando lugares e destacando configurações urbanas da cidade do Recife, essa geração recente de filmes produzidos em Pernambuco tem demonstrado criatividade artística, comprometimento político e social e capacidade de informar e afetar localmente e nacionalmente as audiências. A escolha deliberada por filmar em locação segue a noção de que um lugar real afeta significantemente a maneira como o filme é apreendido pela audiência, já que o "reconhecimento" espacial e do lugar é acionado.

[3] Há de se destacar, como uma particularidade da produção cinematográfica pernambucana, o processo de colaboração e parceria existente entre os cineastas, operando e consolidando vínculos de camaradagem no compartilhamento do trabalho – produção, financiamento coletivo, novos conceitos de distribuição –, denominado "brodagem".

Atuando como um mapa do imaginário e das realidades do cotidiano sociocultural e geopolítico recifense, esses filmes recorrem ao espaço como categoria narrativa para apresentarem a cidade do Recife sob um olhar que configura sua paisagem urbana sob o foco da relação passado-presente e a contextualiza no âmbito de dicotomias como tradição-modernidade, centro-periferia, ordem-desordem, nos âmbitos social, político e econômico do lugar.

Os cineastas Paulo Caldas, Gabriel Mascaro e Kleber Mendonça Filho, por exemplo, preocupados com a renovação da dramaturgia fílmica nacional, utilizam os espaços urbanos e sua arquitetura como paisagem simbólica em seus filmes, traçando um mapeamento geográfico fílmico em que a cidade não é cenário, a cidade é tema. Seus filmes cartografam as temáticas sociais, políticas, econômicas e urbanas impressas na paisagem, tais como: especulação imobiliária e o acelerado processo de verticalização das cidades, segregação e violência socioespaciais, formas de resistência política e econômica, conflitos de classe e dramas sociais e a desumanização resultante do não ordenamento responsável das cidades.

Portanto, significados sociais e culturais são não apenas construídos, mas discutidos, entrelaçados e contestados por meio das paisagens urbanas contidas nos filmes desses cineastas, que debatem, no centro de suas narrativas, as construções ideológicas e identitárias, crenças e valores. Por tudo isso, entendemos que algumas das obras de Paulo Caldas (*Deserto feliz*, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*), Gabriel Mascaro (*Doméstica*, *Av. Brasília formosa*, *Um lugar ao sol*) e Kleber Mendonça (*Recife frio*, *O som ao redor*, *Aquarius*) compartilham a "crítica ao modelo de cidade excludente e calcada no medo" (SILVA; MELLO, 2019, p. 105), modelo de organização do espaço que, presume-se, a cidade do Recife tem seguido.

Múltipla, híbrida e repleta de contrastes, Recife se revela, por meio de imagens, sons e movimento nos filmes pernambucanos, uma cidade que afirma sua heterogeneidade. Quem sabe, na diversidade das "Recifes" fílmicas que são construídas a partir desse cinema, a cidade nos aparece como, parafraseando Nogueira (2014), uma cidade que se mostra com a vocação para ser o que não é. Destaca-se, nesses casos, uma "ousadia estética" que nos faz lembrar aquilo a que Jacques Aumont (2008) se refere como uma tendência do cinema mundial que se instaura a partir dos anos 1980: uma "supradramaturgia", que se constrói a partir do experimentalismo formal conseguido por meio do uso abusivo da lente grande angular (*olho de peixe*), do cinemascope, do apelo dramático por meio da edição de som e do uso das cores e da textura da imagem, trabalhada em enquadramentos insólitos.

Focando no signo da espacialidade urbana e da desigualdade social, assim como na sua realidade espacial e no contraste com os diferentes signos da cidade, o interesse aqui recai sobre os filmes que constroem o espaço fílmico por meio de imagens de lugares existentes na realidade. Ou seja, naqueles em que os cineastas se valem de locações na cidade recifense como espaços privilegiados para as suas narrativas, na intenção de que esses lugares sirvam como enunciados estruturais que contribuam para a impressão de realidade.

Assim, os filmes discutidos aqui são aqueles que se apropriam do espaço urbano e da paisagem do Recife para criar uma geografia fílmica heterotópica repleta de diferenciadas formas, sons, cores, paisagens, espacialidades, climas, personagens etc. Esses filmes recorrem à temática da metrópole "desolada" e sem afeto de *Deserto feliz* (2007); a um Recife assoberbado pela desenfreada especulação imobiliária e pelo processo de verticalização que transforma sua paisagem social e arquitetônica em *Aquarius* (2016) e *Um lugar ao sol* (2009).

Destaque é dado aqui às estruturas narrativas que promovem um diálogo com espaços e lugares existentes no Recife para construir simbolismos a partir da própria referência à realidade da cidade – um composto de fragmentos de vistas, vivências e lembranças que, apesar de compor narrativas ficcionais, tem base no que se sabe, e se imagina, sobre o lugar. Além disso, mesmo que a cidade real e a cidade fílmica não se sobreponham, se anulem ou mesmo intercambiem seus elementos, devido a diferentes ordens semióticas, quando confrontamos a cidade fílmica com a cidade real, entendemos e reconhecemos o que significam os desvios entre uma e outra (SARLO, 2014). A cidade em que houve intervenção por meio de uma representação fílmica transforma a realidade ficcional em experiência real – o que nos faz lembrar Foucault:

> O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas, num vácuo que pode ser preenchido por vários tons de luz. Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam sítios decididamente irredutíveis uns aos outros e que não se podem sobre-impor. (FOUCAULT, 1986, p. 3)

Heterotopia e os "filmes de prédio"

Quando nos referimos ao conceito de "heterotopia" pensamos diretamente em Michael Foucault, para quem a heterotopia caracteriza a justaposição, em um

só lugar real, de múltiplos espaços (locais) que são em si mesmos inconciliáveis. Foucault (1986), usando o espelho como uma metáfora, concebe a noção de que o espelho funciona como heterotopia:

> O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá. (FOUCAULT, 1986, p. 3)

A partir dessa revelação sobre o "reflexo" da realidade espacial no espelho, Foucault percebe que não existem limites entre o que é realidade e o que é ilusório no espaço social. O conceito de heterotopia pode explicar, por exemplo, a confluência entre os diferentes espaços na sociedade e como as relações neles alicerçadas definem as relações sociais dos indivíduos. A noção de heterotopia, assim, nos permite pensar a realidade do espaço social através da ideia de representação (reflexo) dos lugares que abrigam as relações na sociedade.

Outro exemplo citado por Foucault para elaborar uma concepção fundamental de heterotopia é o navio. Produtor de imaginários e espacialidades, o navio "é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pela polícia" (1986, p. 7). O navio, assim, é o lugar das experiências individuais e coletivas, é o transporte para a terra paradisíaca que permeia o imaginário popular. O que nos faz lembrar a ideia de "ilha" (isolamento, proteção), mencionada por um dos entrevistados em *Um lugar ao sol* que se utiliza da imagem da ilha para definir o espaço da cobertura como perfeito ao propiciar elevação e distância das pessoas que transitam no nível da rua – "da cobertura você tem uma outra dimensão: é o por cima" (UM lugar ao sol, 2009).

Entendemos que a configuração heterotópica no documentário *Um lugar ao sol* contextualiza diferentes dimensões espaciais em sua estrutura. O espaço do apartamento de cobertura, realização de um sonho individual, materializa-se como experiência do morar luxuoso e do privilégio social; em outro plano (elevado), que denota a sensação de domínio do espaço, configura o cenário paisagístico como construção de ficções de felicidade que o próprio aparato cinematográfico empreendeu no imaginário dos espectadores – "é uma cena viva de cinema", diz um dos entrevistados sobre a "vista privilegiada" que tem da sua janela.

Em vista do exposto, a possibilidade de pensar o espaço e a paisagem fílmicos como heterotopia faz sentido. O próprio Foucault faz referência à sala de projeção e à experiência cinematográfica como heterotópicas: "assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, num écran bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais" (FOUCAULT, 1986, p. 5). A partir disso, nos é permitido avançar com a ideia de que filme pode ser dialeticamente o espelho que produz o espaço virtual no qual eu "volto a mim mesmo", como atesta Foucault.

No caso do filme, a noção do "espelho" – como projeção ilusória que encapsula o reflexo e a projeção de duas realidades em um mesmo espaço e tempo (KRUGER, 2016) – funciona pelo processo de identificação do espectador com personagens, situações, paisagens, espaços e lugares narrativos, e pela união entre um espaço irreal (a cidade no filme) e um espaço real (a cidade *per si*). Ora, se para Foucault a noção de heterotopia concerne a expressão da junção de dois lugares, o real e o irreal, postos no mesmo espaço simbólico, e constatamos que o aparato cinematográfico trabalha exatamente com essa ideia, podemos afirmar que os filmes trazem para a realidade uma experiência heterotópica – apesar de que o fator "tempo" não trabalha da mesma forma, pois não existe a "simultaneidade" na temporalidade da imagem como há no caso do espelho. "Com a ideia de heterotopia, não existem limites entre o que é a realidade e o que é ilusório no espaço social" (KRUGER, 2016, p. 36).

Como possibilidade alternativa para compreender a dimensão representacional do espaço social e como ele abriga e aproxima diferentes lugares que constituem o sujeito social e cultural, podemos considerar o que Foucault descreve como *heterotopia de crise*[4]: lugares que contêm indivíduos em estado de crise em determinada sociedade. Foucault exemplifica com as experiências sexuais, fora de suas residências, de mulheres em lugares "designados" para encontros de natureza sexual. A noção de heterotopia de crise, identificada e discutida no âmbito da análise dos filmes de interesse nesse trabalho, amplia a percepção do espaço real e sobre o conceito de lugar em diversos espectros.

Em acordo, reconhecemos em *Deserto feliz* (2008), de Paulo Caldas, filme que tem como tema a prostituição infantil, o abuso sexual e o universo feminino em sua dimensão social, tratados de maneira dura e seca através de uma "poética do tempo real" (PASSAGES, 2019), uma *heterotopia do desvio* no que se refere a

[4] Foucault se refere também à *heterotopia do desvio*, que remete a lugares aos quais se destinam aqueles indivíduos considerados "desvios" em relação à média ou às normas da sociedade, como hospitais e prisões. Lugares, portanto, que abrigam os sujeitos que causam instabilidade social.

uma das locações do filme e que, significativamente, representa o lugar na cidade e da ação no espaço fílmico. Me refiro ao Edifício Holiday, situado no bairro de Boa Viagem, que percebo ser apresentado no filme como "lugar do desvio" nos moldes que apregoa Foucault.

Construído em 1957, o Edifício Holiday, até 2019, abrigava cerca de 2 mil pessoas. Ícone da arquitetura modernista na cidade – imensa estrutura de concreto curvada, em forma de meia lua, com 17 andares e 476 apartamentos –, o prédio conta com pelo menos 30 estabelecimentos comerciais espalhados em seu pátio, no térreo, que servem aos moradores e à vizinhança. O imóvel é considerado um símbolo da expansão imobiliária na região da praia de Boa Viagem por estar no centro do território disputado pela elite econômica pernambucana.

Figura 1: Edifício Holiday.
Fonte: Adolescente… (2017)

Figura 2: Personagem Jéssica (Nash Laila) no Ed. Holiday.
Fonte: Deserto feliz (2008)

Considerado há muito tempo uma "favela vertical", a degradação do edifício é visível em sua fachada com a fiação elétrica exposta, sujeira acumulada e paredes desgastadas. Por isso mesmo, em 2019, a justiça determinou a sua desocupação e interdição, a partir da solicitação da Prefeitura do Recife, para que obras estruturais e de renovação da parte elétrica do prédio fossem realizadas. Os então habitantes do Edifício Holiday, hoje desocupado, ainda esperam pelas reformas que, pelo menos até fevereiro de 2020, ainda não tinham iniciado.

Em *Deserto feliz*, o Edifício Holiday significa o lócus da prostituição, mesmo contrariando a realidade factual que posiciona o prédio em contexto distinto. Na realidade, os habitantes do prédio são, sobretudo, trabalhadores das redondezas, como porteiros, ambulantes da praia, faxineiras, empregadas domésticas. Isso é, trabalhadores de baixa renda, fato que pode ser constatado nas falas dos reais moradores do prédio[5]. Todavia, a "má fama" do Edifício Holiday, citada por seus reais moradores, é de ser o domicílio de bandidos, traficantes e prostitutas. Desse modo, verifica-se que a realidade fílmica do lugar (o Edifício Holiday) em *Deserto feliz* está mais associada ao imaginário simbólico e coletivo dos recifenses sobre o prédio do que à realidade do lugar *per si*. Nesse caso, constatamos exatamente a fusão de duas realidades, a real e a representacional, em um mesmo espaço que atua como "reflexo" do real e do simbólico simultaneamente.

Quando Foucault diz que "a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" (2015, p. 435), fazendo uma analogia com o filme *Deserto feliz*, e retomando o exemplo do espelho citado acima, podemos estabelecer que o espaço irreal (projetado na tela) e o espaço real (representado no filme), mutuamente a realidade e a (ir)realidade, compõem o espaço social e simbólico. O próprio cineasta Paulo Caldas, em entrevista a Lucia Nagib e Samuel Paiva (PASSAGES, 2019), diz ter pretendido com o filme "romper a barreira entre a ficção e a realidade" mostrando a geografia humana do lugar. Nesse sentido, o destaque ao Edifício Holiday como lugar significativo no filme coloca a audiência em contato com a relação ficção/realidade, dando ao filme um tom de documentário por meio da especificidade arquitetônica real e simbólica existente não apenas na realidade concreta, como também na imagética – através do uso de tomadas aéreas do Edifício Holiday seguidas de tomadas no nível do solo.

[5] Os moradores do Edifício Holiday são entrevistados pela equipe do Diário de Pernambuco na reportagem documental "Edifício Holiday: Imponente e Melancólico", disponível em: https://bit.ly/39ea7fN. Acesso em: 19 jun. 2020.

Encontramos no filme *Aquarius* (2019), de Kleber Mendonça Filho, de maneira mais explícita, a intenção de abordar as temáticas da especulação imobiliária, do processo de verticalização e do mal ordenamento da paisagem urbana da cidade do Recife em sua relação direta com a luta pelo direito à habitação e uma efetiva resistência de forma individual ou em comunidade[6]. Como evidenciado por Azerêdo, em uma das sequências iniciais de *Aquarius*, "ao captar o espaço geográfico da cidade em câmera alta, [o filme] também alude às transformações causadas pelo tempo e pela especulação" (AZERÊDO, 2020, p. 273). Assim, o discurso temático se constrói proporcionalmente na medida em que o espaço fílmico vai sendo delineado – através de visões panorâmicas ou abertas, enquadramentos mais específicos da rua, dos prédios e seus arredores.

O enredo de *Aquarius* gira em torno de Clara (Sônia Braga), viúva de 65 anos, última moradora do edifício Aquarius, no bairro do Pina, situado na orla da praia de Boa Viagem no Recife, que resiste, persistentemente, às investidas de uma construtora que almeja comprar o prédio e demoli-lo para erguer, em seu lugar, um outro edifício mais alto e mais moderno. O filme deixa muito clara sua crítica ao sistema de ideias que legitima o poder econômico da classe dominante e que torna mais fácil ceder à pressão, seguir pensamentos e atos predominantes, do que resistir aos padrões da sociedade, do mercado, dos interesses do poder.

O "Aquarius da vida real" é na verdade o Edifício Oceania (usado como locação no filme), localizado na Avenida Boa Viagem, que "pelo charme saudosista de sua arquitetura" (ARAÚJO, 2016) destoa da paisagem constituída pelos espigões modernos que compõem a orla da praia de Boa Viagem no bairro do Pina. Símbolo de resistência à especulação imobiliária, o prédio, projetado pelo engenheiro-arquiteto Hugo Marques, foi construído em 1952 (cinco anos antes do Edifício Holiday) e é um dos últimos representantes de uma geração de edifícios construídos na região.

Ainda que evidentemente explícita a relação entre o título de *Aquarius*, o local de gravação das cenas (a locação) e a respectiva relação narrativa com os espaços, lugares e temas da realidade que poderíamos contextualizar na discussão sobre os "filmes de prédio", comentarei uma sequência do filme que alude a um outro lugar, uma outra arquitetura, um outro edifício.

Me refiro à sequência em que a personagem de Sônia Braga, Clara, em companhia do sobrinho Tomás (Pedro Queiroz), sobe de carro a Ponte Antônio de

[6] Temas recorrentes em outros filmes do cineasta, como *Recife frio* (2009) e *O som ao redor* (2012).

Góis, no Pina. A sequência mostra, em um plano aéreo, a Bacia do Pina, o Clube Cabanga e as redondezas. Nota-se, na sequência, que da paisagem foram excluídas as "torres gêmeas" – como são conhecidos dois edifícios gigantes símbolos do processo de verticalização da cidade, construídos pela empreiteira Moura Dubeux, beneficiados com o amparo à especulação imobiliária que há décadas vem tomando os bairros do Recife, impactando as paisagens naturais ou construídas pela história e protegidas pelo patrimônio cultural da cidade.

Figura 3: As "torres gêmeas" em Recife.
Fonte: BRITO, 2016

Os Edifícios Píer Duarte Coelho e Píer Maurício de Nassau, apelidados de "torres gêmeas", com 41 andares e 134 metros de altura cada um, fazem parte da paisagem às margens do Rio Capibaribe no cais de Santa Rita, Bairro de São José, região considerada patrimônio histórico do Recife. Com a exclusão digital das duas torres da paisagem histórica do Recife (Figura 4), Kleber Mendonça Filho certifica a temática intencionada no filme, qual seja: a modernização pretendida pelos poderes público e imobiliário do ambiente urbano recifense às custas da desvalorização da memória, ignorando as pessoas e suas histórias (temática presente também em *Deserto feliz*, mesmo que subliminarmente).

Não bastasse o efeito especial utilizado por Mendonça em *Aquarius*, o cineasta postou em rede social a imagem fotográfica de uma cena do filme sem as torres gêmeas acompanhada da seguinte pergunta: "O que há de correto com essa imagem de *Aquarius*?" (Figura 5). Claramente assumindo uma posição favorável à resistência de movimentos sociais[7] que têm se colocado contrários à especulação

[7] Outro exemplo de resistência de movimentos sociais no Recife aconteceu em relação à construção de imenso projeto imobiliário no Cais Estelita, também no bairro de São José. Empreiteiras e poder público

imobiliária desenfreada, aos interesses econômicos de empreiteiras e do poder público, à desvalorização do patrimônio histórico, social e da memória da cidade do Recife, o cineasta não se fez de rogado ao responder a críticas sobre o "apagamento" de parte da paisagem real do bairro de São José, comentando: "Foi muita tentação. O filme é meu e quem manda nele sou eu" (FERREIRA, 2016).

Figura 4: Cena do filme *Aquarius* sem as torres gêmeas.
Fonte: Aquarius (2016)

Figura 5: Imagem de *Aquarius* reproduzida por Kleber Mendonça Filho no Facebook.
Fonte: FOTO… (2016)

Podemos pensar os filmes *Deserto feliz* e *Aquarius* como representações que são organizadas com o objetivo de, parafraseando Sarlo, se situarem entre "a realidade da cidade, a experiência de cidade e a ideia de cidade" (2014, p. 164). A mudança na paisagem do lugar explicitamente proposta no filme *Aquarius* é evidência das divisões existentes no contexto das relações entre as classes sociais média e alta em

se uniram em defesa do Consórcio Novo Recife em oposição à população e a grupos de direitos urbanos, que deflagraram o "Movimento Ocupe Estelita" (PADRÃO, 2015).

suas estruturas familiares, de como essas são transgredidas e os espaços recuperados através de reconfigurações em sua arquitetura e paisagem, e da ferocidade do processo de gentrificação nas cidades brasileiras. Mendonça, entrevistado por Lúcia Nagib e Samuel Paiva (PASSAGES, 2019), afirma que "o mercado é uma das coisas mais cínicas que existem na nossa vida moderna".

Um lugar ao sol (2009), de Gabriel Mascaro, é um filme documentário que se ocupa de abordar o universo de moradores de apartamentos de coberturas de edifícios ocupados pela elite econômica nas cidades do Recife (Figura 6), Rio de Janeiro e São Paulo. O cineasta obteve acesso aos moradores das valorizadas coberturas através de um livro que mapeia a elite e as pessoas influentes no Brasil. O livro catalogou 125 apartamentos de cobertura, contudo, Mascaro só conseguiu autorização para entrevistar os moradores de nove deles. Destes, cinco são coberturas de edifícios situados à beira mar, na Avenida Boa Viagem, no Recife.

Em artigo sobre *Um lugar de sol*, Costa e Costa destacam que "[a] linguagem do documentário constrói seu discurso por meio da enunciação de códigos e símbolos originários nos discursos envolvidos nas relações de poder entre classes sociais" (COSTA; COSTA, 2017, p. 101). O sujeito "Outro", no caso aquele que não faz parte da elite recifense (na verdade, da elite brasileira de uma maneira geral) e, portanto, não mora em um apartamento de cobertura, não aparece nem é entrevistado no filme. No entanto, o seu "apagamento" chama a atenção para as relações sociais e de poder envolvidas no contexto da convivência em sociedade entre as diferentes classes, principalmente porque, mesmo ausente, esse "Outro" se apresenta como um símbolo não personificado da estratificação social que se faz presente na sociedade brasileira contemporânea, e da qual o apartamento de cobertura é emblema.

No que se refere ao Recife, constatamos em *Um lugar ao sol* uma referência subliminar ao âmago da história da cidade no que toca a um fenômeno social muito robusto: o movimento de migração da elite canavieira pernambucana do campo para a cidade e o consequente loteamento de grande parte da área costeira, que se tornaria um dos seus bairros nobres: Boa Viagem. Como o interesse deste trabalho é discutir a paisagem urbana e arquitetônica recifense, me atenho a comentar as entrevistas dos moradores das coberturas do Recife – reconhecendo, contudo, que o discurso proposto no documentário conduz ao entendimento de que a realidade posta não é localizada ou específica, mas sim característica dos grandes centro urbanos brasileiros.

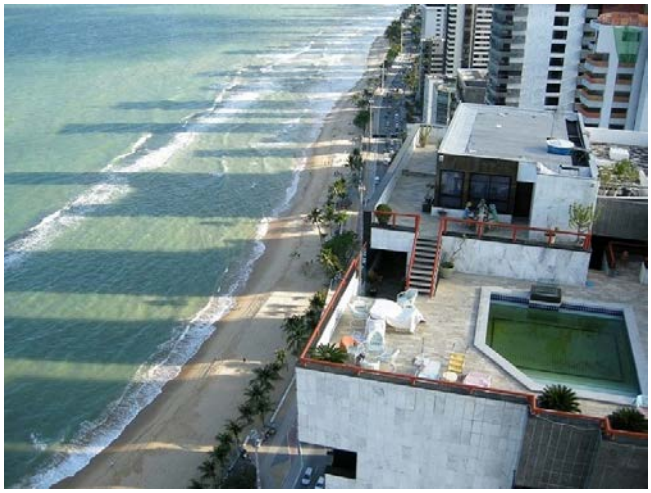


Figura 6: Imagem do filme *Um lugar ao sol*.
Fonte: Um lugar ao sol (2009)

Através da edição, que agrega tomadas aéreas, de detalhe de vários prédios e seus apartamentos de cobertura, suas diferentes fachadas e interiores, além dos depoimentos dos moradores dessas coberturas, o documentário apresenta uma amostra de como a elite brasileira que vive nesses apartamentos de luxo vê a si mesma. As perguntas colocadas aos entrevistados são basicamente duas: "Como é viver em uma cobertura?" e "O que, para você, significa ter uma cobertura?" O documentário traz um rico debate sobre desejo, visibilidade, segurança, status e poder, e constrói um discurso sensorial sobre o paradigma arquitetônico e social brasileiro – apresentado em categorias dicotômicas como alto/baixo; dentro/fora; convidado/intruso; segurança/insegurança (COSTA; COSTA, 2017).

A linguagem de documentário, usada em *Um lugar ao sol*, insere personagens da vida real na paisagem do espaço fílmico, assegurando ao espectador o entendimento de que "aqueles personagens são reais e que os seus discursos em sua totalidade são verídicos" (NETTO, 2012, p. 102). Ademais, o filme põe em evidência aqueles sentidos que são produzidos pela intervenção da arquitetura na produção do espaço social a partir da contraposição simbólica entre: espaço interior x espaço exterior, espaço privado x espaço comum e espaço vertical x espaço horizontal (NETTO, 2012).

O documentário não deixa dúvidas sobre as motivações que levam a elite pernambucana, por exemplo, a aspirar "morar" em um apartamento de cobertura. As falas dos moradores das coberturas no Recife, situadas de frente para o mar, indicam

desde o desejo por "mais espaço com conforto sem exagero ou luxo" e "espaço amplo para receber convidados", e ainda "uma situação geográfica que permita a vista para o mar", até a busca por mais privacidade e segurança. Esses depoimentos caracterizam de forma paradigmática a relação do sujeito com o espaço que habita no contexto do que a tipologia do apartamento "de cobertura" expressa. Ademais, o apartamento de cobertura, apesar de não ser uma casa, tem "a cara de casa" – com jardim, piscina, vista para o mar (na maioria dos casos), espaço para animal de estimação, amplidão na distância entre as áreas social, privada e de serviço e, principalmente, afastamento do nível da rua e o que isso implica. Como destaca Rufino, "com a verticalização do ambiente, o olhar passa a ser 'superior', há o aumento das diferenças entre quem olha e o que é olhado" (2018, p. 74).

A arquitetura das coberturas apresenta uma tipologia de organograma espacial que representa o modelo de se evitar proximidade entre as diferentes classes da sociedade. Seus arranjos espaciais inferem proposições sobre o seu significado simbólico e de poder no contexto urbano na medida em que, colocando seus espaços em um "plano elevado", criam uma "sensação de domínio do espaço" para seus habitantes, que se reconhecem como privilegiados – "onde eu vivo, onde eu moro, não é a realidade do Brasil", diz um dos entrevistados de *Um lugar ao sol*. Não sem razão, o "aumento vertiginoso dos prédios e de uma arquitetura e paisagem urbana que segregam e desumanizam" (AZERÊDO, 2020, p. 268) é o foco do documentário.

Retornando à ideia da cidade que se transforma pela especulação imobiliária que se apropria e toma posse de territórios, visando primeiramente o lucro financeiro, podemos identificar em *Um lugar ao sol* a tentativa de contrapor o discurso de uma seleta elite pernambucana à noção de preservação de uma memória sociocultural citadina, associada à preocupação com a manutenção arquitetônica, espacial e social dos lugares na cidade nordestina (COSTA; COSTA, 2017).

Considerações finais

Formulou-se neste artigo a ideia de que o filme engendra espaços heterotópicos contidos nas paisagens e territórios geográficos. Nessa perspectiva, destacamos uma abordagem acerca das heterotopias, com base na reflexão de Michel Foucault, e discutimos sobre de que modo as (re)contextualizações heterotópicas concedem novos sentidos ao espaço, ao lugar e à paisagem nos filmes de ficção pernambucanos *Deserto feliz* e *Aquarius* e no documentário *Um lugar ao sol*. Destacamos como esses filmes apontam para a produção de subjetividades perante o espaço e o lugar que representam, ocupam e expõem. Com efeito, constata-se

nos filmes a presença de heterotopias de crise, reais e ficcionais, roteirizadas através das experiências correspondentes às vivências, memórias, sensações, percepções e sentimentos associados ao lugar, ao ambiente da cidade do Recife.

Os três filmes pernambucanos contemporâneos discutidos neste trabalho, de forma incisiva, expõem a vida urbana atual, reconfigurando e rearticulando novas formas de experiências, ideias, práticas espaciais e resistências. Apesar de as conexões entre arquitetura, paisagem, espaço urbano e práticas socioespaciais terem sido materializadas desde sempre, os filmes em análise rearticulam e reconfiguram as maneiras através das quais essas práticas são apresentadas, dando visibilidade a um espaço urbano específico: a cidade do Recife.

Os três filmes, direta ou indiretamente, compartilham temáticas como o espaço urbano, seu processo de verticalização e a especulação imobiliária desenfreada; a transformação da paisagem da cidade e as relações de poder entrelaçadas como causas e consequências da estratificação social; a representação das classes sociais distintas, a ideologia burguesa, a visão da elite brasileira vis-à-vis o poder econômico e o imaginário na/da paisagem arquitetônica da cidade. Derivando dessas temáticas, a questão da resistência aparece também como uma preocupação comum aos cineastas dos filmes discutidos aqui, o que demonstra uma inquietação deles sobre o juízo que se faz de uma sociedade em que determinados grupos e/ou indivíduos se contrapõem ao *status quo*. Há ainda que se considerar a posição solitária de cada cineasta, nos termos do que cada um deles exige de si mesmo no que se refere à "coragem" de expor seus próprios pensamentos e posicionamentos.

Por fim, este trabalho, a partir de um olhar mais aprofundado sobre filmes que tratam das relações entre as pessoas que habitam a cidade do Recife e a paisagem, percebeu o entrelaçamento de personagens e posicionamentos diversos no espaço urbano e social com a temática narrativa que dá destaque às fragilidades, conexões e conflitos reais que acontecem na cidade. Servindo, portanto, ao nosso argumento de que os filmes *Deserto feliz*, *Aquarius* e *Um lugar ao sol* podem ser contextualizados nas bases explicitadas por Foucault a respeito do conceito de heterotopia.

Referências

ADOLESCENTE é baleado em frente ao edifício Holiday em Boa Viagem. *JC Online*, Recife, 8 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/37czTym. Acesso em: 25 nov. 2020.

ARAÚJO, M. Verdadeiro edifício Aquarius tem sua própria Clara e assédio de construtora. *UOL*, Recife, 21 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/363k120. Acesso em: 30 jun. 2020.

AUMONT, J. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

AZERÊDO, G. "Kleber Mendonça e a ciranda de todos nós: configurações espaciais e resistência". *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, 2020.

AZEVEDO, A. F. "Geografia e cinema". *In*: SARMENTO, J.; AZEVEDO, A.; PIMENTA, J. (orgs.). *Ensaios de Geografia Cultural*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, 2006. p. 59-79.

BARNES, T. J.; DUNCAN, J. S. (orgs.). *Writing Worlds*: discourse, text and metaphor in the representation of landscape. London: Routledge, 1992.

BESSE, J. M. *Ver a Terra:* seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRITO, N. *Blog da Noelia Brito*, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3mVCun1. Acesso em 24 junho 2020.

COSTA, M. H. B. V. "Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas". *Pro-Posições*, Campinas, v. 20, n. 3, 2009.

COSTA, M. H. B. V.; COSTA, W. M. A. "O outro e a arquitetura da cidade: as relações de poder em Um lugar ao sol". *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Covilhã, n. 21, p. 97-113, 2017.

DOMOSH, D. "A method for interpreting landscapes: a case study of the New York World Building". *Area*, Ann Arbor, v. 21, n. 4, 1989.

FERRAZ, M. C. F. "Percepção e imagem na virada do século XIX ao XX". *In*: CORREA, A. D. (Org.). *Imagem (ir)realidade*: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 233-234.

FOTO postada no Facebook de Aquarius sem as Torres Gêmeas repercute nas redes. *JC Online*, Recife, 4 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/37anhrI. Acesso em: 19 jun. 2020.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos, vol.III – estética:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, M. "De outros espaços". Tradução Pedro Moura. *Diacritics*, Baltimore, v. 16, n. 1, 1986.

GRUFFUDD, P. "Building sites: cultural geographies of architecture and place-making". *In*: OGBORN, M. *et al. Cultural geography in practice*. London: Routledge, 2014. p. 238-250.

KRUGER Jr., D. A. "Foucault: a heterotopia como alternativa para pensar o espaço social". *Revista Enciclopédia de Filosofia*, Pelotas, v. 5, p. 22-37, 2016.

LEES, L. "Towards a critical geography of architecture: the case of an Ersatz Colosseum". *Ecumene*, Ann Arbor, v. 8, n. 1, p. 51-86, 2001.

MARANDOLA Jr., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.) *Qual o espaço do lugar?*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MASSEY, D. B. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

FERREIRA, F. ""Torres Gêmeas' de Recife foram alvos de protesto no filme Aquarius". *Folha de São Paulo*, Recife, 3 dez. 2016. Disponível em: https://bit.ly/3fBOGq4. Acesso em: 21 mai. 2020.

MITCHELL, J. *Picture theory:* essays on verbal and visual representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NETTO, J. T. C. A *construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NOGUEIRA, A. M. C. A *brodagem no cinema em Pernambuco*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

PADRÃO, M. Obra em bairro histórico gera debate intenso sobre urbanização do Recife. *UOL*, São Paulo, 1 jun. 2015. Disponível em: https://bit.ly/3fGrUgX. Acesso em: 24 jun. 2020.

PORTUGAL, A. B. *Geografia de espaços outros: formas de ocupar e inventar as cidades no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

PORTUGAL, A.; MIGLIORIN, C. "O infinitesimal do capitalismo contemporâneo no documentário brasileiro Banco Imobiliário". *Aniki*, Lisboa, v. 5, n. 2, 2018.

RUFINO, R. H. *Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018.

SARLO, B. A *cidade vista:* mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SILVA, P. G.; MELLO, S. C. B. "Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho". *Rebeca*, São Paulo, v. 8, n. 2, 2019.

Referências audiovisuais

AQUARIUS. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2016.

DESERTO feliz. Paulo Caldas, Brasil, 2008.

PASSAGES: a film essay. Lúcia Nagib; Samuel Paiva, Inglaterra, 2019.

UM lugar ao sol. Gabriel Mascaro, Brasil, 2009.

submetido em: 01. jul. 2020 | aprovado em: 07. out. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.171041

Luto e memória: a fragilidade do entrelugar em Ventos de Agosto[1]

Mourning and memory: the fragility of the space in-between in Ventos de Agosto

Vitor Cerqueira Dassie[2]

[1] Meu agradecimento à Profa. Dra. Lorraine Leu pelas conversas profícuas e pelo apoio constante.

[2] Doutorando do programa de Estudos Culturais e de Mídia Luso-Brasileiros da Universidade do Texas em Austin, EUA. Mestre em Arte, Cognição e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – PPGArtes UERJ. Atuante na área de Política Cultural na Agência Nacional do Cinema – Ancine. Bacharel em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Contato: vitordassie@gmail.com

Resumo: Ventos de Agosto, de Gabriel Mascaro, retrata a luta de uma pequena comunidade de pescadores de Alagoas ao tornar-se consciente das diversas correntes que a invadem. Representadas pelo avanço do mar sobre o cemitério local, a força descomunal destas correntes vem erodindo seus espaços de memória e ameaçando sua sobrevivência como sociedade. A ideia de entrelugar, debatida no Brasil como um espaço de afirmação e resistência ao apagamento social, encontra em Mascaro um ponto de transição em que a disparidade observada entre as forças em questão aponta para uma interculturalidade precária diante de tal desproporcionalidade e para uma ansiedade por sobrevivência e memorialização.
Palavras-chave: entrelugar; memorialização; interculturalidade; cinema; Brasil.

Abstract: Gabriel Mascaro's Ventos de Agosto portrays the struggle of a small fishing community in Alagoas, Brazil, as they become aware of the different currents that invade it. Represented by the advance of the sea over the local cemetery, the extraordinary strength of these currents has been eroding their memory spaces and threatening their survival as a society. The idea of space in-between, debated in Brazil as a space for affirmation and resistance to social erasure, finds in Mascaro a transition point where the disparity observed between the forces in question point to a precarious interculturality in the face of such disproportionality and to anxiety for survival and memorialization.
Keywords: space in-between; memorialization; interculturality; cinema; Brazil.

Introdução: contemplação e silêncio

Ao encontrar um cadáver irreconhecível enquanto navegava com seu pequeno barco de pesca próximo à costa junto ao vilarejo onde vive, Jeison (Geová Manoel Dos Santos), um jovem pescador e coletor de coco, leva o corpo para a rua principal da comunidade onde, por vários dias, e mesmo diante do desconforto dos vizinhos, cuida do morto com estranho zelo e sem articular explicações, enquanto aguarda a improvável chegada da polícia. Esse evento incomum ocorre poucos dias depois dele – em companhia de sua namorada Shirley (Dandara de Morais) – ter encontrado no fundo do mar o crânio de um antigo morador, falecido e sepultado décadas antes. Em suas duas incursões pelo mar, Jeison encontra a morte duas vezes. A comunidade, que está sendo tragada lentamente pelo avanço do mar que vem varrendo o litoral da região e já começa a invadir o cemitério local, encontra-se diante da iminência de seu próprio desaparecimento. No entanto, não é apenas o mar que ameaça apagar a memória ancestral dos moradores daquele vilarejo. Outras intempéries atravessam a cidade, e a chegada de um Cientista (Gabriel Mascaro), imbuído da abstrata missão de investigar que ventos cortam a localidade, e seu subsequente desaparecimento, vão provocar em Jeison uma atitude obstinada diante daquele cadáver. A morte é uma presença constante em comunidades negras em diáspora e sua naturalização como algo inevitável parece ser uma consequência de sua própria repetição. A presença ao mesmo tempo constante e desproporcional da morte contrasta com sua invisibilidade social e leva a um estado de alerta permanente (SHARPE, 2016). E embora os personagens não sejam retratados sob ameaça, sua invisibilidade social, como veremos, é um dos sintomas da condição de *'eu' sujeitado*, indivíduo potencialmente destinado a se deparar com o *horizonte da morte* (SILVA, 2014, p. 111).

Ventos de Agosto (2014), de Gabriel Mascaro, primeiro longa-metragem de ficção escrito e dirigido pelo cineasta, retrata o cotidiano de uma pequena e isolada comunidade de pescadores no litoral do estado de Alagoas, sob o ponto de vista de dois jovens locais: Jeison, filho de um pescador, e Shirley, que acaba de retornar da capital para cuidar de sua avó idosa. O cotidiano da vila é perturbado com a chegada do meteorologista anteriormente mencionado, que estuda as correntes de ventos locais, seguida de sua morte repentina por afogamento.

O filme lida com o entrecruzamento de mundos que têm momentos, ritmos e personalidades distintas; com a precária comunicação entre esses dois mundos, devida não apenas à distância física e temporal, mas também à distância social; e, sobretudo, com as ideias de invasão e desaparecimento, de envelhecimento e morte,

de morte e transição, condições com as quais a comunidade é forçada a lidar e que são colocadas diante dela através da incômoda presença do corpo em decomposição do Cientista, fato que leva Jeison a lidar com a morte de uma forma muito peculiar e a comunidade a lidar com a possibilidade de seu desaparecimento.

A contemplação silenciosa de Jeison encontra paralelo em outros exemplos de objetos culturais brasileiros, assim como se conecta com a ideia de entrelugar, importante marco teórico da cultura brasileira. No conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, um homem decide abrir mão do convívio com sua família, assim como com toda a comunidade, ao abraçar a aparentemente inexplicável missão de viver em uma pequena canoa, eternamente flutuando sobre as águas do rio, sem jamais pisar qualquer das margens novamente. Sua atitude desperta na comunidade e na sua família uma resposta contraditória que tenta articular simultaneamente *silêncio e memória*: "[…] não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento" (GUIMARÃES ROSA, 1988, p. 35).

Para Nicolau Sevcenko, o conto de Guimarães Rosa representa uma característica encontrada muito frequentemente em diversas esferas de expressão da cultura brasileira: a representação de uma busca interminável, ou uma paralisia mística em uma dimensão atemporal (SEVCENKO, 1992, p. 82). Característica que se repete em diversos momentos e não apenas nas artes, mas em diferentes instâncias da cultura brasileira. Esse espaço indefinível ocupado pelo pai de *A terceira margem do rio*, assim como o zelo e a expectativa em que se posiciona Jeison são também caracterizados pelo silêncio ou pela não articulação explícita de qualquer desejo. E é justamente o silêncio e a necessidade de articular resistências silenciosas que conecta, como veremos, o conto de Rosa e a contemplação mística de Sevcenko com as diferentes teorizações sobre o entrelugar na cultura brasileira ao longo da história.

O progresso anunciado na bandeira brasileira entra em conflito com essa realidade. As pessoas não compreendem por que o pai de *A terceira margem* mergulha nesse espaço do indefinido. Acham que ele enlouqueceu. Sua mobilidade não é linear e não obedece a um projeto objetivo. E Jeison também está mergulhado nesse espaço de indefinição, ou de invisibilidade social que também o coloca diante do *horizonte da morte*, uma das razões do silêncio. A inscrição na bandeira é parte de um discurso linear que o posiciona fora do projeto de nação ou à margem dele. A estupefação inicial de Jeison, que o coloca nesta posição de contemplação inexplicável e de silêncio, é resultado desse projeto. No entanto, a relação de Jeison com seu conflito, expresso por meio de sua relação com a paisagem, como veremos adiante, vai levá-lo a estabelecer e a conduzir a comunidade a uma relação mais objetiva frente à ameaça do esquecimento.

Ele sai da sua terceira margem e o que descobre é um entrelugar de interculturalidade, conforme proposto por Denilson Lopes (2012), mas também um entrelugar de desproporcionalidade das forças em disputa. Para pessoas de cor no filme, esse entrelugar constitui-se em um "horizonte da morte", nas palavras de Denise Ferreira da Silva (SILVA, 2014, p. 119), ou seja, esse espaço que a população negra brasileira ocupa dentro da comunidade nacional se constitui de violência letal racializada e institutionalizada e de silêncio social.

Neste artigo eu argumento que o esforço de memorialização em *Ventos de Agosto* é ao mesmo tempo uma resposta ao avanço de diversas *correntes* sobre os espaços de memória daquela comunidade de pescadores afrodescendentes e uma tentativa de sobrevivência. Aponto pela contribuição do filme à teorização do entrelugar, conceito proposto por Silviano Santiago (1978) e atualizado por Denilson Lopes (2012) e Nubia Jacques Hanciau (2005). A imagem de entrelugar produzida no filme como um espaço onde atuam forças desproporcionais e onde desaparecimento e aculturação são perspectivas iminentes, traz uma nova perspectiva além daquelas visualizadas, por exemplo, na antropofagia exuberante do Tropicalismo. Uma perspectiva que vê com preocupação a relação de forças em disputa. O artigo ainda atualiza a noção de entrelugar na sociedade brasileira, demostrando a sua relevância e peso crítico contínuos.

Entrelugar: articulação em silêncio

Para Silviano Santiago, o *dilema entre silêncio e articulação* é a base do que constitui o entrelugar ocupado pela América Latina. O entrelugar é, portanto, uma forma específica de ocupar os espaços destinados pelo poder opressor ao sujeito colonizado. Uma forma que compreende estes espaços como confinamento e que, de forma tácita ou explícita, assume uma postura de confronto. Para ele, o sujeito colonizado "aceita a prisão como forma de comportamento [e] a transgressão como forma de expressão" (SANTIAGO, 1978, p. 27). A imposição de um modelo exterior e a consequente absorção e transformação destes modelos em veículos de manifestação tácita do discurso deste sujeito, o que decorre do aprisionamento em que se encontra, se converte no paradigma de ação dele ao longo da história e em diversas esferas da sociedade. Fruto da existência de hierarquias de desigualdades estruturais de origem colonial e escravocrata que persistem como "colonialidade" até os dias de hoje (QUIJANO, 2000), o entrelugar brasileiro é marcado por experiência, conhecimento e criação que têm na *transgressão* das normas impostas hierarquicamente sua forma de expressão. Para o autor ainda, o silêncio, ou seja, "a resposta desejada

pelo imperialismo cultural" (SANTIAGO, 1978, p. 19), é representado pela mera repetição dos modelos impostos pelo poder colonialista. E "nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago" (SANTIAGO, 1978, p. 28). Em sua análise do Tropicalismo antropofágico, Santiago vê o aparente *silêncio* da cópia dos modelos impostos pela colônia como o local de expressão e transgressão, que se processa através de pequenas transgressões ocultas na aparente tentativa de copiar o modelo. No entanto, em Mascaro, a visão de um desequilíbrio de forças propõe um entrelugar muito mais ameaçador para os grupos que nele vivem.

Para Santiago, o código linguístico e o código religioso estavam articulados entre si, assim como ambos estavam atados ao signo do poder colonial: "Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua" (SANTIAGO, 1978, p. 16). Desta forma, articular significa estar sujeito ao poder, estar submerso nas articulações do poder; significa articular a língua e a ideologia dos grupos de poder. Daí o lugar do silêncio, ou pelo menos do silêncio aparente, como um espaço obrigatório de articulação.

No entanto, a dinâmica do *silêncio aparente* como espaço de articulação se dá também na paisagem construída política e culturalmente, área de importância crucial na recente produção cinematográfica nordestina. Para Don Mitchell, a paisagem, como corporificação das influências culturais na natureza, é um elemento profundamente político. De modo que as dinâmicas de poder nelas embutidas podem ser vistas como construções sociais (MITCHELL, 2000). A precária resistência que, por fim, os moradores da vila vão tentar impor contra o avanço das correntes que varrem o local parece impotente diante da força com que as correntes atingem seus espaços. No entanto, essas pequenas e silenciosas resistências têm sido a forma com que diversas populações brasileiras, subjugadas pela escravidão ou pelo colonialismo do passado ou de agora, têm sobrevivido diante das intermináveis invasões que sofreram ao longo da história.

O entrelugar na sociedade brasileira vem sendo debatido como um espaço de interculturalidade e troca, e como um lugar de disputas pelo privilégio de produção e perpetuação de discursos e espaços de memória. Estes têm sido objeto de disputa entre diferentes grupos sociais ao longo da história e as estruturas de domínio e hegemonia social são reproduzidas na paisagem por meio deles (HAY; HUGHES; TUTTON, 2004). Os grupos que gozam de hegemonia política tendem a impor suas próprias histórias e memórias em detrimento daquelas das minorias. Proponho que, diante do cenário pintado pelo cineasta, a relação de forças em disputa e a voracidade

que assumem os grupos dominantes em uma época neoliberal em ocupar ou esvaziar os espaços e paisagens das minorias, produz uma relação descomunal de forças que torna o entrelugar um espaço ainda mais caótico onde uma interculturalidade muito precária limita ou elimina o espaço de manobra dos grupos subalternos, atualizando desta forma a discussão sobre o entrelugar na cultura brasileira.

Os ventos que cruzam a vila

A sequência inicial de *Ventos de Agosto* retrata Shirley sentada na proa de um barco pequeno e rústico, vista por trás em câmera fixa, com toda a paisagem à sua frente, ao mesmo tempo observando-a e inserindo-se nela. Por um lado, naturalizada e observada pelo espectador como parte da paisagem e, por outro, contraditoriamente, observando-a e incursionando por ela. A longa sequência começa sob a penumbra criada pela mata ciliar do rio por onde o barco trafega. Não há diálogo, apenas o som do barco deslizando sobre as águas e a paisagem sonora da mata. A imagem se torna gradualmente mais clara à medida que o barco se aproxima de um provável encontro de rios onde, com mais espaço entre as margens, a luz pode penetrar com mais intensidade em um quadro ainda cercado pela mata. Corta repentinamente para a mesma cena, agora em mar aberto e com o ruído do motor em substituição ao som da mata. Corta uma vez mais de forma abrupta para a cena seguinte onde, agora deitada na popa do mesmo barco, ao som de *Kill Yourself – punk rock* de fins dos anos 1970 da banda *The Lewd* de Seattle – executado por um pequeno tocador de MP3 alimentado por um *pendrive*, ela passa Coca-Cola na pele para se bronzear enquanto aguarda Jeison voltar do fundo do mar com a pesca. A incursão de Shirley, ativa e objetificada pela paisagem local, assim como seu nome e o nome de seu namorado, refaz a trajetória da interculturalidade representada no filme de Mascaro, assim como anuncia a fragilidade desta relação. Em um filme com poucos diálogos e cuja narrativa evolui baseada fortemente nos discursos da imagem e do som, não se pode dizer que o *silêncio* é quebrado pela canção norte-americana – talvez melhor seria dizer que os discursos do rio e do motor entram em um diálogo contraditório e conflituoso com o discurso *punk* da música trazida por Shirley. (Figura 1 e 2).

A visão desta paisagem pintada por Mascaro recria e condensa as ideias de um paraíso perdido, conforme articuladas por Sevcenko, e do entrelugar ocupado pela cultura latino-americana de Santiago, segundo a qual, não podendo ver-se novamente como o paraíso em sua "pureza" e originalidade, é forçada a lidar com os diferentes fluxos impostos pelas culturas colonizadoras. E diante destes fatos, de que forma o indivíduo latino-americano deve lidar com esses influxos? Este é,

para Santiago, o dilema latino-americano. Calar-se diante do fluxo contínuo de informação trazido pelos ventos colonizadores, ou seja, repetir ou tentar reproduzir à perfeição o texto imposto pelo colonizador ou ignorar totalmente os ventos que entram em terras latinas e ficar para trás no *progresso* trazido pelas nações mais *desenvolvidas*. A resposta concebida por Santiago é antropofágica: consumir os produtos culturais que chegam, ao invés de apenas reproduzi-los, e transformá-los em algo novo. Já em relação a Mascaro, que resposta pode ser lida pela imagem da jovem que possivelmente não sabe que a letra da canção lhe pergunta: "por que você não se mata?"

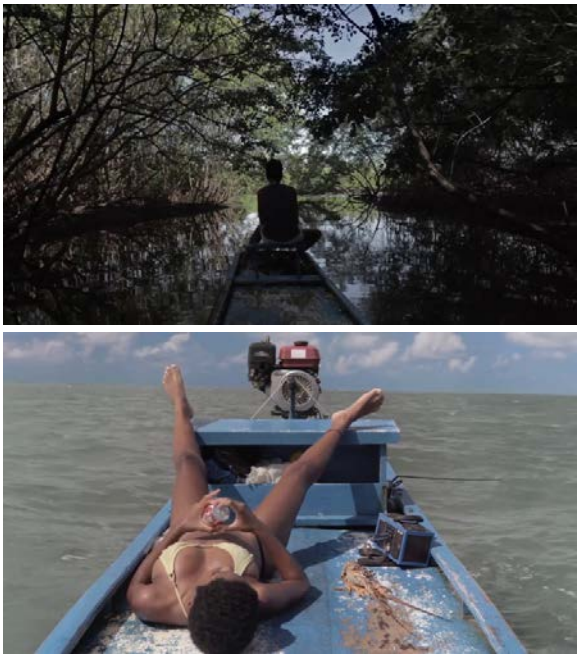


Figura 1 e 2: Shirlei, naturalizada e observada pelo espectador como parte da paisagem e, contraditoriamente, observando-a e incursionando por ela.
Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

Esta mesma visão pintada por Mascaro na sequência inicial de seu filme casa ainda com as ideias de entrelugar e de espaços de multiculturalidade, multitemporalidade e multilinguagens descritos por Lopes (2012). Espaços de confluências, cortes abruptos, contrastes de luz e sombra. É, assim, a visão de uma transculturalidade não linear que desafia os discursos de unidade nacional justamente por representar uma fratura na superfície deles. Para Santiago, a "maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos

conceitos de *unidade* e de *pureza*" (SANTIAGO, 1978, p. 18). Portanto, estes espaços de interculturalidade surgem como falhas na superfície do tecido social idealizado pelo poder hegemônico e como ameaças à sua dominação na medida em que atinjam algum nível mais proeminente de expressividade. Espaços de cultura popular que têm sido adotados pelos discursos contra-hegemônicos como pontos de articulação de um discurso de diversidade.

Escrito em 2012, portanto 34 anos depois do texto de Santiago, o texto de Lopes revê e amplia as ideias de entrelugar conforme trabalhadas por Santiago. Para Lopes, "O entre-lugar é a resposta teórica e política à construção de nação como sistema orgânico dentro de uma história linear. Espaço de trânsitos entre tempos, culturas e linguagens" (LOPES, 2012, p. 20). O entrelugar de Lopes é um espaço eminentemente político, onde entram em cena os diversos discursos na tentativa de escrever suas histórias e deixar suas marcas. E se apresenta como um espaço onde os diversos grupos lutam para sobreviver aos discursos e às políticas hegemônicos. Para o autor, trata-se de um espaço importante para a manutenção da diversidade. O ponto de vista de Mascaro observa a posição ocupada pelas pessoas naquela vila e põe em evidência a desproporcionalidade das forças em disputa. A imagem pintada por ele mostra uma visão da transculturalidade mais negativa. Frágil e quebradiça, ela pode se esfacelar com o encontro dos dois universos. A despeito disso, a luta diária de Jeison e Shirlei para preservar a memória da vila posiciona os personagens no entrelugar de disputa política e interculturalidade de Santiago e Lopes. E tal luta, representada, dentre outras formas, pela imagem de Shirlei, que quer se perpetuar na pele de Jeison, e pela cena final em que a comunidade se une para preservar seu espaço de memória ancestral, mas principalmente pelo confronto constante com a morte iminente que o filme impõe ao espectador, são, em última instância, a condição do *'eu' sujeitado* em seu *horizonte de morte*. Morte trazida por um elemento da paisagem, o mar, que para Sharpe é o *cemitério dos corpos negros* (SHARPE, 2016). Tal imagem representa ainda a própria efemeridade da vida, conforme apresentada na cena seguinte pela imagem senil da avó idosa, como metonímia tanto da precariedade da condição de vida de seus moradores quanto da transitoriedade da memória da vila. Na verdade, esta visão sugere, através da imagem da brevidade da vida, a condição de fragilidade de uma das partes em disputa no discurso de entrelugar proposto pelo diretor. A própria condição do afrodescendente em diáspora contradiz essa noção de um entrelugar da *manutenção da diversidade*, uma condição que, de acordo com Sharpe, o coloca repetidamente em confronto com morte e desaparecimento (SHARPE, 2016, p. 4).

A construção da narrativa de nação no Brasil, conforme os grupos hegemônicos, caracterizada por uma eterna travessia de uma condição pré-moderna para uma condição de modernidade e progresso ideais, cria a imagem de uma nação à deriva em uma terceira margem. Não porque aspirar por progresso seja algo impossível, mas porque esta ideia está baseada em dilemas raciais e de classe nunca superadas pelas elites e pelo país como um todo. Aí reside o dilema das classes altas no Brasil. Trazer o progresso que o próprio discurso aspira, implica favorecer os grupos indesejáveis. E daí surgem também as tentativas de apagamento das culturas subalternas, de branqueamento da raça, em suma, a tentativa irreal de criar uma narrativa de nação linear, para usar o termo de Lopes (LOPES, 2012, p. 20), ou de homogeneidade branca, em um país onde os grupos e culturas não hegemônicos apresentam uma diversidade muito grande e são, na verdade, maioria. E desta forma, esses grupos indesejados, que supostamente não servem, não são adequados ou não estão adaptados ao progresso ou à modernidade, ou que simplesmente estão marcados pelo anátema de origem racial, vêm passando ao longo dos séculos por processos de apagamento e aculturação, disfarçados por outros nomes como processos de civilização, de catequização ou, mais recentemente, de salvação evangélica; ou mesmo sendo eliminados. Processo que, contraditoriamente, resulta em atraso e marginalização histórica. O que, por sua vez, dá motivo a ansiedade por sobrevivência e memorialização.

Corpo, paisagem e subjetividade

A relação entre paisagem e subjetividade é um elemento chave na construção da narrativa de Mascaro. Para Mariana Cunha, diferente do que ocorre com o Cinema Novo e suas alegorias de nação, *Ventos de Agosto* tende a traçar retratos íntimos de subjetividades, ao contrário da tentativa cinemanovista de buscar uma essência da brasilidade em suas representações (CUNHA, 2017, p. 78). O filme se passa em uma paisagem em desaparecimento, fato que, para Cunha, sugere a própria transformação ou deterioração social e política; e é a figura do Cientista que leva a essa migração para uma visão ao mesmo tempo material e subjetiva sobre a paisagem, ao contrário da visão simbólica e alegórica da representação no Cinema Novo; além de evocar um novo tipo de relação mais sensorial e afetiva entre o personagem e a paisagem. É, portanto, na relação entre corpo e paisagem que Mascaro inscreve os retratos íntimos desta nova subjetividade ficcional. Nesta relação se recriam as necessidades e interações entre

as pessoas e o mundo. E entre estas está a ansiedade gerada pelo risco iminente de desaparecimento da vila-avó e a necessidade de sobreviver e escrever sua memória.

Ademais, a visão documentarista de Mascaro, que olha o mundo e o outro à distância, é característico do documentário brasileiro contemporâneo que, em comparação com o passado, "pretende compreender o mundo" (MATTOS, 2018, p. 475). Modernistas e cinemanovistas davam voz aos marginalizados, adotando em seus discursos os discursos deles. Mascaro tenta observar seu entrelugar a certa distância para compreender como estas populações navegam a sociedade e como interagem com ela e com o meio.

Essa nova *visão material* é projetada, dentre outras maneiras, pela presença do Cientista que observa, transforma e é transformado pela paisagem. O Cientista, que incursiona pela paisagem, que goza do privilégio da mobilidade social (BAUMAN, 1999) e que representa uma autoridade do mundo moderno – a ciência, surge como o portador privilegiado deste olhar material em detrimento de uma visão alegórica. É na relação do corpo com o espaço, tanto do indivíduo local quanto do Cientista, que o filme constrói subjetividades. A deterioração da paisagem é a deterioração da comunidade; a transformação material é a transformação do personagem; a morte do Cientista, tragado pelo seu objeto de pesquisa, é o que leva à transformação de Jeison. Afeto e subjetividade estão conectados à paisagem material.

A paisagem se transforma sem que os moradores sejam capazes de enxergar quem ou o que promove tal transformação. O Cientista, por sua vez, quer tirar da paisagem essas informações e termina tragado por ela. Don Mitchell define paisagem como um ente ativo na construção das relações sociais. Para ele, a paisagem é tanto um trabalho ou o produto do trabalho humano, quanto algo que trabalha e atua como agente social (MITCHELL, 2000, p. 93-94). É não apenas formada pelos desejos dos que nela habitam e dos grupos de poder que a constituíram ou impuseram sua localização e constituição, mas também atua formando ideologias. Ainda para o autor, a paisagem atua mistificando o trabalho de forma a fazê-lo parecer natural, ao invés de uma construção social, ou seja, ocultando as relações econômicas e políticas que a constituem e alimentam a ideologia que motivou sua criação (MITCHELL, 2000, p. 109). Em *Ventos de Agosto*, a paisagem enquanto construção social e ideológica, ao contrário, está literalmente desaparecendo, assim como a cultura e a memória daquelas pessoas. A missão do Cientista é descobrir que forças estão por trás deste processo. Se para Mitchell a paisagem mistifica as reais relações sociais envolvidas em

seus processos, o Cientista busca as relações que estão por trás dos processos que transformam e ameaçam aquela paisagem. Ele pretende desmistificar estes processos. No entanto, a mesma força que castiga a paisagem vai atingir o Cientista e isso vai desencadear a transformação de Jeison, levando-o a formar uma nova subjetividade e atitude.

A forma como a paisagem se transforma e como isso constitui a própria essência do que é o conflito interno dos personagens ocupa um lugar mais central na trama do que a própria relação entre os personagens. No entanto, essa relação entre paisagem e personagem parece ter um outro paralelo que surge como uma consequência natural do primeiro e se localiza nas relações socioeconômicas que envolvem os personagens.

Se a temporalidade local é vivenciada pelo encontro das gerações, é também atravessada pelo tempo do trabalho, ditado pelo ritmo imposto pelas necessidades e prazos das relações comerciais que o contrata. Os trabalhadores atravessam a paisagem obedecendo ao ritmo imposto pelo patrão, alcançam o campo de colheita, colhem o coco e carregam a carroceria arrastada por um trator que é conduzido por Shirley. O produto precisa chegar até o destino. No entanto, no meio do caminho há tempo para um encontro amoroso entre Shirley e Jeison que, sobre a montanha de cocos produzida por eles mesmos e seus companheiros, antes do pôr do sol, permite ao casal aproveitar a efemeridade da juventude e com isso atravessar a temporalidade do capitalismo. Aqui, os personagens transformam transitoriamente a paisagem, sem, no entanto, ter domínio sobre ela. As relações entre trabalhador e empregado hoje – assim como as relações entre senhor e escravo outrora – aproveitam o trabalho barato e não especializado para explorar as riquezas locais sem que isso se converta em benefícios para os trabalhadores ou para a comunidade. Embora aqui a cena vislumbre um espaço de transgressão do tempo de trabalho, a transformação da paisagem é um domínio do empregador, exercido sob seu mando e em seu benefício. Ainda que a comunidade detenha o conhecimento sobre a colheita do produto, não domina a relação de conhecimento e força de capital para controlar o processo extrativista que, como um todo, é mais um dos elementos que atravessam o cotidiano da vila. No entanto, a condutora do trator encontra espaço para uma pequena subversão do tempo de trabalho sobre a montanha de cocos (Figuras 3 e 4).

Figuras 3 e 4: Os personagens alteram a paisagem sem, no entanto, ter controle sobre esse processo. Resta o pequeno ato subversivo.
Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

Nubia Jacques-Hanciau vê o entrelugar como espaços propensos à contradição e embate de opostos ou *oximoros*, "[p]alavras que associam aspectos contrários para evocar uma realidade original; personagens que unem forças opostas para criar situações novas, inéditas" (JACQUES HANCIAU, 2005, p. 5). Além disso, a pesquisadora põe em discussão dois pontos de vista distintos nas abordagens do entrelugar, uma visão otimista e outra pessimista, questionando até que ponto estes espaços de transculturalidade dão lugar a uma nova coerência ou se, ao contrário, representam espaços *mestiços* de incoerência (JACQUES HANCIAU, 2005, p. 10). O conceito de *mestiçagem*, como afirma Marilyn Miller (2004), além do fato de ter se tornado epistemologicamente fraco, especialmente quando comparado com outras categorias que vêm sendo abordadas mais recentemente, como hibridismo e mesmo entrelugar, traz os problemas da folclorização de índios e negros ao qual está associado historicamente e da erosão dos espaços destes grupos na sociedade (MILLER, 2004, p. 4). Assim, a imagem do *mestiço* está associada com projetos históricos de eliminação racial, como uma etapa intermediária no processo branqueamento da sociedade e o consequente

desaparecimento dos grupos indígenas e negros da sociedade brasileira[3]. Dois elementos, então, se tornam evidentes e caracterizam o entrelugar na obra de Mascaro. Primeiro, a transição para uma representação do entrelugar como espaço de incoerência aliada à ideia de *mestiçagem* em detrimento de uma visão de entrelugar como um espaço coerente de transculturalidade e troca; segundo, a visão da diferença descomunal de forças em interação na paisagem transcultural criada pelo diretor. O encontro com esses elementos incita o estado de ansiedade que Jeison vai representar através de seu estranho comportamento.

Ansiedade que contrasta com a euforia tropicalista que almeja absorver o que vem de fora e reinventá-lo, traduzi-lo. Aqui o encontro com o outro apresenta, além da dimensão da desproporcionalidade, a dimensão temporal. Os grupos hegemônicos são donos tanto do tempo necessário para esperar que aquela vila se acabe – e a pós-modernidade se caracteriza por ser uma época onde há um eterno confronto do antigo com o novo, onde derrotar o antigo é uma condição para ser uma pessoa adaptada à modernidade e uma exigência capitalista – quanto do tempo-clima, ou seja, as condições necessárias para que isso ocorra a seu tempo. A vulnerabilidade e a invisibilidade social daquela comunidade não branca diante da ameaça da modernidade são, na verdade, um reflexo da presença constante do passado escravocrata em suas vidas, o que Saidiya Hartman chama "a vida após a morte da escravidão." (HARTMAN, 2007, p. 6).

A presença de Shirley vai servir uma vez mais de ponto de encontro e contraste entre estas duas temporalidades que, se antes era experimentada por meio de prazeres efêmeros da vida, agora começa a transitar para o estado de ansiedade que esta mesma efemeridade pode representar. Dias antes da chegada do Cientista, em uma cena que representa bem os oximoros de Jacques Hanciau – pela contraposição das imagens de juventude e de morte – o jovem pescador encontra um crânio preso entre as pedras (Figuras 5 e 6). Achado que, junto com a morte do Cientista, vai desencadear a busca que conduzirá o resto da trama. A descoberta leva o casal a interrogar os moradores mais velhos da vila para descobrir de quem seria aquele crânio com um dente de ouro, único indício que pode levar a um nome. Um dos anciãos da vila o reconhece. Trata-se dos restos de um antigo morador, falecido décadas antes, quando o ancião era ainda um pré-adolescente, e enterrado no cemitério da cidade. O mar está varrendo a memória da vila e a chegada do Cientista – imbuído de sua

[3] Ver Lilia M. Schwarcz (2011) e Thomas Skidmore (1974)

missão de produzir conhecimento sobre as correntes que assomam a memória da vila – vai colocar a vila mais uma vez em diálogo com a morte.

Figuras 5 e 6: Oximoro de temporalidade: imagens de juventude e morte.
Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

A transição subjetiva de Jeison e a necessidade de memorialização

Medo de esquecimento de memórias individuais e coletivas são preocupações crescentes nas sociedades contemporâneas (HUYSSEN, 2000, p. 22). No entanto, memória ainda não parece ser uma preocupação consciente de Shirley, que também não parece muito empolgada em cuidar de sua avó e tampouco preocupada com o que isso representa: a imagem do encontro entre o novo e o velho e o iminente desaparecimento deste. Em uma cena em que penteia os cabelos muito brancos e que enquadra o rosto muito enrugado da anciã, Shirley demonstra pouco interesse com tais preocupações e repreende o comportamento estranho do namorado: "O Jeison está todo diferente pro meu lado, vó. Está todo abestaiado com uma coisa que tem nada a ver com ele." No entanto, ela deseja gravar algo na pele de Jeison. Trouxe da capital equipamento e técnica de tatuagem. Ela pergunta, sobre a montanha de cocos

na carroceria do trator, se ele a deixa fazer uma tatuagem em seu braço. "Para com isso, vai? Tatuagem é um negócio que é para sempre", responde Jeison, que se mostra preocupado com o que o pai vai pensar e é rechaçado pela namorada: "homem frouxo da porra, com medo do pai". A ideia de eternidade parece causar desconforto em Jeison.

A mesma ansiedade com memória e eternidade ressurge alguns minutos depois. Ao ser abordado por um restaurador ambulante de fotos, o pai de Jeison responde que não gosta de gastar dinheiro com esse tipo de coisa. "O tempo nunca apagará a lembrança de uma pessoa como você", sugere o ambulante, para compor a montagem fotográfica com a imagem de sua mãe. Jeison quer comprar, contrariando o pai. Minutos depois, seu pai está irritado. A chuva invade sua casa ameaçando levar e estragar tudo (Figura 7). Ambos tentam precariamente evitar o avanço da água usando rodos. "Por que você deixou isso acontecer? Por que não faz o que eu mando? [...] Quando você teve a chance de cuidar do corpo da sua mãe, você não cuidou. Quando é agora você quer cuidar do corpo de um desconhecido. Covarde!". Memória e desaparecimento vêm confrontando Jeison desde muito antes e ajudam a compor o cenário que, com a morte do Cientista, o leva a tomar as atitudes que vão causar estranheza na comunidade. A ansiedade de Jeison em relação a efemeridade da memória vai encontrar no corpo do Cientista uma forma de expressão.

Figura 7: Jeison luta contra o tempo-clima que apaga lembranças.
Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

O zelo não articulado de Jeison ante o cadáver do Cientista cuja presença representa o ponto de articulação das diversas correntes que cruzam o entrelugar onde ele vive, em breve vai ser acolhido pela comunidade. É em seu corpo morto que Jeison expressa pela primeira vez e silenciosamente sua ansiedade com o desaparecimento e a necessidade de contê-lo – ele lava o cadáver em uma inútil tentativa de interromper o processo de decomposição – diante da estupefação da comunidade e antes que esta se junte a ele para encomendar sua alma. No entanto, o poder público representado pela polícia não tem interesse em resgatar um corpo naquela comunidade. E essa invisibilidade, como dito na introdução, é umas das condições que dão causa ao *horizonte da morte* a que está submetido o *'eu' sujeitado*, indivíduo apartado pelo Estado racial brasileiro do conceito de humanidade (SILVA, 2014, p. 111). Tal condição fica evidente pela certeza tácita da ausência de efetiva obrigação em que os agentes do Estado se posicionam quanto à sua obrigação legal de atender um chamado de falecimento, sintoma ainda da segunda precondição proposta por Silva, o fenômeno da *suspensão de direitos* (SILVA, 2014, p. 104-5), por meio dos quais a sociedade impõe o *horizonte da morte* aos grupos racializados. O Cientista e o conhecimento que ele buscava iriam passar sem reconhecimento e cair no esquecimento, não fosse a vontade de Jeison e da comunidade de contrariar este interesse. Em todo caso, o cuidado mórbido que ele tem com o cadáver do forasteiro é uma barreira entre ele e a comunidade. Barreira que vai ser quebrada apenas quando Jeison superar a perda do Cientista com a ajuda da mesma comunidade, o que vai possibilitar que ele e sua comunidade passem a expressar seu desejo de memória de outra forma.

Para Christina Sharpe, em seu livro *In The Wake*, a condição dos afrodescendentes em diáspora se define pela ideia de "ocupar e ser ocupado pelo presente contínuo e mutável dos desdobramentos ainda não resolvidos da escravidão" (SHARPE, 2016, p. 22). Portanto, fato definidor de sua condição e do que ela chama "além-vida da propriedade" (SHARPE, 2016, p. 23) é a consciência dessas consequências e a presença constante da morte e do luto em suas vidas. Estar no entrelugar que ocupa Jeison e a comunidade é estar consciente da presença constante da morte que condiciona a vida e as subjetividades negras. E tanto Jeison quanto a comunidade praticam o que Sharpe chama de *wake work*, ou seja, produção de memória diante da – e impactada pela – condição que a presença do passado e a *vida depois da propriedade* lhes impõe. A insistência de Jeison em cuidar do cadáver é um

exemplo disso. Assim como o duplo velório que a comunidade vai realizar, como veremos a seguir.

A morte do Cientista e a presença de seu corpo, resgatado e trazido por Jeison e seu pai para a vila, que coloca a comunidade diante do fato inevitável da morte e de seu desaparecimento iminente, é o elemento que dispara a necessidade de memorialização em Jeison e na comunidade. Primeiro em relação à memória do forasteiro, fato que em seguida desperta a comunidade para a necessidade de produzir memória para sua própria sobrevivência. O corpo estranho e em decomposição que permanece por alguns dias na rua, ao relento, causa incômodo à vila que passa a repreender Jeison. Todos estranham seu comportamento e Shirley passa a rejeitá-lo.

Por fim, a comunidade resolve se unir a Jeison em seu esforço. Passam toda uma noite velando e rezando o defunto. Nesse ritual, a comunidade não apenas abraça simbolicamente – para mais adiante abraçar de forma concreta – a ansiedade e a transformação por que passa Jeison, como finalmente recebe o forasteiro que até então causava mal-estar. No entanto, cenas depois, Jeison e um companheiro passam a madrugada velando o morto ao som de *Baby can I hold you*, de Tracy Chapman. O duplo velório do Cientista (Figura 8 e 9), um com rezadeira e ladainhas e o outro com sucesso internacional, reafirmam e *abraçam – can I hold you tonight?* – o Cientista em sua posição ambígua. O Cientista conecta as imagens do tempo-clima destruidor e do tempo-modernidade destruidora e isso coloca Jeison em sua *terceira margem* ou em sua *eterna busca*. Busca e zelo indefiníveis; silêncio, desejo e articulação: tudo reunido e projetado na imagem de um cadáver que une paisagem, corpo e memória no ato de fazer luto.

Jeison, por fim, desiste da sua vã tentativa de convencer a polícia a ir buscar o corpo e, como em uma romaria, atravessa a distância entre o vilarejo e o posto policial mais próximo com o corpo em decomposição, para encontrar finalmente a delegacia fechada e, sem outra alternativa, abandonar o cadáver na calçada. No entanto, é o comportamento mórbido de Jeison, embora inicialmente visto com maus olhos pela comunidade, que vai terminar por mobilizá-los em torno do destino da própria comunidade na tentativa de construir uma barreira que impeça o mar de tragar o cemitério.

Figura 8 e 9: Duplo velório com rezadeira e sucesso internacional: *can I hold you tonight?*
Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

Conclusão

O mar avança sobre a vila e a engole lenta e implacavelmente. A lenta marcha do mar sobre a cidade começa pelo espaço de memória por excelência. O espaço dos antepassados. Em seu artigo sobre a importância dos cemitérios como locais de memória, Marcelina de Almeida observa como os espaços de discurso e memória da cidade se reproduzem no cemitério. No estudo de caso dela, a começar pelo tratamento indigno dado aos restos mortais dos subalternos durante o episódio da transferência do antigo cemitério de Belo Horizonte para um espaço maior e mais afastado da cidade, vê-se a reprodução das disputas por espaços privilegiados de memória que acaba transformando o cemitério em uma espécie de reprodução condensada dos estratos da sociedade (ALMEIDA, 2004, p. 117). Espaço que, uma vez varrido, não apenas varre a memória dos que já se foram, mas também priva os vivos da possibilidade de memória futura.

Depois que Jeison retorna sem o corpo do forasteiro, resta à cidade cuidar dos seus. A comunidade que por fim se mobilizou no esforço de dar àquele corpo sem

rosto uma identidade póstuma por meio de velório e rezas, agora se mobiliza para tentar impedir o próprio falecimento enquanto comunidade. No entanto, a simplória engenharia dos moradores da cidade atravessada pelos ventos na sua luta contra a invasão do mar parece ser tão vã quanto a tentativa do Cientista de controlar as intempéries com suas medições. Na cena final, ao amanhecer o dia, mesmo com a barreira precária construída pelos moradores, o cemitério é mais uma vez invadido pelo mar, que é capaz de engolir tudo, inclusive os mortos e sua memória. O mesmo mar que trouxe os africanos e a cujas *trilhas* suas vidas estão atreladas. O encontro da engenharia precária dos moradores com a força do mar é o local do último encontro de temporalidades e representa também, por si só, o frágil entrelugar que ocupa essa comunidade na sua condição de espaço atravessado de multitemporalidades. Apesar da transformação na paisagem representar a transformação subjetiva de Jeison, ela também representa a transformação que sofre o entrelugar que ele ocupa. O entrelugar da interculturalidade e da antropofagia que almeja engolir o invasor hegemônico e transformá-lo em algo novo e legítimo, na visão de Mascaro pode ser engolido e devastado.

As mudanças de postura em relação ao elemento invasor – a tentativa de impor barreiras e a própria mudança subjetiva de Jeison ao sair de sua *terceira margem* – e a visão da imensidão do mar diante da precária força daquelas pessoas simples, projeta uma nova imagem dos limites da interculturalidade daquele entrelugar: uma imagem que se vê como um combate desigual. Essa visão se conecta com a imagem do nordestino que no Cinema Novo é apresentado como um revolucionário em potencial ou, nas palavras de Ivana Bentes, como "sinais de uma revolução por vir … rebeldes e revolucionários primitivos, capazes de mudanças radicais" (BENTES, 2014, p. 121). Se conecta também com a imagem do Tropicalismo antropofágico e confiante na capacidade transformadora da interculturalidade. No entanto, a relação entre corpo e paisagem, conforme descrita por Mariana Cunha, em Mascaro leva os personagens a um processo de descoberta de sua condição de pessoas racializadas e colonizadas; e de tomada de consciência das dimensões desta condição.

Referências

ALMEIDA, M. G. "Memórias, lembranças, imagens: o cemitério". *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 30, n. 1, p. 105–122, 2004.

BAUMAN, Z. *Globalização*: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

BENTES, I. "The sertão and the favela in contemporary Brazilian film". *In*: NAGIB, L. (org.). *The new Brazilian cinema*. 1. ed. Londres: I.B.Tauris, 2014. p. 121-137.

CUNHA, M. "Bodies in landscape: the scientist's presence in Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo and Ventos de Agosto". *In*: CUNHA, M.; DA SILVA, A. M. (org.). *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema*. New York: Springer Berlin Heidelberg, 2017. p. 77-95.

GUIMARÃES ROSA, J. "A terceira margem do rio". *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32–37.

HARTMAN, S. V. *Lose your mother*: a journey along the Atlantic slave route. 1. ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

HAY, I.; HUGHES, A.; TUTTON, M. "Monuments, memory and marginalisation in Adelaide's Prince Henry Gardens". *Geografiska Annaler*: Series B, Human Geography, London, v. 86, n. 3, p. 201–216, 2004.

HUYSSEN, A. "Present pasts: media, politics, amnesia". *Public Culture*, Durham, v. 12, n. 1, p. 21–38, 2000.

JACQUES HANCIAU, N. "O Entre-Lugar". *In*: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Niterói: UFJF/Eduff, 2005. p. 215–141.

LOPES, D. "Do Entre-Lugar ao Transcultural". *In*: LOPES, D. *No coração do mundo*: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 12-38.

MATTOS, C. A. "Documentário contemporâneo (2000 – 2016)". *In*: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018. v. 2, p. 474–513.

MILLER, M. G. *Rise and fall of the cosmic race*: the cult of mestizaje in Latin America. 1. ed. Austin: University of Texas Press, 2004.

MITCHELL, D. *Cultural geography*: a critical introduction. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

QUIJANO, A. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *In*: LANDER, E.; CASTRO-GÓMEZ, S. (org.). *La colonialidad del saber*: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas. 1a. ed. Buenos Aires: Clacso; Unesco, 2000. p. 201-246.

SANTIAGO, S. "O entre-lugar do discurso latino-americano". *In*: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978. p. 11–28.

SCHWARCZ, L. M. "Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco". *História, Ciências, Saúde*: Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 225–242, 2011.

SEVCENKO, N. "In search of the third bank of the river: reflections of the burden of the past in contemporary Brazilian culture". *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 1, n. 1, p. 69–86, 1992.

SHARPE, C. E. *In the wake*: on blackness and being. Durham: Duke University Press, 2016.

SILVA, D. F. "Ninguém: direito, racialidade e violência". *Meritum*: revista de Direito da Universidade Fumec, v. 9, n. 1, 2014. p. 67-117.

SKIDMORE, T. E. *Black into white*: race and nationality in Brazilian thought. New York: Oxford University Press, 1974.

Referências audiovisuais

VENTOS de agosto. Gabriel Mascaro, Brasil, 2014.

submetido em: 14 jun. 2020 | aprovado em: 22 out. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.166519

O álbum de fotografia em *O filme da minha vida*

The PhotoAlbum in "O filme da minha vida"

Dafne Di Sevo Rosa[1]

[1] Doutora em Letras (Bolsa mérito da Universidade Presbiteriana Mackenzie). Possui Mestrado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2012), graduação em Bacharelado em Edição pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2010) e Licenciatura plena em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2009). Atualmente é professora da Universidade São Judas Tadeu e do Colégio Nossa Senhora de Sion. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente no seguinte tema: Literatura Brasileira, Pintura, Dialogismo, Mito, Literatura Fantástica, Interartes e Intermídias. Contato: dafne.rosa@yahoo.com.br

Resumo: A partir das reflexões filosóficas e metafísicas sobre fotografia desenvolvidas por Susan Sontag, Roland Barthes, Philippe Dubois e André Bazin, pretende-se apresentar uma interpretação de *O filme da minha vida* por meio do uso da linguagem fotográfica como recurso narrativo e estético.
Palavras-chave: fotografia; cinema brasileiro; referência midiática.

Abstract: Based on the philosophical and metaphysical reflections on photography developed by Susan Sontag, Roland Barthes, Philippe Dubois and André Bazin, we intend to present an interpretation of "*O filme da minha vida*" through the use of photographic language as a narrative and aesthetic resource.
Keywords: photography; Brazilian cinema; intermedial reference.

Introdução

Em *O filme de minha vida* (2017), Selton Mello, diretor e roteirista do longa, conta a história de Tony Terranova, um jovem que, ao retornar para Remanso após completar seus estudos na capital, vê seu pai partir sem dar explicações. Em uma narrativa intimista e, por isso, de ritmo desacelerado é apresentada para o espectador a busca de Tony pelos possíveis motivos que levaram ao afastamento de seu pai, Nicolas.

Diferentemente do que pode ser esperado pelo público sobre um roteiro centrado em um mistério, a trajetória do rapaz é introspectiva, pois investiga suas memórias e lembranças, reveladas na tela por meio de recursos próprios da linguagem fotográfica, responsáveis por criar efeitos de sentido e de interpretação fundamentais à compreensão da trama principal e das intrigas secundárias.

Dessa forma, pretende-se analisar neste artigo algumas cenas do longa, relacionando as técnicas fotográficas com seu enredo. Por meio das reflexões propostas por Susan Sontag, Roland Barthes, Philippe Dubois e André Bazin sobre fotografia, a interpretação aqui proposta apresenta *O filme da minha vida* como uma obra em que as referências midiáticas são fundamentais para a sua composição e aprofundamento temático.

Índices fotográficos

Tony Terranova (Johnny Massaro) é um jovem que ao terminar seus estudos volta para sua cidade natal para ser professor. Entretanto, o momento que deveria ser de felicidade para a família, marca a ruptura do relacionamento entre o protagonista e seu pai, Nicolas (Vincent Cassel). Inevitavelmente, influenciado pelo afastamento inexplicável do pai, o rapaz passa por um processo de autoconhecimento profundo ao lado de sua mãe, Sofia (Ondina Clais Castilho), e de alguns amigos. A introspecção do protagonista em seus pensamentos contínuos sobre a partida do pai é exposta na tela por meio da composição das imagens, nas quais são encontradas referências à fotografia (tanto em momentos em que os personagens manuseiam câmeras e papel fotográfico, quanto em situações nas quais a estética de filmagem aproxima a linguagem cinematográfica da linguagem fotográfica, para revelar memórias).

O início do longa é marcado por uma narração pausada e melancólica feita em primeira pessoa por Tony, acompanhada de uma sequência de imagens (Figura 1) na qual a alusão à fotografia como recurso narrativo já está presente. O ângulo das

cenas, o conteúdo registrado nas imagens, a iluminação, o contraste de claro e escuro e a coloração possíveis de serem observados na reprodução abaixo são evidências de que a fotografia, enquanto linguagem, está presente no filme e, como será apresentado ao longo deste artigo, auxiliará na construção da narrativa.

Figura 1: Alusão à fotografia
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Durante a cena, Tony declara:

> Antes eu só via o início e o fim dos filmes. O início para conhecer a história e o fim eu gostava de assistir, porque o fim é sempre bonito, né?! – quem disse isso não fui eu, foi meu pai. Depois, eu entendi que o meio é tão importante quanto o início e o fim.
> Meu nome é Tony Terranova, tenho 20 anos, pernas compridas e dormir bem não está no topo da lista das coisas que eu faço direito. Meu pai é francês, minha mãe, brasileira. Aqui, em Remanso, a beleza nunca é eterna.
> Meu pai sempre dizia: para você ter uma vida equilibrada, você deve andar sobre duas rodas. Ele tinha poucos amigos e eles faziam parte da nossa família. Meu pai tinha um bom coração, ele acreditava nas pessoas. Eu também sou assim.
> Ele era um homem simples e sonhava que eu fosse alguém na vida, por isso, eu fui estudar na capital.
> O dia da minha partida foi uma festa… eu não posso dizer o mesmo sobre o meu retorno. Quando eu voltei com o meu diploma de professor, meu pai subiu no mesmo vagão e foi embora para a França. Há dois anos, eu cheguei e ele partiu. O resto, eu não posso contar.

De fato, nesses minutos iniciais em que o espectador é apresentado aos personagens e ao conflito que os envolve, o rapaz não tem conhecimento suficiente para revelar os motivos que levam o pai a abandonar a família e os amigos na pequena cidade localizada na Serra Gaúcha. Entretanto, no monólogo há indícios importantes do que será descoberto pelo público durante os 113 minutos da narrativa.

A reprodução da fala do pai, retirada de um diálogo posterior ao reencontro entre os personagens, salienta não só a importância dos entremeios da narrativa e de seus meandros, como também o fato de o relato cinematográfico ser exposto ao público por Tony depois de seu conflito principal já ter encontrado um desfecho.

Outras afirmações presentes na passagem citada anteriormente (como "aqui, em Remanso, a beleza nunca é eterna" ou "para você ter uma vida equilibrada, você deve andar sobre duas rodas", por exemplo) também são vestígios significativos para o espectador atento. No entanto, são as imagens captadas por Walter Carvalho, diretor de fotografia, que melhor anunciam as evidências sobre os destinos de Tony e seu pai.

A cena de abertura (Figura 2) mostra os dois caminhos que levam à cidade: um pelos trilhos do trem e o outro pela estrada de terra, ambos sem nenhum viajante.

Figura 2: Cena inicial.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

A metáfora construída pela imagem vai além daquela relativa aos rumos percorridos separadamente por pai e filho. Ela prenuncia a imobilidade de Tony, preso ao passado, às suas lembranças de infância, quando a família ainda estava completa. O posicionamento da câmera, frontal e fixo na extensão curva da estrada inabitada é coerente com a inércia do rapaz e seu constante refúgio nas memórias, expostas nos flashbacks – mecanismo cinematográfico que no filme recebe linguagem, estética e função fotográficas (Figura 3).

Figura 3: Flashbacks.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Nos exemplos anteriores, as imagens da infância do protagonista são apresentadas como indícios para o espectador de que a trama não será 'contada' ou exclusivamente narrada, pois como ela é pautada por um segredo, tudo deverá ser mostrado ou revelado. O flashback não é somente um recurso narrativo, mas um meio de expor o álbum de família de Tony, suas lembranças em forma de texto fotográfico.

Enquanto flashback e índice de uma realidade, a fotografia é um testemunho irrefutável (DUBOIS, 2012) da aparente falta de motivação para o sumiço de Nicolas e da veracidade dos fatos revelados ao público, porém, sofrendo as ações do tempo e os efeitos do olhar afetivo de Tony sobre elas, a comprovação absoluta de uma realidade em torno delas se relativiza, criando para o personagem uma ilusão de ótica provocada pela observação influenciada pelo emocional. Segundo André Bazin

> A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorrealismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas. (BAZIN, 2018, p. 30)

Entretanto, mais do que provocadora da prisão psicológica e afetiva de Tony ou evidência dos acontecimentos, as recordações fotográficas exibidas na tela são sinais de que o filme, ao qual o título da obra faz referência, não é cinematográfico, mas fotográfico.

O filme da minha vida, ao contrário do que muitos críticos julgaram na época de seu lançamento (entre eles André Miranda do jornal *O Globo* e Giovanni Rizzo do *Observatório do cinema*), não evidencia a sétima arte nem deseja pretensiosamente ser incomparavelmente marcante na memória de quem o assiste. O cinema, enquanto local e enquanto mídia, tem seu valor registrado na narrativa, porém é a linguagem fotográfica que se enfatiza e relata uma passagem familiar da vida de Tony.

Paralisia inquietante

Se o flashback permite a presença do pai ausente (seu regresso simbólico), em uma época aparentemente feliz e em comunhão com amigos e familiares, as referências à fotografia mantidas ao longo de todo o enredo possibilitam a construção de novas reminiscências da busca sofrida de Tony por explicações e justificativas e de seu amadurecimento.

Para Barthes, "a fotografia não rememora o passado. O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu" (BARTHES, 2015, p. 71). Dessa forma, os *retratos* (fotografia com foco no rosto ou detalhe da fisionomia de uma pessoa, posando ou não para a câmera) de Tony, expostos ao longo de toda a narrativa, em formato de *closes*, atestam a força de cada emoção e experiência envolvidas na trajetória do rapaz, no início um menino sonhador e no final um jovem adulto determinado.

Figura 4: Retratos de Tony.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Desse ponto de vista, a fotografia é um recurso metafórico que instiga a compreensão do leitor no que diz respeito ao fato de a própria narrativa fílmica ser um novo flashback de Tony sobre o período entre a data de partida de Nicolas e a data do encontro entre eles.

Na carta que escreve ao pai, como uma tentativa de se desapegar do passado que o atormenta, ele diz: "O tempo passado embaralha meu tempo presente. Preciso encontrar meu tempo futuro" (*O filme da minha vida*, 2017), é exatamente nesse descompasso temporal que o leitor é inserido e a fotografia, por ser estática, captura e propaga sutilmente a evolução do personagem.

Barthes afirma: "o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (BARTHES, 2015, p. 14) e Dubois completa: "A distância que está no centro da fotografia, por mais reduzida que seja, é portanto um abismo" (DUBOIS, 2012, p. 93). Esse distanciamento entre o protagonista do início da narrativa e aquele apresentado no desfecho dela é notado pelo espectador sem grandes dificuldades, uma vez que a caracterização do personagem (sua vestimenta e postura corporal) muda abruptamente, depois da descoberta do segredo que levou ao afastamento do pai. No entanto, a alteração comportamental de Tony é muito mais delicada e, portanto, muito mais coerente com o tom intimista da história, quando observada por meio dos *retratos* do rapaz.

Retratos de outros personagens também são utilizados durante o enredo com o intuito de compor a coleção fisionômica das pessoas que compartilharam momentos marcantes com Tony, porém, como a exposição da intimidade do personagem não é feita por meio de um simples relato, mas a partir das imagens que fazem parte do seu acervo pessoal, a cumplicidade entre aqueles que assistem ao longa-metragem e o narrador-protagonista se estreita.

Ao abrir o álbum de fotografias do protagonista diante dos olhos do espectador, os diretores da obra não só optam por mostrar a história ao invés de somente narrar, mas também possibilitam o compartilhamento das emoções do personagem e, consequentemente, admitem o julgamento de seus atos, pois, segundo Dubois

> a foto é uma imagem flutuante: flutua exatamente na certeza. É daí que tira seu fascínio singular: numa foto, sei que o que vejo esteve efetivamente ali e, no entanto, nunca posso de fato verificar isso, só posso duvidar, só posso me dizer que talvez não fosse aquilo.
> O princípio de distância espaço temporal próprio do fato fotográfico vem, portanto, em contraponto ao princípio indiciário da proximidade física. Ali onde o índice vinha marcar um efeito de certeza, de plenitude, de convergência, o princípio de distância vem marcar um efeito de abalo, de defasagem, de vazio. (DUBOIS, 2012, p. 91)

Figura 5: Retratos de outros personagens.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Desse modo, se os flashbacks dão a Tony acesso às memórias sobre o pai e tornam sua infância uma realidade efêmera concretizada e isso o leva a elucubrar angustiadamente as suas relações familiares, a escolha pela linguagem e estética fotográficas induzem o espectador a ter a mesma postura sobre o conteúdo exibido na tela. A Figura 6 reproduz, em sequência cronológica das imagens, um dos momentos em que o lugar onde Tony se encontra é um gatilho para suas lembranças – materializadas na tela com aspectos semelhantes às fotografias – e representa a coexistência da dúvida e da certeza (ou da ilusão de ótica) na narrativa, podendo interferir na interpretação dos fatos.

Figura 6: Memórias
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Álbum fotográfico

O aspecto reflexivo inerente às fotografias é criador do saudosismo tão evidente na postura daqueles que, assim como Tony, têm o hábito de materializar lembranças em formato de fotografia. Nas palavras de Sontag: "em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco de caráter próprio dos objetos únicos" (SONTAG, 2004, p. 172). A concretização e a posse são as responsáveis por fazerem a fotografia ser uma prática entre outros personagens.

Figura 7: Fotografia.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Luna (Bruna Linzmeyer), namorada de Tony, é quem na maior parte do enredo se dedica a fotografar. Seu olhar capta instantes descontraídos e permite que a fotografia seja uma temática secundária na trama, principalmente quando a partir do ato fotográfico a jovem passa a notar a existência velada de certos sentimentos ou a beleza singela de alguns objetos ou de certas ocasiões.

Como as fotos de autoria da menina circulam nas mãos de alguns personagens (entre eles Tony) e enfeitam as paredes de cenários representativos da privacidade deles, o olhar atento dela influencia, de certo modo, as ações de seu amado, como, por exemplo, com a foto dos trilhos de trem observada por ele na cena anterior a sua decisão de confrontar o pai – Figura 8.

Além disso, a única cena na qual um álbum de fotografia é folheado se passa na casa da moça (Figura 9). A família (formada pelo pai, a jovem, sua irmã mais velha – personagem até o momento secundária, mas com importância fundamental para o desfecho do conflito central – e seu irmão mais novo) organiza o material do suposto trabalho do pai, o que induz o espectador a deduzir que fotografar seja um hábito constante naquele núcleo familiar e a compreender a origem da habilidade da jovem.

Figura 8: Fotos de Luna
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

A apreciação das fotos e o costume de colecioná-las evocam novamente a ideia de posse envolvida filosófica e psicologicamente com o ato fotográfico, aspecto fundamental para o aprofundamento temático da narrativa do longa-metragem. Nas palavras de Dubois

> Com toda certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos. (DUBOIS, 2012, p. 80)

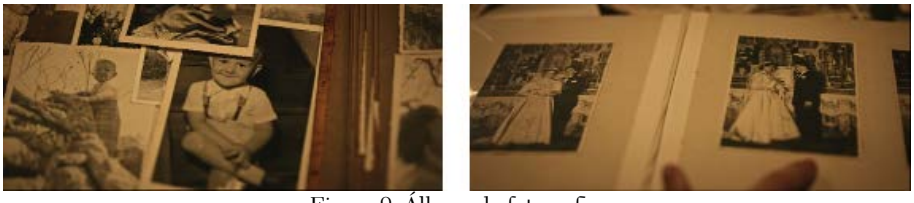


Figura 9: Álbum de fotografia.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

A busca pragmática por um índice revelador das intenções do outro não faz parte apenas da rotina de Tony, Luna também procura por sinais que indiquem

se o rapaz corresponde aos seus sentimentos e, assim, comprova não só a colocação anterior de Dubois, como também a de Sontag:

> A paixão de colecioná-las tem um apelo especial para os que se acham confinados – por opção, incapacidade ou coerção. As coleções de fotos podem ser usadas para criar um mundo substituto, em harmonia com imagens enaltecedoras, consoladoras ou provocantes. (DUBOIS, 2004, p. 178)

A paixão pela fotografia, dessa forma, sintetiza a busca melancólica pelo consolo ilusório propiciado pela presença-ausência, que, nas palavras de Dubois incentiva a contemplação da imagem.

> A separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não para, do ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para o alhures-anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bem presente, como imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável. (DUBOIS, 2012, p. 313)

Para André Bazin, o desejo em colecionar fotografias é um fato psicológico. "A satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído" (BAZIN, 2018, p. 31). O autor ainda comenta que a originalidade da fotografia reside na sua objetividade e na ausência da intenção criadora do homem. "A personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor" (BAZIN, 2018, p. 32).

Entretanto, seja nos flashbacks de Tony ou nas observações aguçadas da realidade feitas por Luna, o efeito psicológico da fotografia atinge não o fotografo, mas os seus observadores. O *trompe l'esprit*, provocado pelas imagens fotográficas a que Tony tem acesso durante sua trajetória, é o responsável pela prisão sentimental e psicológica em que ele se encontra. O paradoxo – criado pela ilusão fotográfica mesclada à objetividade e à reprodução fidedigna de uma realidade concreta –

característico da arte fotográfica é a motivação do conflito central do enredo, justificando mais uma vez a relação do título da obra com o filme fotográfico.

Aspectos estéticos

No entanto, todas essas reflexões sobre a fotografia enquanto recurso de significação em *O filme da minha vida* só são possíveis de serem feitas quando as referências midiáticas são percebidas pelo espectador, por meio da estética das cenas. Irina Rajewsky entende as referências midiáticas como

> estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, seja para se referir a um sistema midiático específico, ou a outra mídia como sistema. [...] Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, p. 25)

Em muitas das cenas as referências midiáticas podem ser percebidas, pois a câmera é posicionada frontalmente e quase estaticamente, transmitindo para o longa a imobilidade característica das fotos, como a Figura 10 exemplifica.

Figura 10: Imagens estáticas
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Além disso, muitos cenários apresentados para o espectador seguem um padrão importante para a construção da imagem aos moldes de uma fotografia.

Nos planos abertos as paisagens são compostas por objetos ou pessoas deslocados do centro. Essa opção de enquadramento não só proporciona uma visão mais completa do local como também colabora com a harmonia das cenas, já que elas são emolduradas naturalmente, algumas vezes, inclusive, obedecendo à regra dos terços.

Figura 11: Estética fotográfica.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

A coloração escolhida como representativa da Serra Gaúcha, em tons acobreados e esverdeados, ora ressaltados por elementos vermelho-alaranjados e negros, além de acrescentar beleza sublime muito coerente com a temática intimista e com o conflito interior dos personagens que envolve toda a narrativa, remete ao tom sépia encontrado em fotografias antigas.

Desse ponto de vista, a estética fotográfica do longa-metragem permite dizer que os ambientes, os figurinos, as iluminações, os enquadramentos e os ângulos de filmagem foram cuidadosamente pensados para elaborar uma obra de beleza extremamente harmônica, reveladora da plasticidade da fotografia cinematográfica.

Figura 12: Estética harmônica.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Conclusão

As aproximações entre cinema e fotografia feitas ao longo desse artigo, tentam salientar a importância da estética e linguagem fotográficas para o aprofundamento temático da obra e, consequentemente, para sua melhor compreensão e interpretação.

O filme da minha vida é uma obra delicada e de extrema beleza, capaz de abordar conflitos internos complexos, por meio da sutil mediação das referências midiáticas. Os flashbacks, frequentemente usados pelo cinema como recurso de apresentação de eventos do passado influentes no presente narrativo dos personagens, na obra de Selton Mello projetam em cena os questionamentos íntimos de Tony e tornam a presença-ausência de seu pai frequentemente perturbadora, uma vez que – como afirma Barthes (BARTHES, 2015, p. 73) – têm a função fotográfica de atestar a existência de uma realidade.

A exposição do álbum de família do protagonista permite que, assim como ele, o espectador tenha posse das pessoas e momentos retratados e possa, juntamente com ele, refletir, duvidar das impressões que ele tem sobre o passado e conjecturar hipóteses que expliquem ou justifiquem o afastamento de Nicolas e o futuro de Tony e seus familiares.

Já a estética é responsável por criar a poesia que emociona os espectadores mais sensíveis e fazem suas cenas realçarem o intimismo da narrativa e a beleza de suas locações, como exemplifica a cena do epílogo da história (Figura 13) contrastante com aquela usada em seu início (Figura 1).

Figura 13: Epílogo.
Fonte: *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017).

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara:* nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, A. "Ontologia da imagem fotográfica". *In*: BAZIN, André. O *que é cinema*?. Tradução Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Ubu editora, 2018. p. 26-35.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia social. São Paulo: É Realizações, 2014.

RAJEWSKY, I. O. "Intermidialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermidialidade". *In*: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências audiovisuais

FILME da minha vida, o. Selton Mello, Brasil, 2017.

submetido em: 10 fev. 2020 | aprovado em: 23 jul. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.169600

Narrativas audiovisuais da periferia e disputas culturais em busca do povo

Audiovisual narratives from periphery and cultural disputes in search of the people

Wilq Vicente[1]

[1] Doutorando em Ciências Humanas e Sociais na Universidade Federal do ABC (UFABC) e Mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo (USP), é organizador dos livros *Jorge Furtado: Tudo isso aconteceu, mais os menos* (no prelo) e *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* (2014), pela Coleção Cinusp. Coordena oficinas de vídeo e foi curador de diversas mostras de filmes sobre audiovisual popular e periférico para o Cinusp, Kinoforum, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre outros. Contato: wilqvicente@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto é compreender as transformações na produção de vídeo ligada às classes populares nas últimas décadas no país, tendo em vista mudanças nas formas organizativas e nas narrativas de expressões diversas dessa produção. Analisa-se sobretudo suas elaborações de categorias como povo, periferia, comunidade, que dialogam com concepções oriundas de outras estruturas sociais e institucionais, bem como outras categorias discursivas utilizadas para abordar a desigualdade.
Palavras-chave: povo; periferia; comunidade; narrativas; audiovisual.

Abstract: The objective of this text is to understand the transformations in the video production linked to the popular classes in the last decades in Brazil, given changes in the organizational form and in the narratives of different expressions of this production. Above all, their conceptions of categories such as people, periphery and community are analyzed, as they dialogue with conceptions from other social and institutional structures as well as other discursive categories used to address inequality.
Keywords: people; periphery; community; narratives; audiovisual.

Introdução

O texto destaca os anos 2000 como um momento de intensa interação entre realizadores de vídeo, as políticas públicas na área da cultura, a sociedade civil na figura das Organizações não Governamentais (ONGs) e movimentos sociais e culturais contemporâneos em torno de disputas pelo significado, apropriações e aproximações da periferia, da diversidade e da ideia de povo[2]. Esse período mostrou uma importante ebulição de experiências coletivas e de grupos artísticos que mantiveram um debate de grande relevância e fluidez, que repercute ainda hoje entre produtores, artistas e produtos artísticos, militantes no campo da cultura, pesquisadores, gestores públicos e a sociedade em geral.

São experiências que se colocam ora como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, ora como meio de articulação de uma postura política combativa, de expressão estética, ou mesmo como via de inserção, ainda que marginal, em um restrito mercado cultural, expondo tensões permanentes e dinâmicas nas disputas sociais e culturais de nosso tempo.

Nesse contexto de diferentes atores, novos recursos tecnológicos e rápidas transformações culturais e políticas, parte significativa da expressão dessas manifestações audiovisuais possuem conexões com a configuração e dinâmica territorial da cidade, revelando, sobretudo, uma disputa cultural por representatividade em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero e escolhas artísticas.

A ideia de "nossa realidade representada por nós mesmos" se coloca o tempo todo como pauta da ação no âmbito de um segmento da produção audiovisual, mas também em outras expressões e linguagens culturais. É possível ver diferentes formas de lidar com esta pauta. É o caso de vídeos fruto de projetos apoiados por editais públicos[3], de coletivos formados em oficinas de ONGs, agora já fora do âmbito delas, ou mesmo produções independentes de coletivos artísticos da periferia, em produções como *Vaguei os livros e me sujei com a merda toda* (2007),

[2] Para falar de povo, vale destacar o entendimento apresentado por Comparato (1997, p. 213), a partir da teoria política e constitucional, na qual não se trata de "um conceito descritivo, mas claramente operacional. Não se trata de designar, com esse termo, uma realidade definida e inconfundível da vida social, para efeito de classificação sociológica, por exemplo, mas sim de encontrar no universo jurídico-político um sujeito para a atribuição de certas prerrogativas e responsabilidades coletivas". Para as acepções que o termo encontra no pensamento brasileiro, do século 19 à abertura democrática do fim do século 20, ver Ortiz (1985; 2001), que problematiza as diversas reivindicações do termo ao longo da história política e cultural brasileira.

[3] Caso do Programa para Valorização das Iniciativas Culturais (VAI). Informações aqui: http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html – Iniciativas de artistas como *Emicida* (Projeto Noiz) e *Criolo* (Rinha dos MCs) já foram contempladas pelo programa.

de Allan da Rosa, Mateus Subverso e Akins Kinte, vídeo que aborda a ausência de personagens e autores negros na literatura brasileira; *Videolência* (2009), do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), que tenta problematizar a recente produção de vídeo que a periferia propõe, observando virtudes e padrões dessa manifestação audiovisual; *Qual Centro?* (2010), do Coletivo Nossa Tela, que busca debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo; e *Um salve doutor* (2015), do Coletivo Mundo em Foco, que foca na história de um garoto pobre oriundo do bairro de São Miguel Paulista, na periferia da zona leste de São Paulo.

Outras representações periféricas aparecem em produções com maior estrutura de produção e circulação, já mais ao final deste período de quase duas décadas. Deste contexto, é possível destacar: *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, filme que poderia ser visto como um *Mad Max* da periferia candango, com um território devastado, onde as pessoas sobrevivem de restos de coisas e empregam seu tempo em lutas e conflitos; *No coração do Mundo* (2019), da Filmes de Plástico, produção mineira que aborda a vida dura dos moradores de Contagem e a expectativa de um futuro melhor; e *Bonde* (2019), do Coletivo Gleba do Pêssego, que conta a história de três moradores de Heliópolis, zona sul de São Paulo, que buscam refúgio da discriminação social na noite da cidade.[4] São realizadores formados em cursos de audiovisual reconhecidos ou de cursos técnicos livres,[5] mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais. A questão surge também em um filme como *Sócrates* (2019), produzido pelas Oficinas Querô,[6] da cidade de Santos, no caso sob o alinhave intelectual do cineasta brasilo-americano Alex Moratto.

É possível observar nessas narrativas audiovisuais que um "movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram" (HAMBURGER, 2018, p. 30). Fazendo um paralelo com a observação de Ismail Xavier sobre o Cinema Novo em *Alegorias do Subdesenvolvimento*,

[4] Cineastas e moradores de bairros populares nas regiões metropolitanas brasileiras: Adirley Queirós, de Ceilândia, no Distrito Federal, Filmes de Plástico, de Contagem-MG e o Coletivo Gleba do Pêssego, de vários bairros de São Paulo.

[5] Universidade de Brasília (Unb), Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (ELC/BH) e Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias (São Paulo).

[6] *Socrates* (2019) é uma produção de jovens de 16 a 20 anos das Oficinas Querô, projeto social idealizado pelo Instituto Querô há 14 anos, Organização não Governamental de Santos que utiliza a ferramenta do audiovisual para capacitar jovens de baixa renda e transformar suas realidades por meio da sétima arte. Mais informações aqui: http://institutoquero.org/

temos "um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo), antes inaparente" (XAVIER, 2012, p. 44). Esses novos atores de importância econômica, agora detentora dos códigos cinematográficos, introduziram elementos novos e certa robustez na equação dos processos culturais contemporâneos.

Nas últimas duas décadas o audiovisual é visto como um setor que não está restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, mas também como uma ferramenta no interior de ações culturais, sociais, políticas e artísticas. Algumas ações pontuais, tanto de esferas governamentais (fomentando a produção), quanto da iniciativa privada, através de ONGs e seus patrocinadores (fomentado oficinas de formação na área e debates), buscaram contemplar esse setor do audiovisual nos últimos anos, reconhecendo o papel formativo, social e de cidadania que exercem e visando o estímulo à "diversidade cultural", termo difundido pela Unesco a partir dos anos 1990 e que passa a marcar o campo cultural, das políticas públicas e do audiovisual em anos subsequentes.

É do cenário mais atual o uso de dispositivos móveis, da internet e redes sociais[7], sendo um caso emblemático o Mídia Ninja, grupo que se notabilizou pela cobertura *in loco* de protestos de rua sobretudo a partir de 2013[8]. Indo além, chega-se à multiplicação de plataformas de *streaming*, como o Youtube, que propiciou a inserção da música brasileira diversa através de videoclipes, com o surgimento de artistas como *Pablo Vittar* e o suposto empoderamento da comunidade LGBTQ+; *Kondzilla* e os seus clipes de funk ostentação; e o rapper *Emicida* com seu Laboratório Fantasma e o ideário de "todo poder ao povo preto" da periferia. Trata-se de arranjo diverso daquele voltado mais especificamente à produção audiovisual, indo além da dinâmica com os governos e a sociedade civil, mas que dialoga com o cenário que se desenrolou a partir dos anos 2000.

Voltadas para as redes sociais, há ainda outras experiências de menor alcance midiático vindas da periferia como *NA Favela – Núcleo Audiovisual Favela*, do Rio de Janeiro, "uma produtora audiovisual raiz, cinema de guerrilha

[7] Os primeiros portais de internet privados no país são de 1996, mas apenas em 2000 surgem as primeiras provedoras de acesso gratuito, ainda com conexão discada. No mesmo ano surge a banda larga, permitindo pela primeira vez a transmissão de vídeo. O Orkut e o Youtube são de 2004, mas é em 2007 que começam a se popularizar, com o surgimento dos smartphones e a conexão 3G. Em 2018, segundo a pesquisa TIC Domicílios, feita anualmente pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Ceti), 70% dos brasileiros usaram a internet e 48% (quase metade) da população das classes D e E possuía acesso à internet, sendo o celular o principal meio de acesso. Em 2008 apenas 34% da população havia utilizado a internet há menos de 3 meses.

[8] Além da atuação dos Jornalistas Livres neste cenário, entre outros.

e outras intervenções imaginárias, como se auto define na página do grupo no Facebook[9]. O grupo continua: "A esperança está na possibilidade de contar nossas próprias histórias. Falar com a gente". Já a *Companhia Bueiro Aberto*, da cidade de Guarulhos, na grande São Paulo, "se reuniu com um sonho na cabeça: fazer cinema mesmo sem ter o devido apoio. Esse sonho virou realidade com a fundação. Em 5 anos de estrada, já produzimos 32 obras entre documentários, ficções e vídeos", conforme se apresentam também no Facebook.

Essas pequenas transformações ocorridas no início do século XXI foram acompanhadas pelo florescimento de novas demandas político-sociais com teor cultural e pelo fortalecimento da noção de "direito à cultura", resultando em respostas dos agentes públicos através da concepção de novas políticas públicas de cultura e do audiovisual, acompanhando a crescente relevância do cenário cultural no mundo contemporâneo. Inclusão social, pluralidade e diversidade foram virtudes louvadas na política cultural brasileira nesse período.

Neste cenário de mudanças, seria a produção de audiovisual capaz de articular um discurso inovador, do "nós por nós mesmos", que efetivamente traduz os interesses desses novos atores? As políticas culturais do período parecem ter influído na construção de uma cena audiovisual relevante. Ainda não é possível avaliar como esta cena resistirá e dialogará com as mudanças em curso na próxima década. De toda forma, o audiovisual feito na e pela periferia está posicionado em um campo de batalha cultural permanente, onde distintas alianças e forças se colocam para dar significados e respostas. Ainda, em que medida essas representações, realizadas por esses novos agentes, provocam um rompimento da invisibilidade do povo?

São questões a respeito desse universo sobre as quais pretende-se avançar. Como esse cenário se traduziu num contexto particular da produção de audiovisual, em produtos específicos, experiências coletivas e de grupos artísticos e outras iniciativas? Fruto de pesquisa em andamento sobre as narrativas audiovisuais e as disputas culturais em busca do povo e a relação entre as esferas de governo e a sociedade civil, o artigo reconhece e aborda uma movimentação significativa desde o início dos anos 2000 e os diálogos políticos e sociais na qual se insere.

***

"Vídeo comunitário", "cinema de quebrada", "vídeo popular", "vídeo militante" e "vídeo periférico" são algumas das maneiras pelas quais produtores e

[9] Mais informações aqui: *NA Favela*: https://www.facebook.com/nafavelaoficial e *Companhia Bueiro Aberto*: https://www.facebook.com/companhiabueiroaberto/

pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas e estéticas de diferentes modos de atuação. Este cenário pode ser compreendido em relação ao percurso mais amplo da história do audiovisual brasileiro.

Como aponta Hamburger (2005):

> O florescimento do documentário no Brasil de hoje [sic] coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação. (p. 198)

Na década de 1960, em caráter de exceção, algumas experiências ousaram em não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação desse outro de classe em algumas etapas da realização fílmica. A influência do Neorrealismo italiano no cinema brasileiro e latino-americano trouxe a ideia de trabalhar com atores não profissionais, provenientes do povo, das comunidades onde eram realizadas as locações. À luz da história do cinema no país, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, tem como ponto de partida o assassinato de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, em 1962. O documentário buscou trabalhar com atores não profissionais que provinham justamente da comunidade que se ia documentar, atores do povo que representavam a si mesmos. Em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964 e retomadas vinte anos depois, em 1984. Revisitando a própria forma através da qual buscou se relacionar com esse povo 20 anos antes, o documentário promove uma ruptura do ponto de vista estético e político. Para Xavier (2012),

> Da partilha de uma experiência com o outro de classe, iniciado em termos problemáticos nos anos 60, é recuperado no início dos anos 80, recolhendo a rica experiência do cineasta na reportagem e no documentário para rearticular a relação entrevistador e entrevistados [...] personifica aí o trajeto dos cineastas empenhados na luta política. (p. 26)

Como ponto de maior tensão entre "cineastas e imagens do povo" (título do livro clássico de Jean-Claude Bernardet), *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino, é um exemplo em que o cineasta entrega a câmera a seu personagem (BERNARDET, 2003). Práticas como estas são, porém, isoladas nas décadas de 1960 e 1970, período de intensa produção de representações do

povo pelo cinema, "com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas" (RIDENTI, 2013, p. 9), mas ainda marcadas pelo alinhave geral do discurso do diretor, outro de classe do povo.

O cinema militante do final da década de 1970 também teve aproximações com o povo, que se dava nos seus círculos de exibição, na concepção de um projeto de cinema político popular. O cinema era então concebido como meio de politização das massas. Na televisão, porém, o cenário era outro. Nos "anos 70 e 80, quando a televisão se consolidou como veículo de comunicação mais popular e lucrativo de uma indústria com conexões internacionais e em expansão, cenários urbanos de pobreza e violência estiveram sintomaticamente ausentes da telinha" (HAMBURGER, 2005, p. 200).

Já no contexto da redemocratização, nos anos 1980 e 1990 surgiram movimentos sociais e populares que foram aos poucos ganhando estruturação institucional e que tinham o vídeo como ferramenta política e de divulgação, tal como aqueles aglutinados em torno da experiência da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). A ABVP reunia e incentivava iniciativas de vídeo – produção, exibição, distribuição, formação e debate que ocorriam junto aos movimentos sociais da época. As primeiras produções do chamado vídeo popular surgiram num contexto de estagnação e recessão econômica dos anos 1980, num cenário de escassez de verbas e mobilizações populares com reivindicações em torno do direito à terra, à moradia, saúde, entre outros. Com o passar do tempo, a entidade se articulou como uma grande rede de produtoras de vídeo, ONGs diversas, canais comunitários de TV, movimentos sociais, sindicatos, institutos de pesquisa e assessoria, até seu desmanche em 1995[10].

Neste período, eram escassos os recursos públicos de fomento para o setor cultural e inexistentes as modalidades de apoio para a produção cultural realizada fora dos cânones artísticos. A produção de vídeo se posicionava então dentro de um debate de democratização da comunicação, ainda distante da pauta do direito à cultura, que veio tomar fôlego no século seguinte, de forma que a produção de vídeo ligada aos movimentos sociais se constituiu de maneira autônoma ao poder público e ao mercado. O Estado, que foi grande fomentador da produção cinematográfica durante o período da ditadura militar[11], mesmo diante da hegemonia cultural de

[10] Atualmente a PUC São Paulo mantêm o acervo de vídeos da ABVP. Para saber mais: https://bit.ly/2Lc5tVH

[11] Neste período, ganhariam destaque várias instituições estatais de incentivo à cultura, como a Embrafilme (1969), a FUNARTE (1975), o Serviço Nacional de Teatro (1973), o Instituto Nacional do Livro (1964) e o Conselho Federal de Cultura (1967).

esquerda no período (SCHWARTZ, 2001), teve seu papel na produção cultural progressivamente reduzido ao longo dos anos de 1980 e 1990, sendo um período de fortalecimento progressivo das políticas neoliberais.

Havia neste período uma clara estruturação dos movimentos sociais em torno dos operários, dos trabalhadores, que, porém, não tinham acesso aos "mecanismos de produção da representação", no caso, o vídeo. Essa produção era feita majoritariamente por realizadores independentes de classe média junto ao povo pobre das bases dos movimentos, deixando transparecer nos vídeos um projeto de organização discursiva intelectual da prática do povo.

É possível notar essa organização discursiva em *Há lugar* (1987), de Julio Wainer e Juraci de Souza, por exemplo. O vídeo registra o processo de ocupação de terrenos na região da zona leste da cidade de São Paulo e adjacências, sendo um dos ícones da produção ligada à ABVP. Apresentado inicialmente por um homem simples a construir uma das casas, de forma a valorizar "a voz" e o protagonismo popular, logo o filme adiciona, na direção e edição de vídeo, outras camadas de sentido, buscando proferir um discurso político mais organizado do que aquele produzido pelos atores políticos autênticos do povo, seja através de entrevistas com intelectuais, através da trilha musical que mobiliza referências da cultura popular tradicional ou músicas de banda da classe média engajada (VICENTE, 2015).

Depreende-se de vídeos dessa época um entendimento de que nas classes populares reside a legitimidade para a construção política nacional e local. Mas, se por um lado a precariedade, a pobreza e a ausência de bem-estar são condição para a consciência crítica e alvo da ação política, por outro, transparece nos vídeos o entendimento de que as classes populares ainda não possuem a devida elaboração intelectual e expressão política na sociedade. E é nisso que passam a incidir com os vídeos.

É possível verificar, em certa medida, uma perspectiva de conscientização e mobilização, ou aquilo que Marcelo Ridenti chama de um "romantismo revolucionário" (RIDENTI, 2010). Em seu livro *Em busca do povo brasileiro* (2014), Ridenti desenvolve a hipótese de que parte significativa da produção cultural dos anos 1960 e início da década de 1980 pode ser descrita como romântica-revolucionária. Utilizando a noção de "estrutura de sentimento" de Raymond Williams (2013), o autor identifica a idealização do homem do povo e das raízes populares do passado nacional para a construção de um processo de mudança social como elementos centrais:

> Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes

> nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. (RIDENTI, 2005, p. 87)

Tal perspectiva transparece, por exemplo, em vídeos como A *luta do povo* (1980), da Associação Popular de Saúde (APS) e direção do cineasta Renato Tapajós, que traça um resumo das lutas populares dos anos 80; *Batalha dos Guararapes I* (1984), da ONG Fase, que traz a encenação dos moradores do Jardim Guararapes, zona oeste do Rio de Janeiro, representando sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra os despejos. Além do já citado *Há lugar* (1987).

Conforme aponta Ridenti (2013:

> Ao fim do século XX, apesar de persistentes desigualdades sociais, notava-se a incorporação de novos consumidores ao mercado interno, com a ampliação no uso popular de novas tecnologias. Enquanto muitos permaneciam excluídos ou com acesso marginal ao mundo da cultura, parte da população brasileira podia comprar aparelhos de som, de rádio e de televisão, telefones celulares, videogames, computadores pessoais e outros bens que alterariam seu cotidiano, muitas vezes adquiridos à prestação ou no vicejante mercado paralelo de produtos "piratas", de acesso mais barato. […] No começo dos anos 2000 viriam a disseminar-se novas mídias, com a difusão de sites, blogs, redes sociais como o Facebook, posteriormente chegaria o Ipad, numa corrida tecnológica infinita. (p. 11)

Nos anos 2000 o governo federal passa a ter participação importante no fomento ao campo cultural, seja através de políticas culturais, seja através de políticas educacionais. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do ensino superior no país, protagonizado, essencialmente, pelo setor privado, mas também pela expansão da rede de universidades federais.

Se em 1980 eram em torno de 404 mil vagas no ensino superior público brasileiro, mantendo-se próximo a 502 mil vagas em 1990, nos anos 2000 já eram 1,2 milhões de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010 (MEC/Inep, 2010). Assim, "esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural" (RIDENTI, 2014, p. 25). Em 2018, pela primeira vez pretos e pardos passaram a ser maioria nas universidades públicas do Brasil, fruto, sobretudo, das políticas de cotas, sendo também identificado aumento da presença do segmento nas universidades privadas (IBGE, 2019), refletindo uma mudança

importante no campo da produção intelectual e cultural. Somando-se a esse cenário as novas políticas culturais e o barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, conformou-se uma situação inédita para a produção cultural e particularmente para a produção audiovisual.

A análise deste contexto parece nos oferecer a possibilidade de inferir que a mudança nas políticas dos governos – seja ela diretamente cultural, educacional, econômica e social, inclusive aquela que viabilizou a ampliação do consumo das classes mais baixas – teve impacto direto no contexto de uma nova produção cultural que não podemos ignorar.

Ao longo da década de 2000, os editais de seleção de projetos tornaram-se o principal modelo de financiamento estatal à cultura no Brasil, ao lado das leis de incentivo fiscal, que se estabeleceram na década anterior. Nesse período, o governo federal passou a evocar, na interação com os novos atores, a ótica da diversidade e da cidadania cultural, implicando em editais específicos para contemplar o segmento, tais como: *Revelando os Brasis* (2004), *Cultura Viva* (2004), *Cultura Digital* (2004), *Olhar Brasil* (2005), *Programa Brasil Plural* (2005), *Pontos de Cultura* (2005), *Edital de Egressos Sociais* (2008), *Nós na Tela* (2009), *Pronatec Audiovisual* (2014) e o *Programa Brasil de Todas as Telas* (2014), entre outros.

Nota-se também que algumas entidades culturais atuaram nessa ótica, fomentando a produção independente e popular principalmente através de suas linhas de programação cultural. É o caso da USP, da Rede TVT e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por exemplo, com mostras especiais dedicadas a essa produção[12]. Alguns festivais de cinema e vídeo também acenaram para este cenário[13]. Já o mercado vem buscando incorporar artistas, ainda que de maneira pontual, ou procurando incluir essa "cultura de periferia" nas produções culturais hegemônicas, como foi possível ver na TV dos anos 2000 em programas como *Cidade dos Homens* (2002-2018); *Antônia* (2006-2007); *Central da Periferia* (2006) e o *Programa Esquenta* (2011-2017), produzidos e exibidos pela TV Globo (STÜCKER, 2009), ou ainda em *Manos e Minas* (2008-2019), da TV Cultura; *SP Cultura* (2011-2014), no SPTV; *Estação Periferia* (2013-2017), na TV Brasil, entre outros.

[12] 3ª Mostra Cinema de Quebrada no CINUSP, Circuito do Vídeo Popular na Rede TVT e o Programa Circuito Cineclubista.

[13] Festival Visões Periféricas: https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas, Festival Taguatinga de Cinema: https://festivaltaguatinga.com.br/ e a mostra Formação do Olhar, que ocorreu durante alguns anos no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo voltada à vídeos produzidos por alunos e egressos de oficinas de audiovisual.

É sintomático que a indústria cultural tenha buscado dialogar com esse público-alvo, onde uma atualização do ideário do "nacional popular"[14] (ORTIZ, 2001) e seu esforço de abarcar o todo da sociedade caminha, passa a interagir, de alguma forma, com a incorporação da cultura periférica, a "nova classe média" e sua promessa de um país com menos pobreza, de um país em desenvolvimento.

Mas justamente pelo peso dessa inserção em um novo cenário de visibilidade, as disputas culturais em torno de expressões populares e periféricas acaba provocando aquilo que Hamburger (2018, p. 27) compreende como uma "guerra pelo controle das imagens, gerando divisões inesperadas mesmo no campo dos artistas emergentes em comunidades da periferia". *Cinema de Quebrada* (2008), do Lisa – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP e o já citado *Videolência* (2009), por exemplo, são vídeos produzidos sobre coletivos audiovisuais da periferia, o primeiro por pesquisadores da universidade e o segundo pelo supracitado NCA.

De perspectiva antropológica, *Cinema de Quebrada* registra narrativas e discursos presentes na atuação dos grupos em debates, exibição de filmes, saraus, em entrevistas e mesmo em trechos de filmes produzidos nesse contexto, apontando para alguns significados e práticas importantes, consonantes ou dissonantes entre os grupos. *Videolência*, feito logo em seguida, já busca registrar formulações desses grupos que se contrapõem à apropriação de sua produção cultural por aqueles que identificam como agentes externos, eixos institucionais consolidados do poder econômico e político – a indústria cultural, as ONGs, a universidade etc., na busca pela produção e atuação autêntica de periferia e por formas de se posicionar no campo político de forma crítica.

Assim, *Cinema de Quebrada* registra alguma disputa pelos significados da atuação entre os grupos, mas se isenta de marcar uma posição no debate, vendo com algum romantismo o cenário retratado. E *Videolência*, feito logo depois, surge, de certa forma, como contraposição, reafirmando a necessidade de construir um eixo de visão e atuação eminentemente político, de protagonismo periférico e atuação não

[14] Renato Ortiz (2001) trata do nacional-popular como essa aproximação fundamental da identidade nacional com a ideia do popular ou da cultura popular, recorrente na intelectualidade brasileira, evocando formulações que tem origem em pensadores brasileiros do fim do século XIX, se atualiza na geração de 1930, em propostas do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros e do CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, cujo eixo central é a conscientização, até chegar a formulações próprias da política cultural oficial do Regime Militar. Em "A moderna tradição brasileira" (2001), o autor aborda como, a partir da década de 1970, a indústria cultural começa sua consolidação no Brasil a partir dos meios de comunicação de massa, e, sobretudo a TV absorve e dá nova perspectiva para o ideário do nacional-popular. Identificar como essa nova produção da periferia dialoga com a categoria do nacional popular é um dos caminhos desta pesquisa, sendo um tema não esgotado neste artigo.

somente social, mas também estética[15]. Ao registrar falas sobre a indústria cultural e inserir referências imagéticas e sonoras deste universo, o vídeo registra o diálogo e o desejo de contraposição à produção da indústria cultural.

Diferentemente da segunda metade do século 20, em 2000 já podemos falar da produção audiovisual realizada pelo próprio sujeito popular, tensionando as políticas da representação[16]. Como apontado por Hamburger (2018, p. 42), "hoje a multiplicidade de plataformas estimulou a diversidade de produtores e conteúdos, alterando esse quadro embora ainda de maneira limitada".

Parte desses produtores se articulou em iniciativas de rede cultural, caso do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (CVP)[17], por exemplo, uma iniciativa independente que agregava coletivos de vídeos oriundos, sobretudo, de oficinas de audiovisual realizadas por ONGs, e outras experiências deste período como o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (Fepa), ligado ao Observatório das Favelas, entidade carioca, congregando diversos coletivos e ONGs brasileiras em debates e mostras de filmes. Ações culturais e educacionais de algumas ONGs se fortaleceram especialmente no início dessa década. Algumas organizações, como Associação Cultural Kinoforum, Ação Educativa, Projeto Arrastão, Gol de Letra, Instituto Criar, Projeto Casulo e Tela Brasil, para citar algumas das iniciativas em São Paulo, passaram a realizar oficinas de cinema, vídeo e novas mídias, principalmente com jovens de baixa renda da periferia, com o apelo do desenvolvimento da cidadania.

A pesquisadora Alvarenga (2004) identifica nesse contexto o perfil desses novos produtores de vídeo, enfatizando uma diferença importante em relação à produção de vídeo popular das décadas de 1980 e 1990. Para ela,

> É sabido que, com a globalização, as relações de trabalho se modificaram, gerando um encurtamento do tempo livre dos trabalhadores. É escassa a disposição de tempo para atividades paralelas. Talvez por isso, grande parte dos projetos de vídeo […] envolva jovens. Portanto, não se trata mais de uma atuação empreendida pelos setores vinculados a sindicatos e partidos políticos, mas de jovens que dispõem do tempo necessário para investir em um projeto videográfico. (p. 64)

[15] É claro neste sentido a recorrência ao longo do vídeo de um plano sequência que registra a subjetiva de alguém que anda pelos becos e vielas do bairro da zona sul, sempre acompanhado de outras expressões artísticas como um samba e uma poesia que fala sobre a vida do trabalhador que se divide entre o emprego, a arte e a vivência comunitária do samba.

[16] É um conceito que une a questão da representação estética com a representação política. E que tenta explicitar qual é a dinâmica social, política, econômica e cultural em produtos culturais. No fundo, trata-se de compreender as relações entre: o quem, o que e como representar o povo.

[17] Mais informações aqui: https://videopopular.wordpress.com/

Com uma produção ainda incipiente, mas que tem tomado cada vez mais fôlego, esses novos produtores culturais buscam se apropriar de meios, ferramentas e conhecimentos que até então lhes foram negados, tais como o acesso à universidade, a recursos públicos e equipamentos culturais, entre outros. Nos últimos anos, essa produção cultural tem demonstrado e apontado para uma nova configuração na dinâmica social, que envolve, além de diferentes produtores, o próprio poder público, as ONGs e fontes empresariais, organizações diversas ligadas à cultura. É possível notar que tanto as instâncias de governo quanto o suposto mercado estão buscando fornecer respostas a este novo cenário, gerando uma tensão entre o fomento e a apropriação.

O audiovisual realizado na e pela periferia surge como uma prática social que em sua forma se desenvolve através da arte e exercício da linguagem. Tais produções almejam, sobretudo, tentar vocalizar visões de mundo e experiências de vida através de um meio de expressão interpretado como fundamentalmente artístico e ligado à comunicação. Ainda assim, diferentes formas de produção são abarcadas dentro dos mesmos marcos, abrigando, inclusive, filmes realizados a partir de um olhar externo sobre as ações e manifestações populares, concebidos por realizadores independentes, caso, por exemplo, de *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; *Santa Marta: Duas semanas no Morro* (1987), de Eduardo Coutinho[18]; ou mesmo dos recentes *Café com Canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicásio; *Nunca Me Sonharam* (2017), de Cacau Rhoden; *Um filme de verão* (2019), de Jô Serfaty; e a série *Sintonia* (2019), de KondZilla em parceria com a multinacional Netflix.

Para Hamburger (2018, p. 26),

> 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.

A emergência de novos artistas e coletivos nas periferias introduz no cenário cultural e audiovisual um novo componente de disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social. Não espanta que a produção cultural da periferia tenha se tornado visível ao mesmo

[18] Favelas e bairros populares ocupam lugar privilegiado na obra de Eduardo Coutinho.

tempo que surgiram representações da periferia na televisão, no cinema, nas plataformas de *streaming* e na indústria cultural de uma maneira geral, espírito que marcou o país com o crescimento econômico a partir de meados dos anos 1990 e em diálogo com a política social do governo trabalhista nos anos 2000.

É possível notar um crescimento do engajamento político e social dessas experiências coletivas e grupos artísticos ao longo da década de 2000, o que se expressa diretamente na produção e nas formas organizativas (VICENTE; STÜCKER, 2014). O que certamente foi resultado da interação social e simbólica com outros grupos, experiências e como reação à incorporação do tema em instituições consolidadas do mercado, da sociedade civil e nas instâncias de governo.

Mais do que o mero reconhecimento, mais do que por vezes se espera com as novas "oportunidades" que lhes oferecem, na prática esses produtores e suas experiências coletivas e culturais parecem estar justamente questionando os termos de um binômio, de um lado, uma produção mais propositiva de um certo realismo reflexivo e, de outro, uma produção que é dominada por produções do realismo reflexo da indústria cultural.

No debate sobre a representação do povo, Ortiz (2001) diferencia um certo "realismo reflexivo" – que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto e que utiliza de recursos de distanciamento do espectador, bastante presente em filmes do Cinema Novo e em propostas teatrais brechtianas –, do "realismo reflexo" da indústria cultural, que apresenta uma única versão da realidade, "colando" o espectador a ela e eliminando possibilidades de reflexão. Neste caso, como a produção audiovisual recente se posiciona no debate? Diversas nuances se colocam na diversidade destas produções.

Nota-se que estas experiências ocorrem não sem ambiguidade, e distintas perspectivas muitas vezes aparecem aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão.

Ao longo da década de 2010 outros produtores surgiram, já no âmbito do cinema e não mais do vídeo, em torno de coletivos de produção em cidades como Ceilândia (DF), de Adirley Queirós, Contagem (MG), da Filmes de Plástico, Rio de Janeiro (RJ), do NA Favela, Cachoeira (BA), de Ary Rosa e Glenda Nicásio, além de São Paulo (SP), da Gleba do Pêssego, já citados anteriormente no bojo deste contexto e que passam a ter estrutura de produção e circulação mais qualificadas, implicando em produtos de maior expressividade, mas herdeiros da discussão e movimentação da década anterior, bem como do desenvolvimento do país no período.

Novos tempos. Essa vigorosa produção audiovisual é feita de forma coletiva, valoriza relatos locais, recruta mão de obra dos bairros, além de criar empresas de cinema para empreender como estratégia para acessar os mecanismos de fomento, como exemplo, o FSA – Fundo Setorial do Audiovisual, ligado à Ancine – Agência Nacional do Cinema. São possibilidades que decorrem do objeto e conteúdo dos vídeos, mas sobretudo de vínculos que são estabelecidos com os territórios, comunidades, temas e movimentos abordados nas produções. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação ou interpretação política, o que implica em entender-se como agentes culturais de transformação.

Assim, é importante observar a sobrevivência, o desenvolvimento e o aprimoramento de iniciativas com maior ou menor independência artística e vigor estético, as posicionando neste campo complexo das forças políticas, econômicas, culturais e tecnológicas de hoje.

Considerações finais

Uma reflexão acerca das narrativas audiovisuais e das disputas culturais feita por Hamburger (2018, p. 42) parece oportuna:

> 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.

Ao longo da história brasileira, o audiovisual, de maneira geral, desempenhou um importante papel de registro e difusão das lutas, da memória coletiva e do imaginário popular ausentes dos meios hegemônicos. O audiovisual esteve presente em ambientes de resistência política e cultural ao longo da segunda metade do século 20 e nas primeiras décadas do século 21. O audiovisual é justamente uma das formas de expor e denunciar a desigualdade e injustiça social, vislumbrar realidades que parecem impossíveis, experimentar e testar novas narrativas, que são ao mesmo tempo estéticas e políticas. E o audiovisual é, ainda, uma importante ferramenta de comunicar e difundir estas novas perspectivas, abordando aspectos da realidade que a narrativa oficial e os discursos conservadores em voga buscam suprimir.

Neste sentido, apontamos para formas distintas de apropriação dos mecanismos de produção da representação por esses novos atores, descortinando tensões entre produtores audiovisuais e o povo, com nuances próprias de cada período político. Ao longo das últimas décadas, muito material audiovisual foi produzido por movimentos sociais, cineastas, produtores independentes, ONGs, institutos de assessoria, ativistas e coletivos de vídeo.

O texto buscou fazer um breve panorama de experiências de forma a se ater a diferentes períodos. É fundamental tentar abordar quem são os atores sociais envolvidos na produção dos vídeos, nesse caso, essenciais para a compreensão de uma "política da representação" (HAMBURGER, 2005), onde importa quem fala, para quem, de onde, o que e porque fala desta maneira.

Quais as organizações ativas? Quais os atores e forças políticas envolvidas? Como se articulam com outras esferas de produção cultural? Como se dá a inserção dos realizadores no universo de produção audiovisual? Quais os referenciais culturais, cinematográficos e políticos em jogo? Com quem estão dialogando? Quais as características do produto gerado dessa maneira? Em que medida se aproxima ou se afasta esteticamente do padrão televisivo, da produção do cinema, e de experiências de vídeo popular ao longo da história recente? Existe algo que unifica as experiências?

Fruto de pesquisa em andamento, este artigo busca tratar de forma panorâmica algumas das produções audiovisuais que expressam a participação social de segmentos da periferia dos centros urbanos nos debates brasileiros contemporâneos. A reivindicação do protagonismo popular, agora identificado ao sujeito da periferia e viabilizado mediante sua produção cultural, ocorre num contexto de novos investimentos das políticas públicas culturais oficiais, de reposicionamento da atuação das ONGs com enfoque na juventude das comunidades pobres, de novo espaço tecnológico para a difusão cultural, de surgimento de novos contornos para discussões identitárias de segmentos tradicionalmente oprimidos, de uma nova centralidade da cultura no debate social e da necessidade de reinvenção da indústria cultural neste contexto.

Novas pesquisas devem avançar no posicionamento da produção neste contexto, identificando as estratégias formais e narrativas mobilizadas por esta produção para incidir no debate político, estético e social que historicamente orbitou a noção de povo, categoria central para a discussão da arte, cultura, da produção intelectual e da política nacional.

Referências

ALVARENGA, C. *Vídeo e experimentação social*: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPARATO, F. K. "Variações sobre o conceito de povo no regime democrático". *Estudos Avançados*, *São Paulo*, v. 11, n. 31, 1997. p. 211-222.

HAMBURGER, E. "Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174". *In*: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (org.). *Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005. p. 196-215.

HAMBURGER, E. "Guerra das Imagens". *Revista Rapsódia*, São Paulo, v. 12, 2018. p. 25-44.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE – Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2019. Disponível em: https://bit.ly/39KFf74. Acesso em: 14 ago. 2020.

INEP. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Sinopse Estatística da Educação Superior Graduação*. Brasília, DF: 2010. Disponível em: https://bit.ly/2IntQyG. Acesso em: 14 ago. 2020.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

RIDENTI, M. "Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000)". *In*: MICELI, S.; PONTES, H. (org.). *Cultura e sociedade*: Brasil e Argentina. São Paulo: Edusp, 2014. p. 21-71.

RIDENTI, M. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2005. p. 81-110.

SCHWARZ, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

STÜCKER, A. *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antônia*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: CosacNaify, 2012.

VICENTE, W; STÜCKER, A. "O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política". *In*: VICENTE, W. (org.). *QUEBRADA?* Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014. p. 15-38.

VICENTE, W. *Imagens do povo no vídeo*: Estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

submetido em: 11 mai. 2020 | aprovado em: 22 out. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.167447

Planos frontais e autoridade em crise no cinema: o acontecimento disruptivo

Frontal shots and the crisis of authority on film: the disruptive event

Leonardo Bomfim Pedrosa[1]
Cristiane Freitas Gutfreind[2]

[1] Possui graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2009) e mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente no seguinte tema: cinema moderno, novos cinemas. Doutorando na Escola de Comunicação, Artes e Design na PUC-RS. Contato: leonardobomfimpedrosa@gmail.com

[2] Possui graduação em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Cultures et Comportements Sociaux – Université de Paris 5 (René Descartes, Sorbonne -1996) e doutorado em Sociologie – Université de Paris 5 (René Descartes, Sorbonne – 2001). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e coordenadora do PPGCom. É líder o grupo de pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política (Kinepoliticom) e participa de outros grupos de pesquisa de áreas afins no CNPq. Contato: cristianefreitas@pucrs.br

Resumo: A partir da ideia de configuração (Badiou, 1998) de imagens de primeiros planos frontais, observados em filmes de John Ford, Alfred Hitchcock, Major Thomaz Reis, Julio Bressane e James Williamson, o artigo investiga de que forma "os sinais instáveis da imagem cinematográfica" (Lindeperg, 2013) são capazes de introduzir uma contradição e, por vezes, confrontar diversos tipos de discursos de autoridade que podem existir em um filme, a partir de um acontecimento disruptivo.
Palavras-chave: John Ford; Alfred Hitchcock; Julio Bressane; planos frontais; espectador.

Abstract: Based on the idea of configuration (Badiou, 1998) of frontal shots, observed in films by John Ford, Alfred Hitchcock, Major Thomaz Reis, Julio Bressane and James Williamson, this article investigates how "the unstable signs of cinematographic image" (Lindeperg, 2013) are capable of introducing a contradiction and, at times, confront various types of authoritative discourses that may exist in a film, based on a disruptive event.
Keywords: John Ford; Alfred Hitchcock; Julio Bressane; frontal shot; spectator.

A inquietação que nos move neste artigo é compreender como planos frontais cinematográficos podem gerar acontecimentos disruptivos que provocam questionamentos em relação aos discursos de autoridade. O conceito explicitado por Sylvie Lindeperg – a partir da análise de três filmagens heterogêneas realizadas durante a Segunda Guerra Mundial – no artigo O *caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944* (2013) nos permite refletir sobre essa inquietação. Consideramos que a instabilidade apontada pela autora nos elementos que surgem a contragosto daqueles que filmam (p. 20) em uma circunstância bastante específica (a de imagens produzidas no calor de uma guerra), surge em primeiros planos frontais – quando alguém que está sendo filmado encara quem está filmando (e, consequentemente, a quem está assistindo), presente em outros contextos da história do cinema: do documentário à ficção, dos pequenos atrevimentos do Primeiro Cinema, ainda no início do século XX, das rupturas estéticas nos Novos Cinemas dos anos 1960, atravessando, assim, gêneros, formatos e períodos. Dessa forma, considerando a reflexão original de Lindeperg, apontaremos como "os sinais instáveis" tanto surgem ao acaso no momento da filmagem, quanto são utilizados de forma consciente por realizadores interessados em provocar um acontecimento disruptivo na relação da imagem com o espectador.

Para isso, utilizaremos a ideia de "configuração" de Alain Badiou, em *Pequeno Manual de Inestética* (1998), como recurso metodológico para aproximar as imagens de primeiros planos realizados com diferentes intenções em momentos variados da história do cinema.

> Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período 'objetivo' da história de uma arte, nem mesmo um 'dispositivo' técnico. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade dessa arte, uma verdade-arte. (BADIOU, 1998, p. 25)

Sendo assim, o acontecimento inicial da "configuração" proposta neste artigo é a relação entre o primeiro plano frontal de um personagem indígena, no clássico *Stagecoach* (*No Tempo das Diligências*, 1939), um dos faroestes emblemáticos de John Ford, e o de Norman Bates, no desfecho de *Psycho* (*Psicose*, 1960), de Alfred Hitchcock. A partir dessa relação, estabeleceremos novas conexões com outras imagens de primeiros planos e encontraremos o "complexo virtualmente infinito de obras", como afirma Badiou, nesse caso, composto por filmes de

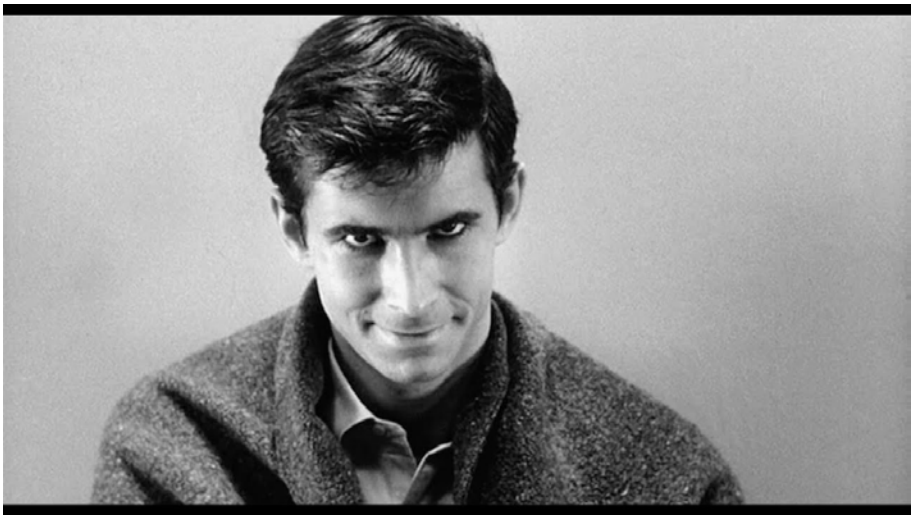
realizadores como Júlio Bressane, Major Reis, Georges Méliès e James Williamson. Proporemos, então, uma articulação não hierárquica entre imagens que se aproximam ao trazerem rostos que confrontam o espectador, com o objetivo de problematizarmos algumas questões que contradizem e confrontam o discurso de autoridade a respeito do surgimento dos "sinais instáveis" da imagem cinematográfica.

O informante e o assassino em série

O acontecimento inicial da "configuração" parte de duas imagens que nos confrontam: os rostos de um "informante" e de "um assassino em série psicótico", se levarmos em consideração as definições preliminares expostas em cada narrativa por personagens que ocupam uma posição de autoridade. Dois planos significativos de duas obras matriciais na história do cinema: *Stagecoach*, a descoberta do faroeste clássico de John Ford, e *Psycho*, a introdução do horror moderno no cinema de Alfred Hitchcock. No primeiro caso, há um primeiro plano frontal de um nativo americano *cheyenne*, destacado logo no início do filme, ainda no momento da apresentação das premissas; no segundo, outro primeiro plano frontal, o de Norman Bates, o assassino tido como psicótico, no momento em que a obra é concluída.

Há diferenças consideráveis entre os planos: no filme de Ford, não há movimentos, nem da câmera, tampouco do personagem, estamos diante de algo muito próximo de um instantâneo fotográfico (até mesmo pela duração breve – quatro segundos – o plano aparece no minuto um e cinquenta e um segundos da obra), de um elemento intruso que interrompe a ação cinematográfica, ou seja, o movimento da cena. Percebe-se, inclusive, uma apropriação do mesmo tipo de retrato realizado por fotógrafos etnográficos pioneiros dos Estados Unidos, como Edward S. Curtis[3] e Frank Rinehart.

[3] Edward S. Curtis é diretor do pioneiro longa-metragem etnográfico *In the Land of the Head Hunters* (1914), considerada a primeira produção norte-americana com elenco formado integralmente por Nativos Americanos de origem Kwakwaka'wakw.



Figuras 1 e 2: Frames dos planos frontais analisados do Cheyenne em *No Tempo da Diligência* e de Norman Bates em *Psicose* retirados das cópias dos filmes.
Fonte: *No tempo da diligência* (John Ford, 1939); *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960).

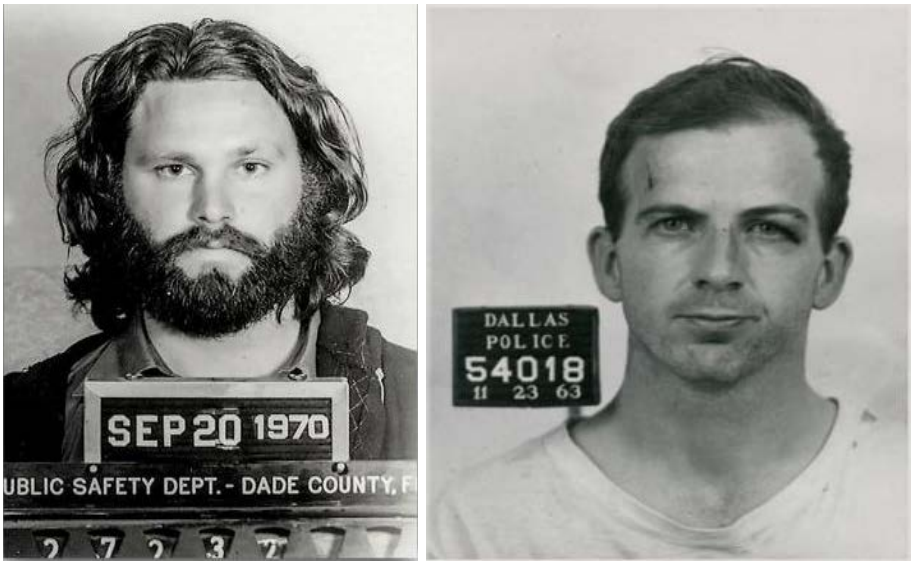
Figuras 3, 4 e 5: Retratos frontais do Nativo Americano Thunder Cloud e da Nativa Americana Apache Mattie Tom, de autoria de Frank Rinehart, em 1898, no Indian Congress da *Trans-Mississippi International Exposition*. Retrato frontal de Nativo Americano realizado por Edward S. Curtis, presente no livro *Short Nights of the Shadow Catcher: The Epic Life and Immortal Photographs of Edward Curtis*.

Fontes: https://bityli.com/CBLsG e https://bityli.com/1pWtc.

No filme de Hitchcock, em contraste, a duração do plano é maior (57 segundos, considerando um breve raccord de um close-up da mão do personagem e o retorno ao seu rosto). A câmera se aproxima lentamente da face do personagem, que apresenta um crescendo de expressões – o semblante fechado aos poucos dá lugar a um olhar vibrante e, após o breve plano que destaca uma mosca pousando em sua mão, surge a conclusão com um misterioso sorriso. No primeiro caso, chama atenção a imobilidade absoluta do personagem indígena dentro de uma sequência protagonizada por militares norte-americanos, apesar de ser o primeiro plano de destaque individual do filme, ou seja, o primeiro momento em que algum indivíduo é destacado (e deslocado) da história apresentada. Podemos pensar que esse personagem é deslocado da história oficial também, levando em consideração

o apontamento de André Bazin (2014, p. 247) a respeito da obra ilustre de Ford, ressaltando o modo como ela equilibra perfeitamente a evocação histórica e dos mitos sociais norte-americanos. É justamente o que faz dela, segundo Bazin, a grande representante paradigmática do "gênero norte-americano por excelência", o western. Esse indígena, entretanto, é claramente *o outro* em cena. Em *Psycho*, trata-se da última imagem de alguém que assume, a partir da eliminação literal do outro, dos estranhos que chegam ao Bates Motel e aproximam-se de seu grande segredo, o protagonismo do filme. É notável uma espécie de atração entre um homem que exibe uma expressão desafiadora e uma câmera que deseja se aproximar desse perigo. O corte para o close-up da mosca na mão, que divide o plano frontal do rosto de Bates em dois, sugere também a fração da personalidade do protagonista e o perigo de tentar defini-lo buscando a compreensão de que ali existe *um* homem com contornos psicológicos estritamente esclarecidos.

Ao mesmo tempo, dado o contexto no qual a configuração final daquele plano surge, após a prisão de um assassino, podemos pensar em precedentes fotográficos a partir da relação com os chamados *mugshots* (em tradução, planos de rosto), as fotografias realizadas para as fichas criminais que enquadram os acusados em primeiro plano frontal, padronizadas desde o final do século XIX.



Figuras 6 e 7: *Mugshots* de Jim Morrison, cantor do The Doors, feito em Miami no ano de 1970, e de Lee Harvey Oswald, assassino de John F. Kennedy, feito em Dallas no ano de 1963.
Fontes: https://bityli.com/qd1QT e https://bityli.com/m9t3i.

Em diálogo, as imagens dos dois filmes acabam sugerindo naturalmente essa relação entre os próprios antecedentes fotográficos. O primeiro plano etnográfico dos rostos dos grandes líderes nativos como a busca de uma taxonomia física muito próxima do registro de criminosos e, consequentemente, as imagens prisionais que naturalmente transformam o rosto de desviantes em figuras totêmicas. Essa transformação possível do sentido original dos retratos fotográficos frontais já configura um acontecimento disruptivo, o surgimento de uma instabilidade não prevista por aqueles que realizaram ou encomendaram os retratos. Rechenberg (2014, p. 9) introduz sua análise a respeito da violência do retrato etnográfico a partir do período colonial brasileiro, mas podemos aproximá-la aos retratos dos povos indígenas dos Estados Unidos:

> […] a violência das práticas que retratavam corpos e medidas orientadas pelos pressupostos de uma antropologia física, a espetacularização do exótico expressa nos retratos dos povos autóctones, a comercialização, a tipificação, o registro e o controle da imagem das populações escravizadas marcaram profundamente as relações entre o retrato e a antropologia. (RECHENBERG, 2014, p. 9)

Ao mesmo tempo, notamos o caráter totêmico que muitos *mugshots* obtiveram ao longo do tempo, em contraste com a função primária, o mero registro carcerário. Podemos pensar nessas imagens como representativas dentro do culto às celebridades frequentemente desviantes em relação às leis, como Jim Morrison, cantor e compositor do grupo The Doors, mas também a criminosos que acabaram tornando-se famosos em decorrência de seus crimes monumentais, como Lee Oswald, o assassino de John F. Kennedy.

Algo, entretanto, realmente aproxima as duas imagens cinematográficas de um modo flagrante. Nas duas cenas, os rostos tomam conta do filme quando outros personagens ensaiam uma definição, sempre em tom afirmativo, sobre quem são aqueles homens. Em *Stagecoach*, os militares conversam sobre a informação de que os índios Apaches estão planejando um ataque a uma diligência. No momento em que um deles questiona a veracidade da notícia, já que ela foi compartilhada por um índio, o companheiro responde: "ele é um *cheyenne*, ele odeia os apaches tanto quanto nós". O corte que interrompe a conversa dos dois militares e destaca a figura do índio – que já estava em cena, quase escondido atrás da mesa onde estão sentados os personagens – acontece justamente no exato momento em que há essa frase definidora sobre quem é aquele homem: um nativo mais próximo de "nós" do que "deles".

Em *Psycho*, da mesma forma, o rosto de Norman Bates toma conta da imagem, a partir de um movimento suave de câmera que transforma um plano geral em um primeiro plano, logo depois de testemunharmos uma longa explanação de um psiquiatra que encontra contornos para sua condição psicológica ("não é um profissional, foram crimes de paixão", ele diz) e justifica todos os crimes ao longo do filme. Enquanto o rosto toma conta da imagem, ouvimos, em *voice-over*, a suposta voz da mãe de Bates (já sabemos que é a voz do próprio), em um breve solilóquio a respeito de sua condição como um ser violento. No início do texto temos a seguinte frase: "é triste uma mãe ter que dizer as palavras que condenam o próprio filho, mas eu não poderia admitir que eles acreditassem que eu fosse uma assassina".

O surgimento dos dois planos tem a intensidade de um acontecimento disruptivo, ou seja, são elementos intrusos àquele que – a priori – ocupa o papel de narrador na cena. Os dois rostos ganham destaque primordial no momento em que *o outro* toma a liberdade de falar sobre eles. Há duas falas de especialistas: a do militar norte-americano que detém o conhecimento sobre as diferenças entre os indígenas (um conhecimento histórico, mas também de guerra, nota-se), e a do médico que explicita a sabedoria a respeito de um assassino em série. Quando os cineastas bifurcam esse protagonismo da cena (entre quem é o emissor do discurso verbal e o realizador da imagem), surge uma impressão de dissonância, uma suspeita de contradição a partir de uma separação crítica entre o discurso sonoro (a voz torna-se um *off*) e o discurso visual (os rostos que ganham a imagem). No filme de Hitchcock, o procedimento é ainda mais disruptivo porque o discurso sonoro do especialista antecede outro discurso sonoro que acompanha de fato a imagem: o da mãe que deseja revelar uma verdade mais desconcertante e ameaçadora que existe por trás de um diagnóstico simplório.

Estamos diante de duas cenas em ficções que se aproximam daquilo que Sylvie Lindeperg observou a respeito de obras realizadas em outro contexto, em campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. A partir da constatação de elementos contraditórios resistentes na imagem que poderiam explicitar uma "verdade" por trás das aparências dos filmes estudados, ela afirma que surge um inevitável convite para que o espectador interrogue o lugar da câmera e o equipamento de gravação (2013, p. 20). A força desses olhares e gestos desafinados, afirma a pesquisadora, impõe um sentido de distanciamento, uma resistência. Se nos filmes estudados por Lindeperg (p. 20) esses elementos aparecem a contragosto daqueles que filmam, como a autora afirma, "algo que escapou do olho do cameraman na gravação mecânica de uma fatia do real". Ou seja, o poder da criação

das imagens e de um discurso visual chama atenção em Ford e Hitchcock, pois parecem ter justamente a consciência desse acontecimento disruptivo que é capaz de introduzir um estranhamento na ficção. Em um novo território, o do cinema comercial em contraponto aos filmes realizados sob encomenda durante a Segunda Guerra, podemos levar a questão do "lugar da câmera" para outro espaço, o do lugar do discurso que se sobrepõe dentro de um filme. Nesses filmes, os cineastas jogam com a exposição da contradição dentro da cena, a partir da separação entre o discurso verbal e o que está sendo relacionado visualmente. Provocam, assim, o espectador a respeito dos discursos de autoridade expostos na narrativa.

Linderperg convida-nos em seu texto a interrogarmos as imagens realizadas nos campos de concentração: quem são aquelas pessoas, de fato? O discurso oficial dos filmes de propaganda pode tentar inventar uma verdade, mas há algo que permanece visível nas margens da imagem. Os desafinados na imagem representam, de alguma forma, uma quebra na autoridade daquele que filma.

O estranhamento provocado pela imagem desafinada do nativo, em relação ao discurso oficial que é compartilhado com o espectador, nos leva a amplificar justamente a questão exposta pelos militares. Quem é, de fato, aquele homem? Podemos pensar na expressão do *cheyenne* como uma referência às expressões serenas e soberanas dos nativos fotografados por Curtis e Rinehart, mas ela já ganha outro sentido se pensarmos que os modelos dos retratos etnográficos pioneiros eram, em sua grande maioria, índios poderosos dentro de seus territórios. Ford desloca esse mesmo semblante para o rosto de um mero informante do exército norte-americano, já trajando uma vestimenta híbrida, diferente das imagens etnográficas "puras". Nesse aspecto, vale ressaltar o fato de que o ator que interpreta o nativo na cena, não creditado no filme, é Chief John Big Tree, um homem que interpretou personagens em dezenas de faroestes desde 1915 e reivindica ter sido modelo para o desenho na moeda de cinco centavos de dólares, utilizada, justamente, até 1938, um ano antes da obra de John Ford ser lançada nos cinemas.

O que transforma, entretanto, esse pequeno plano em algo grandioso dentro do filme é justamente o fato dele estar associado a essa outra camada discursiva, a verbal. A potência disruptiva da imagem não aparece apenas em razão da ausência de movimento, mas de uma proposta de inversão. A partir do momento em que o rosto do *cheyenne* toma conta da imagem, o outro torna-se o militar que fala, aquele que aparentemente detinha o poder do discurso. Logo, podemos nos interrogar a respeito de seu olhar, de sua expressão. É fantasmagórico? É soberano? Que tipo de emoção pode ser compreendida em seus olhos? Se é um subordinado, um informante

do exército norte-americano, o que – historicamente – o levou a essa condição? Em suma: quem de fato é este homem? O que foi feito com sua história? Ford pode nos sugerir uma série de interrogações, mas o surgimento dessa imagem disruptiva na cena reforça, sem nenhuma dúvida, um sentido de violência não tão distante daquelas pessoas registradas no campo de concentração: a imposição arbitrária de sua própria condição humana.

A potência disruptiva da expressão de Norman Bates que se transforma ao longo do plano rebate as afirmações científicas com certo ar irônico, ao mesmo tempo sugere uma espécie de desafio ao espectador, auxiliada pelo movimento de câmera. É como se dissesse: "quer saber quem eu realmente sou? Então aproxime-se de mim, vocês ainda estão distantes". O aspecto íntimo daquele rosto completa-se com o monólogo da mãe, que revela a possibilidade da continuidade. Introduz, no mínimo, a dúvida. Será que esse homem pode ser explicado a partir do diagnóstico a que estávamos ouvindo? O que seria um profissional? Quantos mistérios e quantas surpresas ele/ela ainda guarda para o mundo? Há um sentido pedagógico nas criações de Ford e Hitchcock, pois os dois rostos intrusos na cena nos obrigam a tomar consciência daquilo que Lindeperg chama de "sinais instáveis da imagem".

As fugas de sentido

A percepção de que a imagem cinematográfica é repleta de "sinais instáveis" nos leva a outra imagem confrontadora, a outro plano frontal de uma personagem indígena que contradiz uma espécie de discurso oficial. Trata-se de um plano de *Ao Redor do Brasil* (1932), documentário silencioso realizado pelo Major Thomaz Reis em suas viagens pelas regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil, ao longo da década de 1920, acompanhando o projeto militar-científico-civilizatório liderado por Cândido Rondon. Testemunharemos diversas sequências nas quais os personagens indígenas são convidados a tomar parte dessa novidade que se impõe: o processo civilizatório. Os textos divulgados em cartelas afirmam sempre a boa recepção à chegada dos novos valores e reafirmam a transformação de um território selvagem em nação moderna. Em uma cena central, os expedicionários oferecem roupas masculinas a uma índia Carajá (os homens já haviam sido devidamente vestidos). Surge a cartela com a seguinte informação: "as mulheres também foram vestidas com as roupas para homens". Vemos o plano de uma indígena visivelmente desconfortável com a situação, ao lado de um homem também vestido. O plano é interrompido por outra cartela: "embora muito justas, elas ficaram contentes com essas roupas". A imagem seguinte evidencia o semblante fechado, um notável incômodo da

mulher naquele momento. Assim como nas ficções observadas, surge a constatação de uma imposição arbitrária da própria condição humana daquela pessoa que está sendo filmada.

Figuras 8 e 9: Frames da sequência analisada do filme *Ao Redor do Brasil*.
Fonte: *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Lindeperg (p. 10) observa que "os sinais instáveis da imagem" acabam revelando aquilo que ela chama de "fugas de sentido". Podemos descobri-las, afirma, a partir de elementos discretos que se encontram nos planos, justamente aquilo que escapa do olhar daquele que filma. Não podemos nem dizer que os elementos encontrados em *Ao Redor do Brasil* são discretos, mas a rápida mudança de expressão da personagem indígena impõe um caráter ainda mais instável à imagem. O sorriso que substitui a cara fechada é resultado de uma ordem ou é espontâneo?

Esse pequeno gesto se aproxima da observação da pesquisadora a respeito da camuflagem realizada nas obras dos campos de concentração a partir da encenação de uma comédia da felicidade, expressa no jogo forçado dos risos e sorrisos (p. 18). Mas o estranhamento já está dado. Novamente, agora no campo do registro documental, podemos desconfiar de um discurso oficial a partir dos sinais revelados pela imagem. Mas se Ford e Hitchcock, em suas ficções, criam essa sensação de estranhamento a partir do controle absoluto das ferramentas formais cinematográficas, a impressão é a de que o filme de Reis é revelador justamente pela relação insegura que o diretor tem com aquilo que está sendo filmado. A autoridade destruída pela imagem não é a de um personagem (o militar ou o psiquiatra), mas a do próprio filme. Trata-se de um acontecimento disruptivo ainda maior, porque nos leva a pensar de fato em quem é aquele sujeito que filma.

No artigo *Major Reis e a Constituição Visual do Brasil Enquanto Nação* (2008), Paulo Menezes elenca uma série de outras sequências que também desmentem o discurso oficial da obra, o de um processo civilizatório realizado em parceria com os povos indígenas. Destaca, também, a proximidade das imagens do filme de Reis com fotografias jornalísticas. Trata-se de uma tônica das chamadas atualidades jornalísticas e dos registros documentais do cinema brasileiro. Em obras de caráter documental realizadas entre os anos 1910 e 1930, antes da introdução do som, percebe-se certa inocência em relação àquilo que está sendo representado. Notamos que muitas vezes as pessoas se situam na frente da câmera imóveis, como se estivessem sendo fotografadas (e, de fato, havia muitos casos em que os registros fotográficos e cinematográficos eram realizados ao mesmo tempo).

A introdução da duração na imagem abre uma possibilidade de incerteza, de contradição. Bazin (2014, p. 32) chega a definir o cinema, em relação à fotografia, a partir da imagem da "libertação de uma catalepsia convulsiva". A apreensão do movimento torna-se o grande desafio do cinema desde os primeiros filmes. Para Lyotard (2015), o cinema vai precisar lidar com uma série de movimentos impuros e naturalmente divergentes. Filmar, na ficção ou no documentário, não deixa de ser uma espécie de administração dos "sinais instáveis da imagem". O filósofo francês argumenta (2015, p. 219) que o cinema justamente vai trabalhar a eliminação daquilo que ele chama de "multidão de elementos em movimento possíveis candidatos à inscrição na película". A organização cinematográfica (também podemos chamá-la de desenvolvimento da linguagem cinematográfica), portanto, prevê uma espécie de higienização dos movimentos não-controláveis, inibindo o surgimento dos sinais instáveis e dos acontecimentos disruptivos.

A imagem que morde

Seguimos no cinema brasileiro e com outro plano confrontador de fôlego ontológico em relação à instabilidade da imagem cinematográfica. Trata-se do rosto agressivo da personagem de Helena Ignez em A *Família do Barulho* (1970), de Julio Bressane, marco do Cinema Marginal, um dos filmes emblemáticos da produtora Belair. No filme, o diretor usa e abusa dos planos frontais dos personagens encarando a câmera: lançam olhares debochados, dizem frases absurdas. Em um dos planos mais famosos do filme, a personagem de Ignez encara o espectador por um longo tempo, até que um líquido espesso e negro começa a cair lentamente de sua boca. Aquele que é olhado está sempre a um passo da agressão a aquele que olha – o diretor e o espectador.

Figura 10: Frame do plano frontal analisado em A *Família do Barulho* retirado da cópia do filme. Fonte: A *família do barulho* (Julio Bressane, 1970).

Em determinado momento, a personagem de Helena Ignez começa a rosnar em direção à câmera e ameaça um ataque violento. Surge a verbalização do perigo que acentua uma possível perda da autoridade entre aquele que vê e a personagem. Um dos bordões repetidos por ela ao longo do filme diz: "cuidado que a gente morde!". A atitude selvagem nos leva a pensar na inusitada aproximação entre a experiência cinematográfica e a de uma visita ao zoológico. O que garante a segurança do espectador é o limite da tela (as grades de uma jaula?). Podemos pensar naquele que é filmado como alguém que estará eternamente confinado dentro de um espaço.

A administração dos "sinais instáveis", muitas vezes, significa estabelecer uma espécie de prisão para aquilo que está diante da câmera.

Interessante pensar no modo como Bressane articula essas imagens subversivas de rostos confrontadores que transbordam a imagem ficcional e impõem um estranhamento violento para o espectador com outras imagens em seu filme, uma série de fotografias familiares absolutamente posadas, comportadas. Muitas delas, em pleno AI-5, com personagens vestindo trajes militares. Comentário político, é claro, a partir da relação entre as imagens agressivas e eróticas da "família do barulho" e as imagens enquadradas da família tradicional; mas também um comentário a respeito da própria relação entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica. Com a aproximação, Bressane intensifica justamente esse despertar da "catalepsia convulsiva" definido por Bazin, e aproxima os sentidos políticos e estéticos, encontrando uma potência subversiva na própria ontologia cinematográfica. Agora as imagens das famílias são capazes de revelar os sinais instáveis das próprias famílias, antes "camuflados", para usar um termo de Lindeperg, com a contribuição da fixidez das imagens fotográficas (que já apresentavam uma possibilidade de transgressão em relação à fixidez idealizada das imagens pictóricas – podemos pensar em toda uma tradição de retrato familiar, no qual o pintor foi devidamente pago para cumprir uma missão, na história da pintura).

Ao estabelecer essa ontologia subversiva da imagem cinematográfica, é importante notar a reverência que Bressane faz ao primeiro cinema em *A Família do Barulho*, ao momento considerado pré-gramatical, por vezes ignorado pela historiografia oficial. Obriga-nos a pensar como esses primeiros filmes já explicitavam uma total consciência da potência instável das imagens do cinema.

Podemos perceber uma reflexão sobre a questão, por exemplo, em *Le Portrait Mystérieux* (*O Retrato Misterioso*, 1889), um dos filmes icônicos de Georges Méliès. Ele mesmo interpreta um pintor que cria seu autorretrato instantaneamente, num passe de mágica, revelando já em sua premissa a considerável diferença entre o ato de criação do pintor e o do cineasta. Mas seu retrato, além de ser uma cópia fiel, está vivo e ri de seu criador. É um retrato cinematográfico. Em suma, Méliès pinta/filma seu autorretrato com enorme facilidade, mas não consegue dominá-lo. Com esse pequeno filme, Méliès sinaliza em um minuto que o cinema é uma arte de interação: por mais que o cineasta queira ter algum domínio da situação, por mais que a obra seja rigorosamente encenada, como é o caso dos próprios filmes do ilusionista francês, há sempre uma margem de movimentos imprevisíveis. São os "sinais instáveis" capazes de agredir a autoridade daquele que olha.

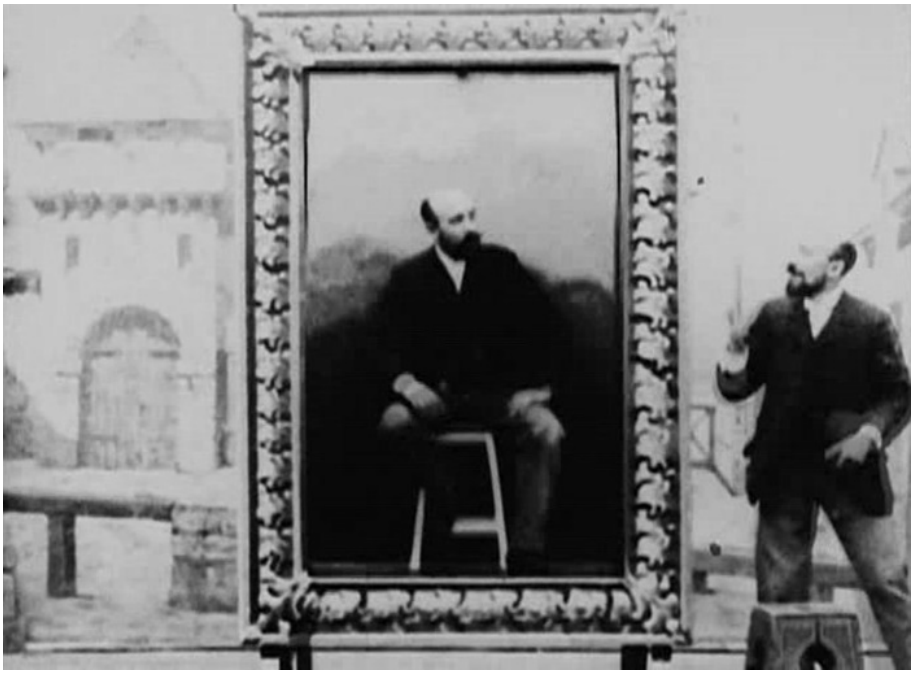


Figura 11: Frame de *O Retrato Misterioso.*
Fonte: *O retrato misterioso* (Georges Méliès, 1899).

Alguns apontamentos finais

Se pensarmos no questionamento da autoridade em todos os filmes analisados neste artigo, encontraremos justamente esse problema central: como estabelecer a separação entre aquele que vê no momento da filmagem e aquele que vê a imagem produzida a partir dela? Lindeperg (p. 30) sugere uma metodologia a partir daquilo que chama de temporalidade dupla, feita de um incessante vai-e-vem entre seu valor indicial e sua força espectral. "A primeira temporalidade nos obriga a voltar no tempo até o ponto de origem do registro da imagem, a documentar esse momento singular, a historicizá-lo". Precisamos, na primeira temporalidade, que devemos estar próximos do olhar daquele que viu e definiu a imagem pela primeira vez, sem falsear o seu sentido a partir da nossa experiência particular. A segunda temporalidade estabelece justamente essa distância: "leva em conta o tempo irremediavelmente decorrido, sua espessura, sua estratificação, que tornam essas imagens para nós radicalmente outras". Sugere, portanto, uma aliança crítica entre a distância e a proximidade.

Figura 12: Frame de *The Big Swallow*.
Fonte: *The big swallow* (James Williamson, 1901).

À guisa de conclusão, encontramos outro exemplo confrontador da história do cinema para compor a nossa configuração. Mais um pioneiro: se *Le Portrait Mystérieux* vislumbra uma criação que debocha do criador, *The Big Swallow* (1901), de James Williamson, faz uma aposta mais radical e aproxima-se, sessenta anos antes, dos rostos agressivos do filme de Júlio Bressane: há um homem retratado que se aproxima da câmera. Surge um pioneiro primeiro plano, um rosto que toma conta da imagem, em um dos primeiros close-ups registrados – o movimento, nota-se, é o oposto do desfecho de *Psicose*, quem se aproxima do olho da câmera é aquele que está sendo filmado. Para nossa surpresa, esse homem retratado se aproxima ainda mais e, sem os avisos da personagem da Helena Ignez em *A Família do Barulho*, abre a boca e inicia o ato disruptivo total: devora a própria imagem. O corte mostra o homem que filma caindo na boca do homem que é filmado. Quando reencontramos o rosto do protagonista, seu sorriso, de alguma forma, lança um comentário debochado em relação a uma possível insegurança daquele que vê a imagem diante do ato devorador. Trata-se de uma obra exemplar pois remete justamente à grande problemática da imagem cinematográfica estudada aqui: a crise da autoridade de um discurso visual, ou seja, quando o mundo devora aquele que está querendo eternizar e definir esse mundo em imagem. A reflexão torna-se ainda mais sofisticada porque evidencia a tensão entre a distância

e a proximidade citados por Lindeperg. A imagem que morde o homem que filma e que assegura uma posição segura daquele que vê após o susto da boca que se aproxima, de alguma forma, é justamente aquela que liberta o espectador para que ele possa estabelecer uma relação autônoma e crítica com aquilo que está sendo visto.

Referências bibliográficas

BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. Porto Alegre: Instituto Piaget, 1998.

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

EGAN, T. *Short nights of the shadow catcher: the epic life and immortal photographs of Edward Curtis*. Boston: Mariners Books, 2013.

LINDEPERG, S. "O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan.-jun. 2013

LYOTARD, J-F. "*O acinema*". *In*: PESSOA, F. (org). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005.

MENEZES, P. "Major Reis e a constituição visual do Brasil enquanto nação".

Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jan.-jun. 2008.

RECHENBERG, F. "Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiência de produção compartilhada das imagens". *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 3, n. 2, out. 2014.

Referências audiovisuais

FAMÍLIA do Barulho, a. Julio Bressane, Brasil, 1970.

AO REDOR do Brasil. Major Thomaz Reis, Brasil, 1932.

BIG Swallow, the (*A Grande Engolida*). James Williamson, Reino Unido, 1903.

PORTRAIT mystérieux, le (*O Retrato Misterioso*). Georges Méliès, França, 1899

PSYCHO (*Psicose*). Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960

STAGECOACH (*No Tempo das Diligências*). John Ford, Estados Unidos, 1939

submetido em: 6 mar 2020 | aprovado em: 3 jun 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.165686

Ontología del cine digital: la muerte del cine y la apertura a un cine menor

Ontology of digital cinema: the death of cinema and the lead to a smaller cinema

Sebastian Jorge Morales Escoffier[1]

[1] Sebastian Morales, es Doctorando de Investigacion transdisciplinar de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia). Docente de la materia de Historia de Cine (UMSA). Contacto: sebastian.morales.escoffier@gmail.com

Resumen: La instauración del digital ha llevado al cine a una crisis identitaria. Lo digital pone en cuestión los modos de producción, distribución y consumo del cine institucional o clásico. De ahí que algunos autores han proclamado la muerte del cine como se lo ha conocido a lo largo del siglo XX. El propósito de este artículo es discutir los alcances teóricos que implica la aceptación de esta crisis identitaria. Así, se revisitan los conceptos clásicos del cine a la luz de los cuestionamientos propuestos por el digital.
Palabras clave: cine digital; crisis identitaria; ontología de la imagen.

Abstract: The establishment of digital technology has led cinema to an identity crisis. Digital content questions the modes of production, distribution and consumption of institutional or classical cinema. Hence, some authors have proclaimed the death of cinema as it has been known throughout the twentieth century. Thus, this article discusses the theoretical scopes that imply on the acceptance of this identity crisis. Classic concepts of cinema are revisited in the light of the digital cinema breakthrough.
Keywords: digital cinema; identity crisis; image ontology.

A lo largo de estas páginas se va a proponer una analítica del cine digital, entender cómo funciona en todos sus niveles, para saber si esta nueva tecnología implica una renovación en las prácticas sociales ligadas al cine o simplemente hay una continuación en sus usos con relación al celuloide.

Se podría empezar dicha analítica a partir de la conocida, apocalíptica y varias veces repetida afirmación de Greenaway, en donde decreta la muerte del cine con la llegada del video. Pero esta declaración inquietante tiene un cierto grado de sutileza, para ser tomada con suficiente seriedad. En realidad, Greenaway no anuncia la muerte del cine, sino más su transformación en otra cosa. De hecho, el cineasta incluso se da el lujo de fechar este acontecimiento: "La muerte del cine fue el 31 de septiembre de 1989, cuando el control remoto ha sido introducido en el living, porque ahora el cine tiene que ser interactivo, un arte multimedia" (Clifford, 2007).

La posición de Greenaway es sin duda paradójica y es más bien una provocación para pensar en el futuro del cine con la llegada de las nuevas tecnologías que de alguna manera ponen en duda su naturaleza original. Es que existe una paradoja, nunca en la historia se habían consumido tal cantidad de imágenes en movimiento como en la actualidad, pero al mismo tiempo, el gesto de ver una película en el cine parece ser una práctica evidentemente minoritaria en relación a otras formas.

De ahí que esto ha iniciado un debate: ¿el cine ha muerto? Este es un debate que se ha planteado hace ya casi una década, sobre todo en Francia. En el centro de la discusión se encuentra una crisis identitaria por la que pasa el cine en relación con la gran cantidad de imágenes en movimiento que han aparecido con la llegada del video primero, pero sobre todo, del digital. Estos debates, han desembocado en intentos de definición del cine en tiempos de crisis. Entre los más interesantes esfuerzos de definición se encuentran los de Jacques Aumont (2012), André Gaudreault y Philippe Marion (2012) y la de Raymond Bellour (2012).

¿Qué es el cine (digital)?

Jacques Aumont (2012) propone definir el cine, no tanto por sus génesis y sus procesos de producción, sino por el resultado, es decir, por lo que se podría denominar como sus modos de difusión y distribución. El autor resume el núcleo de definición del cine a partir de tres siglas: NRI. Es decir, narrativo, representativo e institucional.

Son estos tres elementos que hacen del cine la imagen en movimiento más fuerte en el amplio espectro. Hay evidentemente otros medios que cumplen estas

características, pero, para Aumont (2012), el cine va a perdurar frente a ellos por su alianza entre una ficción y condiciones de recepción propicios. Es decir, lo que bien se podría denominar como la esencia del cine es la pantalla grande y la sala oscura en donde se desarrolla una sesión de una película de índole más bien narrativa.

Evidentemente, Aumont (2012) reconoce que es posible ver una película realizada para cine en otro tipo de pantallas: televisión, computadoras, celulares, pero esto no elimina la condición de cinematográfico de este tipo de imágenes en movimiento. Es decir que, para Aumont (2012), un producto audiovisual es cinematográfico cuando sus condiciones ideales de exhibición requieren la participación de los elementos propios de una exhibición en cine. De ahí que queda indiferente en qué tipo de pantalla se vean las imágenes, lo propiamente cinematográfico tiene que ver con estas condiciones ideales.

Para el autor, el cine se diferencia de otras imágenes por el hecho de que implica una vivencia particular. El cine propone una experiencia con la imagen que se caracteriza por la oscuridad de la sala, una proyección y la incapacidad del espectador de intervenir en lo que observa. Es justamente esta definición de cine a la que Greenaway (Clifford, 2007) declara su muerte.

Lo que desaparece, según el cineasta, es la pasividad del espectador inherente al medio cinematográfico. Esta transformación tiene que ver con la introducción de aparatos que invitan a una nueva forma de consumo de las imágenes: los reproductores de video y el control remoto. Esta pasividad, siguiendo la lógica propuesta por Greenaway, se rompería aún más con la introducción de plataformas de video on demand (VOD) como Netflix. Ahora una película se puede ver como quien lee un libro, se puede retroceder, adelantar, hacer pausas, hacerlo en diferentes sesiones, etc. Se puede aventurar la hipótesis de que esta manera de mirar películas implica una nueva temporalidad en el visionado. Ahora es el espectador, con ayuda del control remoto que puede intervenir, al menos de manera parcial, en la duración del filme.

De hecho, para Aumont (2012), la novedad más significativa en relación a la imagen del fin del s. XX, no es el digital, ni las pantallas pequeñas, puesto que no tocan lo esencial de la imagen en movimiento. La innovación más significativa desde un punto de vista estético, es el botón "pausa" del control remoto, porque crea una imagen diferente, que permite tener una imagen detenida pero que contiene potencialmente un movimiento. Se trata de una imagen esencialmente hibrida, algo que parece, como se verá más adelante, un elemento muy propio de lo digital.

En contraposición a Greenaway, que ve en las posibilidades de intervención de la imagen por parte del espectador una enorme potencialidad, Aumont (2012) plantea

que es justamente esta "pasividad" que le da al cine una cierta preminencia frente a otras imágenes. El cine permite una unidad en donde el espectador está movilizado para ver y escuchar una película. De ahí que el filme ocupa un tiempo especial de atención del espectador. Por tanto, todo mecanismo que rompa con la duración propia del filme, que interrumpa su flujo, sería considerado como no cinematográfico.

Por ejemplo, el usuario de un celular puede pasar de revisar sus redes sociales a ver un fragmento audiovisual y luego hacer una llamada. Esta manera de consumo de la imagen, que es muy usual en la actualidad, no es para nada cinematográfica. Así, la práctica social que define el cine es una manera muy especial de ocupar un tiempo, de tener una cierta vivencia de la duración. Aquí hay una defensa de la obra como una totalidad en oposición a un consumo fragmentario de las imágenes propio de lo digital. Al ver una película en un teléfono, no pude haber la calidad de atención que se tiene en el cine.

De ahí que el cine, más que definirse por una tecnología, ya sea en los procesos de realización o de exhibición, se identifica con un modelo mental, una cierta predisposición del espectador y una manera determinada de consumo de la imagen. Así, lo cinematográfico está ligado a una cierta duración, a una experiencia con el tiempo y un tipo específico de atención.

Esta visión parece estar en concordancia con lo propuesto por otro teórico francés, Raymond Bellour (2012, p. 13), que propone esta definición de cine:

> la proyección de una película en la sala de cine, a oscuras, el tiempo prescrito de una sesión en una presentación pública, es una condición indispensable para una experiencia única de memoria y percepción, definiendo al espectador. Todas las otras formas de visionado pueden en mayor o menor medida alterar la definición de espectador.

Al igual que para Aumont (2012), en Bellour (2012) aparecen como esencial para definir lo cinematográfico las condiciones de percepción de estas imágenes, definidas por la sala en negro y una duración relativamente corta. Esto último permite, en la argumentación de Aumont (2012), que se asegure que la película se vea de un tirón, mientras que, en la de Bellour (2012), que el espectador sea capaz de recordar todo lo que sucede en el filme mientras se proyecta.

De ahí que para Bellour (2012), visionados de películas en otros dispositivos, como, por ejemplo, celulares, implican meramente una situación de visión degradada. En esta categoría también entrarían todas las imágenes en movimiento proyectadas

en museos, galerías, etc. Estos dos tipos de imágenes serian polos opuestos, con posiciones intermedias, en donde hay un pasaje entre ellas.

Sin embargo, lo que parece separar las posiciones de Aumont (2012) y Bellour (2012) son los objetivos que ambos autores tienen. El primero plantea una defensa hacia el cine, asumiendo que este ya no tiene el monopolio de las imágenes en movimiento, sobre todo con la llegada de lo digital, pero que de todas formas, su preminencia se hace evidente justamente por los argumentos planteados arriba.

Bellour (2012) en cambio, busca encontrar algunas herramientas conceptuales para diferenciar las imágenes movimiento propias del cine y las que se exhiben en las galerías o museos (como, por ejemplo, el video-arte). La diferencia esencial tendría que ver con el tipo de vivencia, de experiencia que implica ver imágenes en movimiento en una sala de cine o en una galería. De hecho, Bellour (2012) defiende la idea que ver películas en galerías o en el cine cambia completamente la naturaleza de lo visionado y, evidentemente, la actitud del espectador.

En las imágenes en movimiento proyectadas en museos o galerías, hay una actitud específica ligada a la capacidad de movilización del cuerpo que permiten estos espacios. Lo propio de este tipo de consumo, es el caminar. Una persona mira algo que le interesa, se queda un momento y pasa a otra cosa. Es un consumo más bien fragmentario y la propia obra de arte no exige al espectador que se quede hasta la culminación de la misma. Según Bellour (2012), esta actitud se hace patente en el hecho de que los museos y galerías se resisten, en general, a poner asientos en las salas de exposición.

El espectador de cine tiene una inmovilidad constitutiva. No hay un movimiento del cuerpo, no hay una elección de las imágenes que el espectador ve. Pero hay otro tipo de movimiento, ligado a un tiempo de maduración, a una duración determinada. El cine entonces se define por un espacio-tiempo definido. Cuando se rompe esta unidad, se pasa a otro tipo de modalidad de la imagen, se pasa a una situación de instalación, propia de las galerías y de los museos.

Si la galería exige una actitud de vagabundeo, el cine es más bien hipnosis, inmovilidad, oscuridad, duración, visión bloqueada. El espectador de la sala y del museo son dos cuerpos diferentes que viven dos experiencias distintas.

Aumont (2012) y Bellour (2012) se esfuerzan en tratar de definir el cine con respecto a otro tipo de imágenes en movimiento como una especie de defensa hacia el séptimo arte. Gaudreault, en cambio, propone polemizar el tema de la muerte del cine a partir de un modelo teórico para comprender su historia.

El cine/atracción: ¿es cine?

Gaudreault ha dedicado parte de su trabajo investigativo a la imagen en movimiento producida entre los años 1895-1915. El autor denomina a esta etapa como cine/atracción. Gaudreault (2008) rechaza llamar a dicha fase con los nombres que habitualmente se le dan: "cine primitivo", "cine de los inicios", etc. En primer lugar, porque esos denominativos, implican una visión teleológica, en donde estas imágenes en movimiento serian meramente un preámbulo para un cine más perfeccionado.

En segundo lugar, porque, para el autor, no es tan evidente que estas películas puedan ser parte del concepto de cine. Esta noción no está ligada a la invención de una cierta tecnología. Los Lumière o Edison no inventan el cine, sino más bien aparatos cinematográficos. El cine no es una invención, porque es más bien una institución, una serie de prácticas sociales y culturales determinadas (Gaudreault, 2008).

En este sentido, la invención del cinematógrafo no sería un punto de ruptura, puesto que el nuevo medio simplemente se acopla a los paradigmas anteriores ya establecidos. Los Lumière harían parte de la historia de la fotografía y Mèliés seria parte de la historia de las artes del espectáculo. De ahí que Gaudreault (2008) propone la idea de llamar a esta etapa de las imágenes animadas con el denominativo de cine/atracción, puesto que el lenguaje, la forma de consumo, etc. son más parecidos a otro paradigma.

Para entender la oposición que propone Gaudreault, vale la pena volver a las definiciones de Aumont y sobre todo a las siglas: NRI. ¿Es posible describir a las imágenes en movimiento que Gaudreault denomina como cine/atracción a partir de lo narrativo, representativo e institucional?

En la etapa comprendida entre 1895 y 1910, no existían las salas de cine perfectamente condicionadas para la proyección. No había espacios que posibiliten el visionado cómodo y en total oscuridad. Las proyecciones de estas imágenes en movimiento se hacían en circos, vaudevilles, ferias, etc (Burch, 2007). Es decir, que estos filmes usaban circuitos de exhibición propios de otros espectáculos.

De hecho, las proyecciones de los aparatos cinematográficos se confundían con los otros espectáculos de la época. Una "sesión" que incluía películas estaba compuesta por números de danza, magia, etc. De ahí que el cine no era lo primordial en dichas diversiones, sino que tenía más bien un lugar secundario (Burch, 2007). Se trataba de espectáculos que bien se podrían denominar como multimediaticos y

fragmentarios, por lo que no se daba esta actitud mental que Aumont (2012) reclama como propiamente cinematográfica.

Asimismo, la manera de producción y distribución de estas películas era más bien artesanal. No había una división del trabajo. El director funcionaba como una especie de hombre orquesta que se ocupa de manera casi solitaria de todas las etapas de realización (Bordwell; Staiger; Thompson, 1997).

Este modo de producción es muy alejado al complejísimo sistema de estudios que se instaura en Estados Unidos desde 1915, en donde hay una gran especialización de las funciones y las etapas de producción, distribución y exhibición se separan claramente (Bordwell; Staiger; Thompson, 1997). Esta gran división del trabajo hace patente ya una institucionalización del cine, que busca llegar a un público burgués. Es decir, que a los inicios no existe un elemento que aparece en la definición propuesta por Aumont (2012): la institucionalización.

Por otro lado, los filmes anteriores a 1915, no priorizan la narración, justamente porque estaban ligados a otro tipo de espectáculos. En una primera instancia, las máquinas cinematográficas aprovechan más bien el efecto "novelty", ofreciendo al espectador curioso la posibilidad de ver un avance tecnológico (Gaudreault; Marion, 2013). Es decir, que, en realidad, lo representado no era verdaderamente interesante, sino más bien, la capacidad de representar imágenes en movimiento. En una segunda instancia, se prioriza lo que Gaudreault (2008) denomina como atracción. Una atracción es un momento de pura manifestación visual que se caracteriza por un reconocimiento implícito de la presencia del espectador. Es algo momentáneo, instantáneo. Es un elemento que surge, activa la atención y desaparece sin desarrollar una trayectoria narrativa ni un universo diegético coherente.

Asimismo, en muchas de estas películas, se exige la complicidad del espectador. Es como un truco de magia, en donde el mago interactúa con el espectador, mientras despliega una serie de gestos espectaculares. Este es el principio de los cortos de Méliès, en donde los actores interactúan con los espectadores a partir de miradas a cámara y de gestos.

Estas formas de representación, evidentemente, son muy diferentes a las propias utilizadas en el cine clásico. De ahí que se pone en duda, en la etapa comprendida entre los años 1895-1915, que la fórmula utilizada por Aumont (2012), el NRI, sea efectiva para definir las imágenes en movimiento. Son por estas razones, que Gaudreault (2008) pone en duda que en estas etapas se pueda hablar de cine propiamente dicho. Estos filmes no son el principio de algo, sino, en algunos casos,

la finalización o la continuación de otras series culturales de larga data (la de la fotografía, la linterna mágica, la magia, la animación, etc.).

De ahí que no todo lo filmado con aparatos cinematográficos puede ser considerado como cine y tampoco se hace evidente que la historia de dicho arte haya comenzado en 1895, sino en una época posterior. Si es así, también habría que aceptar la posibilidad de que toda forma de imagen en movimiento, que no siga el paradigma del NRI, sea otra cosa diferente al cine. En esta categoría de "lo otro" podría entrar la imagen en movimiento digital.

Con esto, Gaudreault y Marion (2013) proponen el modelo del doble nacimiento del cine. En 1890-1895, hay el nacimiento de un dispositivo de captación/restitución de imágenes en movimiento, mientras que, en la etapa 1910-1915, hace su aparición una institución de producción y explotación de imágenes en movimiento bien determinada y con procedimientos precisos.

En este modelo, hay tres etapas importantes. En primer, hay la aparición de un dispositivo técnico. En esta etapa, el nuevo medio simplemente se subordina a las series culturales que pueden ser consideradas como continuas (la fotografía, las artes del espectáculo, etc.). Es decir, que la manera de consumo y de representación simplemente se adaptan a la ya existentes. En una segunda instancia, hay la emergencia de un dispositivo cultural, donde se hace patente una institucionalización en ciernes y el medio empieza a diferenciarse de las otras series culturales. Finalmente, hay el avenimiento de la institución, en donde el medio se consolida como una serie cultural autónoma (Gaudreault; Marion, 2013).

Ahora bien, en este modelo, ¿Qué sucede con la llegada del digital? Es evidente que la práctica cultural ligada al cine en su tercera etapa se hace cada vez más minoritaria, como reconoce Aumont (2012). Pero esto es paradójico. La sala de cine es usada ahora para proyectar imágenes en movimiento que no se podrían denominar como cinematográficas, como, por ejemplo, operas o partidos de fútbol en vivo. A su vez, se ha hecho más frecuente el "home cinema" (Gaudreault; Marion, 2013).

Hay pues una inversión, las imágenes en movimiento consideradas de consumo casero se hacen ahora en las condiciones ideales que propondría Aumont (2012), mientras que las películas, se consumen más bien en espacios hogareños. El cine ya no tiene como lugar privilegiado las salas, pero a la vez, se encuentra en todos lados. Hay una forma de consumo diferente de la imagen (Gaudreault; Marion, 2013).

El cine se encuentra entonces en una crisis identitaria y, en ese sentido, se podría hablar efectivamente de su muerte. El cine se encuentra ahora en un proceso

de hibridación. Gaudreault y Marion (2013) hablan aquí de un tercer nacimiento del cine, en donde paradójicamente, vuelven prácticas propias del cine/atracción. Así por ejemplo, en el consumo actual del cine más comercial, la narrativa parece ser lo de menos, en contraposición con los elementos espectaculares, atraccionales.

Esto se hace patente en una experiencia que cualquier asiduo del cine ha vivido. En filmes blockbusters, es usual ver a los espectadores alternar su atención entre la película visionada y otras pantallas, como por ejemplo, el celular. Asimismo, se hace usual que los espectadores, entren y salgan de las sala, a pesar de que la película no haya terminado. Esto muestra que el espectador actual, no tiene la necesidad de ver toda la película, no siente que ha perdido algo si deja de prestar atención o se ausenta de la sala. De ahí que la narración pasa a un segundo plano, en relación a los momentos más bien atraccionales de los filmes. Hay pues un consumo fraccionario de las imágenes, en donde, a pesar de lo planteado por Aumont (2012), la obra ya no es entendida como una totalidad.

Ahora bien, también existen cambios en los modos de representación. Con el digital, hay la posibilidad de "filmar" peliculas sin la necesidad que objetos reales u actores se pongan efectivamente delante de la cámara. El cine se convierte en una forma de animación (Gaudreault; Marion, 2013). Esto, desde un punto de vista estético y téorico, es de vital importancia, puesto que tira abajo una serie de presupuestos. Hay un cambio fundamental en la relación entre el cine y la realidad, la cual va a ser desarrollada en el próximo acápite.

El cine y su relación con lo real

La llegada del digital parece haber traído una relación nueva ente el cine y lo real. En una larga tradición teórica, el cine era definido por lo que Gaudreault y Marion (2013) denominan como la serie cultural de la recepción-captación. Dicha serie cultural se basa en la idea de que el cinematógrafo es un aparato de captación que registra de manera mecánica lo que está delante del objetivo, especialmente el movimiento. Según los autores, tanto los Lumière como Méliès afirmaban que el cinematógrafo es capaz de reproducir "escenas naturales". De ahí que las primeras vistas cinematográficas tienen, hasta el día de hoy, un fuerte valor de archivo.

Desde un punto de vista teórico, los pensadores que más han desarrollado la idea de que el cine tiene por esencia la recepción/captación son el francés André Bazin y el alemán Siegfried Kracauer.

Bazin (2000) propone una especie de pequeña historia de la representación, a partir de la idea de que las artes plásticas se desarrollan por la necesidad psicológica

de imitar lo real. A esto, Bazin denomina como el "complejo de la momia", la necesidad psicológica de escapar a la inexorabilidad del tiempo y de la muerte. Las artes representativas son una manera de escapar del fatídico paso del tiempo.

Con la fotografía se llegaría a un punto alto en esta búsqueda por el realismo, en el sentido de que, por primera vez en la historia, es posible tener una reproducción mecánica de lo real con una mínima intervención del hombre en su realización. Bazin (2000) propone en estos términos la diferencia entre la representación fotográfica y la pintura:

> La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de "objetivo". Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno: por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. (Bazin, 2000, p. 27-28)

En esta cita, Bazin desarrolla una teleología de las representaciones artísticas, la cual tendría como hilo conductor una búsqueda por una mayor objetividad, de fidelidad entre lo representado y la representación, el mito del cine total.

Este argumento se basa en el carácter mecánico del aparato fotográfico. El pintor trabaja con las manos y muestra su personalidad en su obra desde su génesis. Mientras que el fotógrafo basa su representación en una máquina, lo que le permite una reproducción objetiva de lo real. De ahí que desde la aparición de la fotografía, la pintura puede ser liberada de su exigencia de realismo, lo que explicaría, según Bazin, el por qué este arte en el siglo XX comienza a explorar su veta abstracta.

En este esquema interpretativo de las artes visuales, el cine inserta una nueva variable en esta representación objetiva de lo real que la fotografía ofrece: el tiempo. Así, "el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica" (Bazin, 2000, p. 29).

Por tanto, el cine tendría, en la historiografía propuesta por Bazin, una tendencia hacia el realismo, el cual podría ser rastreado tanto en sus orígenes, como en su fin. Esta idea es central en las historias del cine tradicionales. Lo que lleva a dejar en los márgenes del cine a otro tipo de expresiones como, por ejemplo, la animación o el cine de trucajes. Pero además, estructura la historia del cine como

una sucesión de realismos. La ontología de lo digital va a invertir esta relación de jerarquía, convirtiendo el cine del paradigma de la recepción/captación en una forma de animación (Elsaesser, 2016).

Hay que hacer, sin embargo, una aclaración sobre el pensamiento de Bazin. Efectivamente, el crítico francés defiende la idea de que la esencia del cine tiene que ver con un lente que capta una imagen y esta es grabada de manera automática en un determinado soporte físico (celuloide). Pero de esa hipótesis de partida no se puede asumir que Bazin cae en un realismo ingenuo. Ya que:

> Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; solo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía a mi percepción, puede devolverle la virginidad de mi mirada y hacerlo capaz de mi amor. En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista. (Bazin, 2000, p. 29)

El realismo de Bazin, por tanto, llegaría a desembocar en una teoría del espectador. Esta objetividad mecánica propia de la fotografía requiere como complemento una subjetividad afectiva, el gesto amoroso del espectador que se siente interpelado por las imágenes desprovistas de prejuicios perceptivos previamente añadidos. Es decir, que en la fotografía hay un gesto de revelación del mundo, que se da por la contribución de la cámara y del espectador (Lowenstein, 2015). De ahí que el realismo propuesto por Bazin no se limita meramente a una duplicación superficial de la realidad, una exploración meramente formal. Se trata más bien de la revelación, a partir de esta dialéctica, de la esencia de lo real.

La base fotográfica del cine en tanto revelación de lo real también aparece en el pensamiento de Siegfried Kracauer (2000). Para el pensador alemán, el cine tiene como propiedad fundamental la capacidad de registrar la realidad material. Otra vez, la base para esta argumentación tiene que ver con la manera mecánica por la cual el cine y la fotografía representan lo real.

Kracauer es más sistemático que Bazin, de ahí que no solamente se limita a reconocer la tendencia esencialmente realista del cine, sino que se anima a determinar algunas de las características de lo real que serían especialmente cinematográficas. La realidad material sería:

a. Indeterminada
b. Ilimitada
c. Fortuita
d. Sin ideología
e. Concreta
f. Continua

Siguiendo esta caracterización, el cine tendría una función reveladora de ciertos aspectos de la realidad, los cuales, por diversas razones, se escapan al ojo común, pero que aparecen con claridad en el objetivo fotográfico. La cámara tendría facilidad en representar los movimientos, sobre todo de la danza y las persecuciones. Pero también los fenómenos que se escapan al ojo, ya sea porque son muy grandes, pequeños o muy efímeros.

Asimismo, el cine puede revelar lo que Kracauer (2000) denomina como "los puntos ciegos del espíritu", fenómenos que son imperceptibles porque rompen con ciertos prejuicios o esquemas perceptuales. Aquí entran los aspectos de la realidad que escapan a la percepción por ser demasiado habituales. Pero también las combinaciones que aparecen como extrañas en los esquemas de percepción del ser humano. Finalmente, el cine puede mostrar al espectador fenómenos que son tan atroces que la conciencia los niega, por ejemplo, las guerras, la violencia, etc.

El cine digital o el gesto del pintor

¿Pero qué sucede ahora con lo digital? Gaudreault y Marion (2013, p. 95-96) señalan que aquí hay una diferencia ontológica. La imagen hecha en celuloide es una imagen indicial. La luz atraviesa el objetivo de la cámara y se imprime en la película, la cual es conservada y restituida. Hay pues una cierta continuidad con lo real, con lo profílmico. La imagen en celuloide es un signo que imita, a partir de una huella ontológica, a lo que representa.

El proceso mismo del digital, continúan los autores, parece marcar una distancia con la imagen de celuloide. En el digital, se tiene una acumulación de ceros y unos que deben ser codificados y decodificados. Es decir, en el proceso de captación de la imagen hay una reconstrucción de lo real. Ya no se trata de una imagen índice, sino más bien de una icónica, en el sentido de que ya no hay una relación de continuidad metonímica con lo real, sino una relación metafórica. Esto, en el nivel de la teoría fílmica, parece tirar abajo los presupuestos de Bazin (2000) y Kracauer (2000).

En la práctica, esta diferencia no parece tener importancia, puesto que el resultado a nivel de la imagen, al menos para un espectador "promedio", no parece implicar grandes cambios. Pero las cosas comienzan a distanciarse cuando se asume que con esta acumulación de ceros y unos es posible hacer imágenes no solamente realistas, sino hiperrealistas, sin la necesidad de poner un objeto frente a la cámara. Se pueden construir grandes paisajes, ciudades enteras a partir de la filmación de telas verdes y actores. Se puede incluso registrar los gestos de un actor con sensores y a partir de ello construir imágenes. El cine ya no depende de una relación íntima con lo profílmico, es decir, con lo que se pone delante de la cámara para lograr imágenes de un gran nivel de realismo. Al hablar de realismo, se entiende el hecho que se sigue un principio básico del cine clásico que prioriza lo verosímil, independientemente de la naturaleza de lo representado. En palabras de Ángel Quintana (2011, p. 14-15):

> Los actores del futuro serán las criaturas generadas mediante el uso del ordenador, unos seres virtuales que de forma progresiva irán simulando los atributos humanos. Las imágenes 3D que nos muestra *Demonlover* nos remiten a una serie de mundos artificiales que intentan acercarse a los mundos fotografiados por el cine analógico con la intención de llegar a usurparlos y sustituirlos. […] El público que, de forma masiva, ha certificado el éxito comercial de la película de James Cameron (Avatar) no ha buscado la similitud entre los seres mitológicos y alguna criatura real, sino que ha preferido admitir como *verosímil* la existencia de un cuerpo diferente al humano. El éxito de *Avatar* reside en que alrededor de este cuerpo extraño se han originado los mismos procesos de identificación que se crearon con los glamorosos actores hollywoodenses de los años dorados del cine clásico. (el subrayado y los paréntesis son nuestros)

La mención de Avatar (2009), película de James Cameron, es sin duda importante para comprender la manera en que se comporta el cine digital. En primer lugar, porque gracias al éxito de taquilla de la película de Cameron, los exhibidores se decidieron definitivamente a instalar en sus salas sistemas digitales para la proyección de películas en 3D. Es decir, que la masiva digitalización de las salas, se debe, en parte, a la militancia activa en favor de lo digital de tres realizadores taquilleros hollywoodenses: Lucas, Cameron y Zemeckis. La razón de esta militancia tiene que ver con las necesidades creativas de dichos realizadores, que buscaban sistemas que posibiliten una mayor facilidad para modificar la imagen cinematográfica (Bordwell, 2012).

Pero también, lo señala Quintana (2011) en la cita, *Avatar* (2009), de James Cameron, sirve como una especie de metáfora sobre la relación que establece el cine digital con lo real. El filme narra la historia de Jake Sully, un ser humano que va al plantea Pandora para ayudar a su colonización. En dicho planeta, habitan unos "indígenas", seres azules de gran tamaño. A partir de una máquina, Sully se infiltra al espacio de los habitantes de Pandora, adaptándose a la forma de estos.

Aquí se hace patente el deseo de remplazar el mundo real, analógicamente reproducido, por uno virtual por intermedio de una máquina. Sully, el ser humano, a medida que pasa el filme, se convierte en una entidad virtual, construida a partir de los procedimientos propios del cine digital.

Pero esto solo funciona comercialmente si este remplazo se hace a partir de las reglas propias del cine clásico. El mundo generado por computadora tiene que aparecer como verosímil para el espectador, ansioso de ver una explosión de atracciones (en el sentido de Gaudreault). Pero además, tiene que poder identificarse con la tragedia de los personajes del filme. Para eso, las entidades virtuales deben actuar como si fueran seres humanos, con las mismas voces, los mismos gestos y emociones. El mundo ficticio y virtual de Pandora sigue entonces las reglas de representación ya establecidas con el cine institucional y se remontan a la segunda década del siglo pasado.

Lo digital permite dar vida a seres y mundos virtuales, a veces cohabitando con lo que se podría llamar el mundo analógico o directamente remplazándolo. Todo esto porque el digital, con su acumulación de ceros y unos, ya implica una imagen fácilmente maleable. De ahí que el gesto de filmar en digital parece ganar algo que parecía propio al pintor: la posibilidad de hacer retoques. El filmar se acerca pues al dibujo (Gaudreault; Marion, 2013, p. 83-84).

Hay una nueva libertad creativa en el cineasta, lo que no quiere decir que se haga mejor arte. Se abre la posibilidad de que el cineasta trabaje con borrones hasta la consecución de un corte final. Esto, evidentemente, pone en duda toda la gran corriente realista del cine, lo que devela el parecido cada vez más cercano del acto de filmar con el de escribir o de pintar.

Todo esto ha hecho que el proceso de postproducción sea de vital importancia en el cine, no solamente en las películas fantásticas, sino en todas. Esto ha provocado que el fotógrafo ya no tenga la centralidad que tenía, puesto que ahora, por el hecho de que se puede modificar la imagen en postproducción, se ha convertido básicamente en un ayudante del montajista (Quintana, 2011). Por tanto, hay también un cambio en los procesos creativos producto de estas nuevas tecnologías.

Un cine menor

Ahora bien, este análisis solo es interesante en la gran industria del cine, en donde sofisticadas tecnologías ponen en duda el gesto de filmar, como lo hacían, por poner un ejemplo, los hermanos Lumière. Lo digital implica pues una ruptura. Pero este análisis no parece ser interesante cuando el corpus está conformado por películas hechas de manera más o menos artesanal.

Pero aquí el digital muestra su otra faceta. La capacidad intrínseca de modificar las imágenes se acompaña con una vocación por documentar el mundo (Quintana, 2011). Como nunca en la historia, una gran parte de los seres humanos acumula en sus celulares o computadoras grandes archivos de imágenes familiares. Hay un deseo por filmar absolutamente todo. El acto de filmar ya no se identifica con la necesidad de registrar eventos transcendentales, sino con la de registrar lo efímero, lo perecedero, lo habitual, lo no importante.

Está aquí presente más que nunca el complejo de la momia que Bazin describía como el fundamento de lo cinematográfico y el pensamiento de Kracauer acerca de las posibilidades de revelación y registro de lo real. La ligereza de lo digital, la capacidad inédita de poder filmar de manera ininterrumpida sin mayores dificultades técnicas y la posibilidad de improvisación, permite un acercamiento más íntimo a lo real.

Esta veta ha generado una gran cantidad de películas que trabajan a partir de una estética descuidada, con movimientos bruscos, imágenes con baja nitidez y cámaras en mano (Quintana, 2011). Estéticas sin duda muy diferentes a las propuestas por la gran industria y su gesto de pintor que busca borrar la línea entre lo virtual y lo real.

Lo digital permite hacer filmes como si de diarios íntimos se trataran. Filmes en donde hay un fuerte deseo de documentar lo cotidiano, sin depender de estructuras industriales (Quintana, 2011). Esto tiene que ver con uno de los fenómenos que caracterizan el digital: el acceso de tecnologías profesionales de filmación a "amateurs".

Tal vez esto, entre otros factores, ha dado pie a al auge de películas autobiográficas o filmes en donde los cineastas se interesan por el contexto inmediato. Esto no es una novedad, Agnès Varda o Jonas Mekas lo hacen hace mucho tiempo. La novedad reside en el hecho de que esto se hace cada vez una práctica más común, lo que es fácilmente demostrable viendo las programaciones de los principales festivales que se hacen en el mundo. Es decir, se puede hacer cine sin siquiera salir

de la casa y esto es una práctica no solamente aceptable, sino también loable para la institución-cine. Es que filmar en casa no quiere decir que se dejen afuera los grandes temas, como por ejemplo, una situación política o una pregunta existencial. El documentalista Ignacio Agüero expresa esto de manera muy bella:

> El mundo entero no era más que el espacio off de los encuadres de todas las ventanas. Un día en ese espacio en off dispararon a Kennedy y otro día, en otro off, al Che. Todas ellas son imágenes de mi casa, pues las imágenes componen la memoria que se produce en el espacio en donde se imagina. No todo era off. La mayoría era in. Mi padre murió in, en la pieza de al lado, delante de mis ojos. Cuando el cuerpo deja de estar se convierte en imagen. […] Así, desde mi casa entraba y salía de la Historia, como desde un refugio atemporal lleno de rincones, habitaciones y secretos. […] Mi casa de Bernarda Morin, mi primera escuela de cine, había sido muy importante. (Agüero, 2015, p. 18-19)

Filmar a los amigos, filmar el entorno, filmar lo cotidiano se convierte pues en una práctica que puede permitir descubrir elementos de la realidad que de otra manera serian velados. Este es el caso por ejemplo, de *Homeland (Iraq Year Zero)* (*Patria, Iraq año cero*, 2009), de Abbas Fahdel.

El filme, de manera casi obsesiva, se dedica a registrar la cotidianidad de la familia del propio realizador en Iraq durante 17 meses. Esta cotidianidad está marcada por el punto de inflexión de la película: la invasión norteamericana al país árabe. Así, la estructura narrativa se divide en dos partes: un antes y un después de la invasión.

Este ejercicio de registro, siguiendo a Kracauer y Bazin, revela una realidad que para el espectador en una primera instancia aparece como velada, por la multiplicación de imágenes que se consumen sobre Iraq y la guerra.

Las diferencias entre las imágenes producidas por Fahdel y las que fueron transmitidas por los canales de televisión en todo el mundo tiene que ver con el punto de vista. Las segundas son omniscientes, en donde el espectador se encuentra en un espacio privilegiado para ver los aspectos "espectaculares" de la guerra: los tanques, las explosiones, etc. Esta mirada omnisciente, sin embargo, observa las cosas en planos generales, por lo que le dificulta o se niega a ver los gestos particulares, lo cotidiano.

Esto es justamente lo que quiere recuperar Fahdel. Su experiencia de la guerra y la de su familia dista de esta mirada omnisciente, en cuanto, sin ser protagonistas del conflicto, son los más afectados por el mismo. Las imágenes espectaculares se remplazan entonces por la pausa, por la tensión de lo cotidiano. Fahdel se ocupa

durante sendas horas de filmar a su familia mientras se alista para la guerra. En ese sentido, son reveladoras las actitudes de los niños que interpretan el conflicto en un momento anterior a la guerra, con una mezcla de juego pero también de temor.

Esta cotidianidad revela aspectos de la realidad de la guerra a partir de un gesto esencialmente temporal. La tensión entre los intentos de tener una vida común y corriente y las amenazas de la guerra (que aparecen siempre desde un fuera de campo) se hace patente en la medida en que los personajes infantiles crecen y maduran, al mismo tiempo que la guerra recrudece.

La formulación de Bazin de que el cine muestra la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica aparece acá en toda su actualidad. Este ejercicio temporal devuelve la virginidad de la mirada al espectador bombardeado por imágenes falseadas de la guerra de Iraq. Ahí aparece un desgarrador gesto amoroso frente a las imágenes proyectadas por Fahdel, en tanto el tiempo que se acompaña a los personajes hace que se genere un nexo afectivo con ellos.

Todo esto es posible gracias a las tecnologías de lo digital, que remplaza la gran maquinaria-cine por un cine-lápiz, cámaras livianas que no irrumpen el desenvolvimiento de lo cotidiano. Este cine menor devela entonces puntos ciegos del espíritu a partir del registro paciente de su realizador. Las pequeñas cámaras se convierten entonces en centrales hacia el realismo auténtico que Bazin describe en sus textos. De ahí que este cine menor recupera e incluso profundiza las definiciones clásicas de lo cinematográfico, las de Bazin y Kracauer pero también las de Aumont. La irrupción de lo digital permite entonces renovar y profundizar dichas reflexiones.

El digital exige reconsiderar el lugar de este cine menor pero también los gestos propios de la animación para comprender lo cinematográfico, sobre todo en estos momentos de crisis identitaria. La animación que otrora era como marginal se convierte en hegemónica, mientras que el paradigma de la recepción/captación termina apareciendo en los bordes, cuestionando desde ahí los usos de la imagen en la actualidad. El digital aparece como una ruptura no solamente en los modos de producción, sino que también es un punto de inflexión para pensar el cine en su teoría y práctica.

Referencias

Agüero, I. “Agüero por Agüero: Pequeña autobiografía”. *In*: DE LOS RÍOS, V.; DONOSO, C. *El cine de Ignacio Agüero*: El documental como la lectura de un espacio Santiago: Cuarto propio, 2015. p. 17-22.

AUMONT, J. *Que reste-t-il du cinéma*. Paris: Vrin, 2012.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2000.

BELLOUR, R. *La querelles des dispositif* : Cinéma-installations, expositions. Paris: P. O. L., 2012.

BORDWELL, D. Pandoras's digital box: films, files, and the future of movies. Madison: The Irvington Way Institute Press, 2012.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood*: estilo cinematografico y modos de produccion hasta 1960. Barcelona: Paidos, 1997.

BURCH, N. *La lucarne de l'infini* : Naissance du langage cinématographique. Paris: L'Harmattan, 2007.

CLIFFORD, C. "Greenaway announces the death of cinema – and blames the remote-control zapper". *Independent*, London, 9 out. 2007.

ELSAESSER, T. *Film history as media archaeology*: Tracking digital cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

GAUDREAULT, A. *Cinéma et attraction* : Pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS éditions, 2008.

GAUDREAULT, A.; Marion, P. *Le fin du cinema?* : Un média en crise à l'ére du numérique. Paris: Armand Collin, 2013.

KRACAUER, S. *Théorie du Film* : La rédemption de la réalité matérielle. Paris: Flammarion, 2000.

LOWENSTEIN, A. *Dreaming of cinema*: Spectatorship, surrealism, and the age of digital media. New York: Columbia University Press, 2015.

QUINTANA, A. *Después del cine*: imagen y realidad en el cine digital. Barcelona: Acantilado, 2011.

Referências audiovisuais

AVATAR. James Cameron, EE.UU., 2009.

HOMELAND (Iraq Year zero) (*Iraq: año cero*). Abbas Fahdel, Iraq, 2015.

submetido em: 15 jan. 2020 | aprovado em: 26 jun. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.167292

Um olhar semiótico sobre o efeito rashomon

A semiotic view at the rashomon effect

Aline Aparecida dos Santos[1]

Ana Silvia Lopes Davi Médola[2]

[1] Doutoranda em Comunicação pela UNESP/Bauru. Mestra em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara. Bacharel em Comunicação Social (Rádio e TV) pela UNESP/Bauru. É membro do GEA (Grupo de Estudos do Audiovisual, UNESP). Atua nas áreas de Comunicação e Semiótica discursiva com ênfase em Enunciação audiovisual. Contato: aline.a.santos@unesp.br

[2] Livre-Docente em Comunicação Televisual pela UNESP/Bauru, onde está lotada no Departamento de Comunicação Social atuando como professora no Curso de Comunicação: Rádio, Tv e Internet. Nas atividades de pesquisa, é líder do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA) da UNESP e membro do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC-SP, FFLCH-USP, CNRS/Paris). A produção científica está concentrada nos estudos da comunicação, televisão, semiótica da linguagem e audiovisual e registrada em capítulos de livros e artigos publicados em periódicos científicos. Contato: ana.silvia@unesp.br

Resumo: O efeito rashomon se caracteriza como uma narrativa que apresenta diversos pontos de vista contraditórios sobre um mesmo assunto, que convergem para um final inconclusivo. Esse conceito surgiu baseado no filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, objeto de estudo deste trabalho. O filme é analisado por meio de conceitos da semiótica discursiva, como as noções de credulidade e credibilidade e os elementos da sintaxe discursiva. As variações nos pontos de vista e perspectivas ao longo da narrativa fílmica corroboram para a construção dos efeitos de sentido de objetividade e subjetividade, que por sua vez configuram os contratos enunciativos.
Palavras-chave: efeito rashomon; semiótica discursiva; enunciação audiovisual.

Abstract: The Rashomon effect is characterized as a narrative that presents several contradictory points of view on the same subject, converging to an inconclusive ending. This concept emerged based on the film *Rashomon* (1950), by Akira Kurosawa, the object of study in this paper. The film is analyzed through concepts of discursive semiotics. The notions of credulity and credibility and the elements of discursive syntax, as well as the variations in the points of view and perspectives throughout the film narrative, corroborate for the construction of a sense of objectivity and subjectivity, which, in turn, configures the enunciative contracts.
Keywords: Rashomon effect; discursive semiotics; audiovisual enunciation.

Introdução

Entre as diversas abordagens que estudam o efeito rashomon, há um consenso em defini-lo como uma combinação de diferentes perspectivas sobre um fato com a ausência de evidências que comprovem ou refutem qualquer uma das versões, convergindo para um final inconclusivo. O termo nasceu em referência ao filme *Rashomon* (1950), do cineasta japonês Akira Kurosawa, que é baseado nos contos *Dentro do bosque* (1921) e *Rashomon* (1915), do escritor Ryunosuke Akutagawa – inspirados, por sua vez, em duas breves narrativas do século XII, *Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon* e *Do homem que acompanhava a mulher para a terra de Tanba e foi amarrado na mata de Ooe*, compilados sob o título de *Konjaku Monogatarishu*.

O filme *Rashomon* apresenta a seguinte trama: durante uma forte tempestade, um lenhador, um monge budista peregrino e um plebeu estão abrigados nas ruínas do Portão de Rashomon[3]. O lenhador e o monge relatam ao plebeu os detalhes do julgamento do ladrão-samurai Tajomaru, acusado de estuprar uma mulher chamada Masako e de assassinar o marido dela, o samurai Takehiro. Os depoimentos sobre o crime (versões do lenhador, do monge, do policial que capturou Tajomaru, do réu Tajomaru, da mulher Masako e do próprio Takehiro por meio de uma evocação mediúnica) são apresentados em flashbacks. As versões são contraditórias, de forma que os personagens tendem a exacerbar as suas próprias participações nos fatos e depreciar as dos outros. A narrativa se desenvolve em torno da questão: quem matou o samurai Takehiro? De acordo com Duarte (2012), é possível identificar algumas possíveis motivações do interesse de Akira Kurosawa sobre esse tema:

> A sociedade japonesa estava às voltas com questões morais e políticas muito candentes, assim, o filme sugere que não existem simples alternativas duais, entre o bem e o mal. O enredo abre-se para uma voragem de nuances entre as duas posições morais, ambas aparentemente justificáveis, desdobramento da desordem moral, da mescla caótica entre cultura nipônica e cultura ocidental, produto de um povo desgarrado, verdades distorcidas, tantos aspectos de uma sociedade que labuta para reconstruir o seu interior, mas que também é animada por uma forte vitalidade e o desejo de sucesso. (DUARTE, 2012, p. 170)

O conceito inaugurado pelo filme influenciou uma extensa variedade de trabalhos subsequentes, tanto midiáticos quanto acadêmicos, como o do antropólogo

[3] Nome do portão que, na Era Heian (794-1192), se situava na entrada principal da capital, atual Quioto.

americano Karl G. Heider (1988) sobre quando os etnógrafos discordam acerca de suas experiências sobre uma mesma cultura. Também é explorado pela psicologia e sociologia, inclusive sendo empregado por juízes e advogados em julgamentos, quando há contradição entre testemunhas. Mas, principalmente, o efeito rashomon influenciou produções audiovisuais. São exemplos de: filmes, *Courage Under Fire* (Coragem sob Fogo, 1996), de Edward Zwick, *Virumaandi* (2004), de Kamal Haasan, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (Ghost Dog: Matador Implacável, 1999), de Jim Jarmusch, *Hero* (Herói, 2002), de Zhang Yimou; de séries de televisão: *The Affair* (Showtime, 2014), *One Night* (BBC, 2012); de episódios de programas televisivos de diversos gêneros, alguns sendo homenagens, *Frasier*, *How I Met Your Mother*, *The X-Files*, *Arrested Development*, *Criminal Minds*, *CSI: Crime Scene Investigation*; de animações, *South Park*, *Animaniacs*, *SpongeBob SquarePants*, *The Simpsons*; e jogos de videogame: *Ace Attorney* (Capcom, 2001), entre outros.

Em 1951, o filme *Rashomon* foi apresentado no Festival de Veneza e ganhou o Grande Prêmio, sendo então responsável pela divulgação do cinema japonês no âmbito mundial. Posteriormente, foi indicado e premiado em diversos festivais[4].

O efeito rashomon instiga questionamentos acerca da validade de um testemunho, da memória, da credibilidade e da credulidade, da objetividade ou subjetividade dos relatos e da capacidade humana de manipular as informações em causa própria. Em torno da produção de sentido desse efeito no filme *Rashomon*, partindo dos pressupostos da semiótica discursiva, levanta-se algumas questões sobre: as variações de ponto de vista; as diversas perspectivas adotadas; a relação entre enunciador e enunciatário; a construção ou desconstrução da credibilidade dos atores no nível discursivo; as modalidades veridictórias e epistêmicas que remetem à relação entre o saber e o crer; os percursos temáticos e figurativos. A partir desses pontos, é possível identificar os efeitos de sentido criados no âmbito da veridicção e as especificidades da linguagem audiovisual, buscando definir ao menos alguns dos procedimentos enunciativos que constituem o efeito rashomon.

A análise é composta por conceitos provenientes da teoria semiótica greimasiana que permitiram uma abordagem mais complexa do efeito rashomon,

[4] *Rashomon* foi indicado e premiado em diversos festivais, como: *Blue Ribbon Awards* (1951), vencedor na categoria de melhor roteiro; *Mainichi Eiga Concours* (1951), na categoria de melhor atriz (Machiko Kyô); *National Board of Review* (1951), categorias de melhor diretor e melhor filme estrangeiro; *Festival Internacional de Cinema de Veneza* (1951), recebeu o Leão de Ouro e *Italian Film Critics Award*; ganhou o Oscar Honorário de Melhor Filme Estrangeiro (1952); *Oscar* (1953), indicado na categoria de melhor direção de arte em preto e branco (So Matsuyama e H. Motsumoto); *BAFTA* (1953), indicado na categoria de melhor filme de qualquer origem (Japão); *Directors Guild of America* (1953), indicado na categoria de realização diretorial ressaltável no cinema.

que embora na sua definição pareça simples, na sua execução torna-se complexo. Entre os conceitos utilizados está o de discursivização da narrativa, que consiste em indicar os elementos mais superficiais nela presentes: na sintaxe temos o tempo (temporalização), o espaço (espacialização) e a pessoa (actorialização); na semântica discursiva, os temas (tematização) e as figuras (figurativização). Esses elementos são instaurados na narrativa e corroboram para o efeito estudado.

Os conceitos de enunciação/enunciado e enunciador/enunciatário estão na base da análise. Observa-se como os conceitos de veridicção e julgamento epistêmico caracterizam os contratos, enquanto os conceitos de ponto de vista e perspectiva viabilizam os arranjos, que por sua vez definem como os efeitos de sentido de objetividade e subjetividade são criados. A partir desses conceitos, foi possível investigar um objeto complexo, que é um filme e que produz um tipo de efeito de sentido muito específico.

Um dos caminhos para identificar os mecanismos enunciativos que constituem o efeito rashomon é analisar o que Barros (2002) descreve como percurso temático da comunicação, que consiste na relação de caráter persuasivo que ocorre entre o enunciador, que assume a função de destinador/manipulador e o enunciatário, que por sua vez torna-se destinatário/sujeito. A manipulação objetiva gera um fazer-fazer (fazer pragmático) e a persuasão um fazer-crer (fazer cognitivo). No nosso caso, estamos lidando com um fazer do tipo cognitivo, que consiste em "[…] uma transformação que modifica a relação de um sujeito com um objeto-saber[5], aí estabelecendo seja uma disjunção, seja uma conjunção. Os estados cognitivos – ou posições cognitivas – obtidos então graças ao jogo do ser e do parecer, articulam-se conforme o quadrado semiótico das modalidades veridictórias […]" (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 65).

As modalidades veridictórias tratam do esquema da manifestação parecer/não-parecer em relação com o esquema da imanência ser/não-ser do discurso. Nessa relação, o enunciador, por meio do fazer persuasivo, é o responsável por determinar a manifestação (fazer-saber/fazer-crer) e o enunciatário, por meio do fazer interpretativo (crer-ser/crer-parecer), determina a imanência ao passar de uma

[5] Na semiótica discursiva, o termo "saber" pode ser reconhecido de duas formas: como uma competência modal /saber/ e como objeto-saber, que consiste em uma informação ou mensagem transmitida. Aqui, o saber será identificado como um objeto-saber (a narrativa do filme), que é transmitido na relação intersubjetiva entre destinador (enunciador) e destinatário (enunciatário) do filme. Já na narrativa desenvolvida no filme, também temos uma circulação de um saber, que consiste na informação sobre quem é o assassino de Takehiro.

posição a outra, fazendo sucessivamente a asserção de um e outro desses modos de existência (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 533).

Essa relação intersubjetiva apresenta-se como um contrato de veridicção, que é um acordo que pode ser implícito ou explícito, que objetiva estabelecer uma convenção entre os sujeitos da comunicação em relação ao estatuto veridictório do discurso enunciado (dizer-verdadeiro), este sendo o lugar em que estão inseridas as condições e marcas desse contrato. Greimas explica que:

> Se a verdade é apenas um efeito de sentido, conclui-se que sua produção consiste no exercício de um fazer particular, um *fazer-parecer-verdadeiro*, isto é, a construção de um discurso cuja função não é o dizer verdadeiro, mas o parecer-verdadeiro. Esse parecer não visa mais, como no caso da verossimilhança, à adequação ao referente, mas à adesão da parte do destinatário a quem se dirige, e por quem procura ser lido como verdadeiro. Tal adesão, por sua vez, só pode ser obtida se corresponder à sua expectativa; ou seja, a construção do simulacro da verdade é fortemente condicionada não diretamente pelo universo axiológico do destinatário, mas pela representação que dele fizer o destinador, artífice de toda manipulação e responsável pelo sucesso ou fracasso de seu discurso. (GREIMAS, 2014, p. 122)

Logo, a categoria da veridicção refere-se ao saber compartilhado ou não entre os sujeitos a respeito dos objetos em comum, em uma relação que institui o parecer-verdadeiro, sendo do destinador a responsabilidade pela construção do simulacro da verdade que deve atender ou não às expectativas do destinatário.

Já as modalidades epistêmicas, que estabelecem as diversas posições do crer, ocorrem a partir de um contrato fiduciário (BERTRAND, 2003). Essas modalidades exprimem a relação que o sujeito cognitivo mantém com o seu objeto de conhecimento, sob a forma do juízo que faz a respeito dele: certo, incerto, provável ou improvável. Esses termos, no quadrado semiótico, podem ser considerados como um valor modal ou como uma estrutura modal (Figura 1):

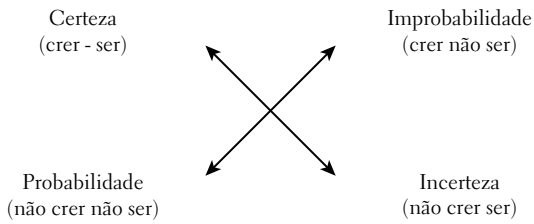


Figura 1: Modalidades epistêmicas.
Fonte: Greimas e Courtés (2011).

Além disso, o ato epistêmico é uma sintaxe de reconhecimento e de identificação que parte de uma comparação entre os valores veridictórios propostos (manifestação) e os valores revelados (imanência), culminando na transformação dos modos juntivos do sujeito em relação à "verdade": da dúvida à certeza, do negado ao admitido e assim por diante. Em *Rashomon*, esses julgamentos epistêmicos ocorrem logo após a exposição dos depoimentos, que veremos mais adiante. Para Greimas:

> Notar-se-á que, diferentemente das modalidades aléticas, por exemplo, em que a oposição possível/impossível corresponde a uma contradição que exclui qualquer terceiro termo, a categoria epistêmica comporta apenas oposições graduais e relativas que permitem a manifestação de um grande número de posições intermediárias. Esse estatuto particular das modalidades epistêmicas abre simplesmente uma nova problemática, a da competência epistêmica: o juízo epistêmico não depende somente do valor do fazer interpretativo que se supõe o preceda (isto é, do saber que incide sobre as modalizações veridictórias do enunciado), mas também – numa medida a ser ainda determinada – do querer-crer e do poder-crer do sujeito epistêmico. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 173)

Greimas apresenta nesse excerto duas informações importantes para este trabalho. Primeiro, o fato de as modalidades epistêmicas comportarem as posições graduais, já que em *Rashomon* o que ocorre é justamente o trânsito entre as posições incerto ou provável e não se chega no certo ou improvável. E segundo, a questão da competência epistêmica que diz respeito à credibilidade ("querer" e "poder" ser acreditado) e à credulidade ("querer" e "poder" crer). Um exemplo de como as modalidades veridictórias se manifestam são as narrativas de investigação policial típicas:

> O romance policial tem como característica a exploração da modalidade veridictória do *segredo*, pois a narrativa é construída escondendo a identidade do criminoso, ou seja, fazendo com que determinado sujeito não pareça ser o culpado, mas seja. No entanto, as outras modalidades veridictórias também se fazem presentes no romance policial. A *mentira* (parecer e não ser) se manifesta em todos os suspeitos do assassinato, já que eles parecem ser culpados, mas não são. A *falsidade* (não parecer e não ser) se manifesta nos sujeitos interrogados pelo detetive, que não parecem e não são os criminosos, mas que estão envolvidos com o crime de certa forma. A *verdade* demora a se manifestar no romance policial, pois o sujeito criminoso não deixa parecer que ele é o culpado. […] A função

> do detetive no romance policial, portanto, é transformar o segredo (sobre a identidade do criminoso) em verdade e a mentira em falsidade. (MASSI, 2011, p. 47, grifo nosso)

Porém, observa-se que o filme *Rashomon* não corresponde à configuração narrativa canônica exposta. A princípio, mesmo que inicie na categoria do segredo e demonstre que seu objetivo é a identificação do assassino de Takehiro, o restante do percurso não ocorre da mesma maneira. Em seus depoimentos, todos os suspeitos afirmam ser o culpado pelo assassinato, ou seja, sabendo que somente uma pessoa pode ser o assassino, na maioria dos casos temos uma mentira (parecer e não ser). A própria vítima afirma que é também o assassino ao dizer que se suicidou. A princípio, o plebeu pode ser considerado um investigador, mas em certo ponto afirma que não se importa com a verdade. E o mais importante: todos os caminhos culminam em um final inconclusivo. Logo, o segredo não é desvendado.

Em *Rashomon*, o contrato entre enunciador e enunciatário, em relação ao filme, consiste em identificar a autoria do assassinato. O enunciatário é convidado a desvendar, junto com os actantes inseridos na narrativa, o segredo sobre o crime. Dessa forma, a intenção, a princípio, seria de fazer-parecer-verdadeira essa busca pelo assassino de Takehiro, mas logo esse contrato é quebrado e ao enunciatário são oferecidas as várias perspectivas e versões que tanto podem ser verdadeiras quanto mentirosas. No início, o lenhador oferece uma primeira versão sobre o crime, na condição de testemunha. Mas então, ao longo dos outros depoimentos, vemos que não há indícios que comprovem ou refutem qualquer uma das versões. Assim, temos a instauração e a manutenção da dúvida sobre os relatos e testemunhos apresentados e, dessa forma, não é possível identificar a "versão verdadeira" que revelaria a identidade do assassino. Para Fiorin:

> […] Esses diferentes mecanismos discursivos fazem parte de distintas estratégias de persuasão, que visam a revelar um fato (verdade ou falsidade) ou a dissimulá-lo, mas chamando atenção sobre ele (mentira ou segredo), a desvelar um significado ou a velá-lo. Com esses mecanismos, o enunciador consegue dois efeitos de sentido distintos: a franqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos dever um fato, como a maneira de mostrar a ambiguidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la. (FIORIN, 2005, p. 40)

Neste trabalho, são observados os elementos que dizem respeito a uma combinação entre o desenvolvimento da narrativa, a instauração dos diversos

pontos de vista, dos percursos temáticos e figurativos responsáveis pela construção ou desconstrução da credibilidade dos depoentes e da produção de efeitos de objetividade e subjetividade dos testemunhos. A cada testemunho dado e a cada julgamento efetuado pelos sujeitos inseridos na narrativa, são fornecidos os subsídios para a construção dos efeitos de veridicção propostos.

Enunciação: ponto de vista e perspectiva

Para identificar esses procedimentos, retomamos as noções de ponto de vista e de perspectiva, conforme os verbetes do Dicionário de Semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2011). O ponto de vista é definido como "um conjunto de procedimentos utilizados pelo enunciador para fazer variar o foco narrativo, isto é, para diversificar a leitura que o enunciatário fará da narrativa, no seu todo, ou de algumas de suas partes" (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 377), sendo necessária a mediação de um observador. Já a perspectiva é baseada na relação enunciador/enunciatário e diz respeito aos procedimentos de textualização: "a colocação em perspectiva consiste, para o enunciador, na escolha que é levado a fazer quando da organização sintagmática dos programas narrativos, tendo em conta as coerções da linearização das estruturas narrativas [...]" (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 367). Logo, a perspectiva se refere à escolha do programa narrativo que será privilegiado, e o ponto de vista diz respeito a quem é delegada a função de "contar" a história.

O ponto de vista está relacionado às debreagens e embreagens actanciais que podem ser manifestadas no texto em vários níveis. Greimas e Courtés esclarecem:

> Partindo do sujeito da enunciação, implícito, mas produtor do enunciado, pode-se, pois, projetar (no momento do ato de linguagem ou do seu simulacro no interior do discurso), instalando-os no discurso, quer actantes da enunciação, quer actantes do enunciado. No primeiro caso, opera-se uma debreagem enunciativa, no segundo, uma debreagem enunciva. Conforme o tipo de debreagem utilizado, distinguir-se-ão duas formas discursivas, ou mesmo dois grandes tipos de unidades discursivas: no primeiro caso, tratar-se-á das formas da enunciação enunciada (ou relatada): é o caso das narrativas em "eu", mas também das sequências dialogadas; no segundo, das formas do enunciado enunciado (ou objetivado), que é o que ocorre nas narrações que têm sujeitos quaisquer, nos discursos chamados objetivos [...]. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 96)

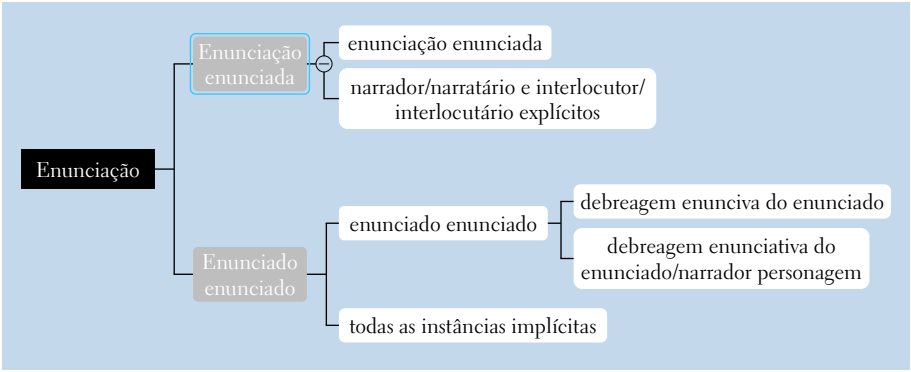


Figura 2: Esquema da enunciação.
Fonte: elaborada pelas autoras (2019).

As debreagens actanciais da enunciação ocorrem da seguinte forma: o sujeito da enunciação (enunciador/enunciatário) projeta no enunciado os actantes da enunciação, que podem ser: enunciador/enunciatário, narrador/narratário, interlocutor/interlocutário ou observador. Se esse actante é explícito e remete à instância da enunciação, o tipo de enunciado é o da enunciação enunciada.

Essa mesma estrutura ocorre também na instância do enunciado. Ou seja, ao observar a sintaxe discursiva de um texto e não identificar marcas que remetam à enunciação, temos um enunciado, e são projetados os mesmos tipos de actantes: enunciador/enunciatário, narrador/narratário, interlocutor/interlocutário. Logo, o primeiro passo para se desenvolver uma análise é definir qual instância está sendo abordada para que não haja confusão:

> O reconhecimento desses simulacros, que são os enunciadores instalados no discurso, permite compreender o funcionamento das debreagens internas (de 2º ou 3º grau), frequentes nos discursos figurativos de caráter literário: a partir de uma estrutura de diálogo, um dos interlocutores pode facilmente "debrear", desenvolvendo uma narrativa que instalara por sua vez, a partir de um actante do enunciado, um segundo diálogo, e assim por diante. [...] Notar-se-á aqui que cada debreagem interna produz um efeito de referencialização: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que esta narrativa constitui a "situação real" do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 96)

Interessa-nos demostrar como esses princípios são identificados no filme e como, em conjunto, produzem o efeito rashomon. A Figura 3 apresenta um esquema que demonstra os tipos de debreagens actanciais:

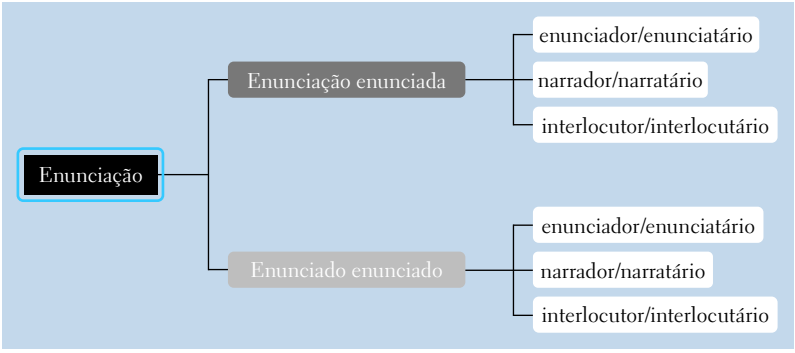


Figura 3: Esquema das debreagens actanciais.
Fonte: elaborada pelas autoras (2019).

Em *Rashomon*, não há efeitos de sentido que remetam à enunciação enunciada. Os actantes da enunciação, o enunciador e o enunciatário estão implícitos ao longo de toda a narrativa. Entretanto, no que diz respeito ao enunciado, o filme apresenta variações nos pontos de vista, que são responsáveis por efeitos de objetividade ou subjetividade e que apesar de contraditórios, podem, ambos, produzir o efeito de parecer-verdadeiro.

Os arranjos enunciativos em *Rashomon*

Designa-se arranjos enunciativos os conjuntos de elementos singulares que produzem um determinado efeito de sentido. Identificamos cinco arranjos que se alternam e se relacionam ao longo do filme. São considerados nesses arranjos: a sintaxe discursiva (projeções de pessoa, espaço e tempo), a escolha da perspectiva, a instauração dos pontos de vista e como eles promovem efeitos de objetividade ou subjetividade. Tanto a instância da enunciação quanto a do enunciado são analisadas.

Os quadros de 1 a 4 sintetizam os cinco arranjos analisados e suas características:

Quadro 1: Arranjos enunciativos.

Arranjo 1	**Conversa entre o lenhador, o plebeu e o monge**
Arranjo 2	**Representação da 1ª versão do lenhador sobre o crime**
Arranjo 3	**Depoimentos**
Arranjo 4	**Representação dos depoimentos**
Arranjo 5	**Representação da 2ª versão do lenhador sobre o crime**

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

Quadro 2: Sintaxe discursiva.

Número do arranjo	Actorialização	Espacialização	Temporalização
1	Lenhador Plebeu Monge	Portão de Rashomon	Hoje
2	Lenhador Takehiro	Na floresta	Há três dias
3	Lenhador Monge Policial Masako Tajomaro Takehiro (Médium)	No palácio de justiça	Hoje mais cedo
4	Lenhador Monge Policial Masako Tajomaro Takehiro	Na floresta	Há três dias
5	Masako Tajomaro Takehiro	Na floresta	Há três dias

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

Quadro 3: Instância da enunciação.

	Tipo de debreagem/ Delegação de vozes	Actantes da enunciação	Actantes do enunciado
1	Debreagem enunciva da enunciação	Actantes da enunciação implícitos Observador	Três interlocutores: atores (personagens) que dialogam
2	Debreagem de 2ºgrau		Embreagem (eu que significa ele) Lenhador
3	Debreagem de 2º grau		Personagens são os interlocutores. Interlocutário implícito (seria o juiz)
4	Debreagem de 3º grau		Mudança de nível: interlocutor torna-se narrador. Embreagem (ele que significa eu)
5	Debreagem de 2ºgrau		Três interlocutores

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

Quadro 4: Instância do enunciado.

	Perspectiva	Ponto de vista	Efeito de sentido
1	Observador	Observador	Objetividade
2	Lenhador	Observador	Subjetividade
3	Lenhador Monge Policial Masako Tajomaro Takehiro - Médium	Lenhador Monge	Objetividade
4	Lenhador Monge Policial Masako Tajomaro Takehiro (Médium)	Personagens alternada com observador	Subjetividade
5	Lenhador	Observador	Objetividade

Fonte: elaborado pelas autoras (2019).

A partir desses dados, foi possível elaborar algumas considerações acerca de como são exploradas as variações de perspectiva e de pontos de vista no filme com base nos elementos da sintaxe discursiva.

Quem matou Takehiro?

Figura 4: Arranjo 1 (04 min 47 seg).
Fonte: Rashomon (1950).

A Figura 4 corresponde ao arranjo enunciativo 1 (diálogo entre o lenhador, o plebeu e o monge; no portão de Rashomon; hoje), que instaura a perspectiva e o

ponto de vista do observador delegado da enunciação, conferindo ao enunciado uma neutralidade em relação à instância da enunciação (como dito, não há efeitos de enunciação enunciada nesse filme).

Essa configuração privilegia os procedimentos persuasivos que buscam a objetividade e que promovem o parecer-verdadeiro. Como os fatos não estão explicitamente vinculados a alguém, o enunciatário pode interpretar esse arranjo como algo que "realmente aconteceu", não colocando em dúvida o encontro entre o monge, o plebeu e o lenhador.

Na instância do enunciado, é nesse arranjo que ocorrem os contratos entre os actantes do enunciado (contrato enuncivo) e, ao longo do filme, os julgamentos epistêmicos (avaliação sobre os depoimentos e fatos apresentados). Nesse arranjo, também se encontram os subsídios para o contrato de veridicção que ocorre no nível da enunciação (contrato enunciativo) entre o enunciador e enunciatário.

Esse contrato se estabelece a partir do seguinte diálogo: o lenhador afirma para o plebeu que está intrigado com uma história muito estranha que ouviu. Então, o plebeu questiona o monge, que confirma: "este homem e eu vimos e ouvimos tudo sobre ela […]. Tão horrível. Agora, posso acabar perdendo a minha fé na alma humana. Isto é pior que os bandidos, a pestilência, fome, incêndio ou guerra" (RASHOMON, 1950, 4 min). Então, o lenhador sugere contar as histórias do julgamento e do crime para o plebeu para que ele as examine.

Nos primeiro 15 minutos de filme, que incluem o diálogo acima, a representação da primeira versão do lenhador sobre o crime, o depoimento do lenhador, do monge e do policial que capturou Tajomaru, são expostos indícios que ancoram os possíveis fatos. São informações sobre os envolvidos, sobre os locais e a data do ocorrido. Até aqui, tudo está encaminhado para um desfecho que revelará como o crime ocorreu.

O samurai bandido Tajomaru, em seu depoimento que dura mais 15 minutos, apresenta uma primeira versão sobre o crime, que até então pode ser a "verdadeira". Mas, em seguida, o depoimento de Masako contradiz o anterior e observa-se a dúvida implantada.

O arranjo enunciativo 3 (depoimentos; no palácio de justiça; hoje mais cedo) é intercalado com o arranjo enunciativo 4 (representação dos depoimentos; na floresta; há três dias) e o arranjo enunciativo 1. Apresenta as variadas perspectivas de cada uma das testemunhas. Entretanto, aqui, o ponto de vista é o do monge ou o do lenhador, inseridos nas cenas como observadores.

Figura 5: Arranjo 3 (48 min 14 seg) – depoimento da Masako.
Fonte: Rashomon (1950).

Por exemplo, no depoimento da Masako (Figura 5), a história está sendo contada de acordo com a perspectiva dela, mas subordinada aos pontos de vista do lenhador e do monge que estão relatando o que viram e ouviram durante o julgamento ao plebeu. Isso ocorre com todos os outros participantes do julgamento. Esse arranjo promove um efeito de objetividade, na medida em que pode ser considerado como uma debreagem interna que dá a palavra para outra pessoa (como um "discurso direto"). De volta ao arranjo 1, são efetuados os julgamentos epistêmicos dos três personagens sobre os testemunhos apresentados, acumulando informações para o julgamento veridictório final que deve identificar a versão verdadeira de acordo com a narrativa.

O arranjo enunciativo 4 (representação dos depoimentos) objetiva demonstrar os fatos narrados. Nesse arranjo, permanecemos na perspectiva de quem está contando a história, mas temos uma variação no ponto de vista, uma delegação de vozes por meio de debreagens internas de 3º grau na qual o interlocutor se torna narrador.

Ainda nesse arranjo, quando esse narrador se refere a si como personagem da narrativa, ou seja, quando há a representação do narrado durante a narração, temos uma embreagem, que produz um efeito explícito de relato. Como exemplo, observa-se na Figura 6 o momento em que ocorre uma embreagem durante o depoimento/representação de Takehiro.

Figura 6: Arranjo 4 (53 min 49 seg) – Representação do depoimento do Takehiro.
Fonte: Rashomon (1950).

Esses dois procedimentos tornam o arranjo mais subjetivo, e aqui observa-se, ao confrontar o que está sendo narrado (verbal sonoro) com o que está sendo mostrado (imagens), como a articulação de linguagens produz efeitos de sentido diversos. No caso, em todos os relatos, os conteúdos manifestados nas dimensões de percepção visual e sonora correspondem, produzindo um efeito de dizer-verdadeiro. Caso os conteúdos verbal e visual não correspondessem, o efeito de sentido seria de contradição.

Figura 7: Arranjo 2 (11 min 51 seg) – Representação da primeira versão do lenhador.
Fonte: Rashomon, 1950

Figura 8: Arranjo 5 (01 h 04 min 20 seg) – Representação da segunda versão do lenhador.
Fonte: Rashomon, 1950

Os arranjos enunciativos 2 e 5 são vinculados somente ao lenhador. O arranjo 2 diz respeito a sua primeira versão sobre o crime e o arranjo 5, à versão que ele afirma ser a "verdadeira" e que é apresentada no final do filme.

Ressaltamos que o arranjo 2 apresenta a mesma configuração do arranjo 4 (com embreagem, que promove efeito de subjetividade e de relato explícito); o arranjo 5 apresenta a mesma configuração do arranjo 1 (apenas um observador implícito), que promove um efeito de objetividade. Ou seja, devemos considerar que, nesse caso específico, o efeito de subjetividade foi relacionado com a "mentira" e o de objetividade com a "verdade".

Entretanto, nos outros depoimentos, esses arranjos e efeitos se entrecruzam, sendo que não são nem completamente objetivos, nem subjetivos. Logo, observamos que há uma variação na relação entre os efeitos de objetividade e subjetividade e o parecer-verdadeiro, não sendo possível generalizar ou simplificar ao associar, por exemplo, somente os efeitos de objetividade ao parecer-verdadeiro. E é justamente essa intercalação que promove os efeitos veridictórios depreendidos da narrativa estudada.

Credibilidade e credulidade

Além dos procedimentos enunciativos que correspondem à sintaxe discursiva, para compreender o desenvolvimento do efeito rashomon é necessário observar também a semântica discursiva, que consiste nos temas e figuras que são definidos no filme e que vão contribuir diretamente na questão da veridicção.

A semiótica oferece as noções de credibilidade e credulidade, que consistem na relação que um actante tem com outro actante a respeito de uma informação. A credibilidade diz respeito a quem quer-deve-pode-sabe ser acreditado e a credulidade a quem quer-deve-pode-sabe acreditar. Essa relação vai guiar os julgamentos epistêmicos e influenciar nos contratos de veridicção. Em *Rashomon*, essa relação entre a credibilidade e a credulidade é bastante desenvolvida e está entrelaçada com a semântica discursiva. É importante observar essas características para compreender como o efeito rashomon ocorre.

Em seu depoimento, o bandido Tajomaru assume a autoria do crime: "sei que cedo ou tarde você terá o meu pescoço, então não vou esconder nada. Foi este Tajomaru que matou aquele homem" (RASHOMON, 1950, 16 min). Além disso, ele se mostra implacável e exagera em relação às suas habilidades como espadachim, afirma que a relação sexual com Masako foi consensual e que matou Takehiro a pedido dela, que teria prometido ficar com aquele que sobrevivesse ao duelo.

Sobre o depoimento de Tajomaru, de volta ao arranjo 1 em que ocorrem os julgamentos epistêmicos, o plebeu confirma que Tajomaru é conhecido como sendo agressor e assassino. O lenhador diz que tanto a versão do Tajomaru quanto a da mulher, que vem a seguir, são mentiras. Sobre isso, o plebeu diz: "é humano mentir. Na maior parte do tempo, não podemos ser honestos com nós mesmos". O monge concorda e diz: "é por serem fracos que os homens mentem, até mesmo para eles". E o plebeu: "não me preocupo se é mentira, isto só está nos entretendo. Qual a história que a mulher contou?" (RASHOMON, 1950, 36 min).

Sobre o depoimento de Masako, o monge afirma: "é completamente diferente da história de Tajomaru" (RASHOMON, 1950, 38 min). Na sua versão, Masako conta que Tajomaru a violentou enquanto seu marido observava amarrado. Ela reforça que não houve consentimento, afirma que o marido a tratou com repugnância. Ela se desesperou e o matou com seu punhal, de forma, provavelmente, acidental. Então, Masako fugiu e tentou se matar, jogando-se na lagoa. Em sua versão, ela é submissa e frágil. Entretanto, nas versões dos dois homens, ela é manipuladora e a causadora dos conflitos.

De volta à conversa dos três no portão de *Rashomon*, o plebeu diz que quanto mais ouve, mais se confunde. E que "as mulheres usam suas lágrimas para enganar todo mundo. Elas enganam até elas mesmas. Então, você tem que se precaver com a história de uma mulher" (RASHOMON, 1950, 49 min), ou seja, julga como duvidoso o depoimento da Masako, afirmando que mulheres têm, por natureza, uma falta de credibilidade. Além disso, vemos aqui uma relação entre o saber e o crer.

Quanto mais se sabe sobre o crime e os envolvidos, menos é possível crer ou não crer nas versões.

O monge se oferece para contar a versão do homem morto. O lenhador afirma que essa versão também é mentira. O monge responde que homens mortos não mentem, expondo mais uma vez o seu querer-crer. O plebeu, então, afirma que pode não existir bondade no mundo. Em seu depoimento, Takehiro, encarnado em uma médium, diz que está no inferno, sofrendo na escuridão. Afirma que Tajomaru atacou a sua esposa sabendo que, assim, ela teria sua virtude manchada e que ele não poderia mais ser o seu marido. Então, Masako sugere que Tajomaru mate seu marido para salvar a sua honra. Tajomaru fica chocado com o pedido da mulher e propõe ao samurai Takehiro matá-la. Ela foge e Tajomaru vai atrás. Takehiro, chorando, pega o punhal da mulher caído no chão e enfia no próprio peito, seguindo o bushido (o código de conduta dos samurais). Ele afirma, enfim, que "alguém se aproximou silenciosamente e que retirou suavemente o punhal" do seu coração.

Após todos os depoimentos, retorna-se ao arranjo 1. O plebeu se aproxima do lenhador e o questiona sobre o quanto ele sabe sobre o crime. O lenhador admite que mentiu em sua primeira versão e que presenciou o crime. Então, ele conta a versão "verdadeira" dos fatos (arranjo 5). Nessa versão, Tajomaru e Takehiro lutam com suas espadas para salvarem suas honras e Tajomaru mata o adversário. Entretanto, Tajomaru é apresentado como pouco habilidoso e Takehiro como covarde, contradizendo as respectivas versões e afirmando que se tratou na verdade de um crime desonroso para ambos. Porém, a honestidade do lenhador é questionada:

> Plebeu: De forma que está é a história real. Lenhador: não conto mentiras. Vi tudo com meus próprios olhos. Plebeu: eu duvido. Lenhador: é verdade. Eu não minto. Monge: isto é horrível. Se os homens não confiam uns nos outros, a Terra pode ser um inferno. Plebeu: isto é certo. Este mundo é um inferno. Monge: não. Eu acredito nos homens. Não quero que este lugar seja um inferno. Plebeu: dessas três, qual história é acreditável? Lenhador: não faço ideia. (RASHOMON, 1950, 01 h 18 min)

Os três, então, desenvolvem um último diálogo esclarecedor sobre o tema da honestidade, quando um bebê abandonado é encontrado e o plebeu rouba seus pertences. O lenhador o repreende, mas o plebeu deduz que o lenhador mentiu em seu testemunho porque roubou o punhal da mulher da cena do crime (o lenhador não nega nem confirma) e afirma que todos os homens são motivados por interesses egoístas.

Sobre o percurso temático da "fé na bondade humana", o monge parte de um querer e um dever-crer, mas está em dúvida devido ao crime que ocorreu. Em seguida, essa dúvida se intensifica, quando ele questiona se todos os homens podem ser desonestos, inclusive o lenhador, mas no fim ele reafirma a sua fé após a ação generosa do lenhador, que adota o bebê, caracterizando-se como um crédulo.

Já o plebeu parte de um querer-saber sobre os julgamentos e sobre o crime, mas afirma ser indiferente em relação a autoria do crime. Diz que não crê na bondade humana, opondo-se ao monge como incrédulo. O lenhador não crê em nenhuma das versões apresentadas e insiste que a sua é a verdadeira (quer ser acreditado), apesar de admitir ter dado um falso testemunho em juízo, colocando sua honestidade em xeque. Ele afirma, na sua versão final, que foi testemunha ocular, logo ele sabe sobre o julgamento e pode ser que saiba sobre o crime. Ao apresentar um crédulo e um cético para avaliar os depoimentos, ressalta-se que essa competência do enunciatário deve ser levada em consideração.

Considerações finais

Visando identificar como se caracteriza o efeito rashomon, observou-se os procedimentos que constroem a relação enunciador/enunciatário no filme *Rashomon*. Foram depreendidos conjuntos de elementos aos quais chamamos arranjos enunciativos, que permitiram analisar não só os tipos de efeitos de sentidos produzidos nas instâncias da enunciação e do enunciado, mas a relação entre eles, que culminou no efeito rashomon em si.

Ao intercalar os arranjos que promovem efeitos de objetividade e subjetividade e os julgamentos epistêmicos efetuados ao longo da narrativa, foram produzidos indícios para efetuar os julgamentos veridictórios. Os efeitos produzidos por meio da alternância entre perspectivas e diversos pontos de vista, instaurada pelas debreagens e embreagens actanciais, teve um papel fundamental na criação dos efeitos de dizer verdadeiro propostos, na medida em que criou tanto uma ilusão referencial como a ideia da impossibilidade de ter acesso direto aos fatos.

As cenas inicial e final ofereceram diálogos que explicitaram as relações de manipulação e sanção entre os três personagens (monge, plebeu e lenhador), bem como se desenvolveram as questões sobre a credibilidade e a credulidade. Não se trata exclusivamente do conteúdo dos enunciados, de qual história poderia ser "verdadeira", mas de um conjunto de elementos que envolvem quem está contando e quem está ouvindo, como também a maneira como a história é textualizada. De fato, entre os relatos existem algumas coincidências, que podem até serem complementares,

mas também muitas contradições, de forma que não é possível identificar qual das versões seria a "verdadeira" e quais seriam as "mentirosas".

Em conjunto, esses elementos fazem parte dos procedimentos utilizados pelo enunciador para persuadir o enunciatário a crer que não é possível saber a identidade do assassino do samurai Takehiro, assim, instalando e mantendo a dúvida e quebrando o contrato de veridicção proposto inicialmente. Retomando a definição de efeito rashomon como uma combinação entre diferentes perspectivas sobre um fato e a ausência de evidências que comprovem ou refutem qualquer uma das versões, convergindo para um final inconclusivo e confrontando com os resultados obtidos na análise da construção do efeito no filme Rashomon, concluímos que ela se comprova.

É possível que, a partir dessa caracterização do efeito rashomon em sua origem audiovisual, seja possível confrontá-la com outras obras audiovisuais que afirmam ter tomado o efeito como base. O que seria considerado o efeito rashomon nessas obras? O que têm em comum com o filme *Rashomon*? Apresentam perspectivas contraditórias, complementares ou excludentes? Os finais são inconclusivos? Ainda no âmbito do filme, é possível explorar mais a questão da relação entre saber e crer e da credibilidade e da credulidade, bem como o fato de certos efeitos de sentido serem favorecidos pela linguagem audiovisual, sendo um caminho para desenvolvimentos posteriores acerca do tema.

Referências

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso*: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2002.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução: Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

DUARTE, A. L. "De 'Dentro do bosque' a Rashomon: história, literatura e cinema". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 167-183, jan./jun. 2012.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2005.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II*: ensaios semióticos. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima *et al*. São Paulo: Contexto, 2011.

HEIDER, K. G. "The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree". *American Anthropologist*, Hoboken, v. 90, n. 1, p. 73-81, 1988.

MASSI, F. *O romance policial do século XXI*: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Referências audiovisuais

RASHOMON. Akira Kurosawa, Japão, 1950.

submetido em: 2 abr. 2020 | aprovado em: 23 jul. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.160587

Pontos de escuta e diegese da *chanson* no cinema

Points of audition and diegesis of the chanson *in cinema*

Leonardo Alvares Vidigal[1]

[1] Professor Associado de Cinema e Audiovisual no Departamento de Fotografia e Cinema (FTC) da Escola de Belas Artes (EBA), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Artes na mesma instituição. Doutor e mestre em Comunicação Social pela UFMG, com tese defendida em 2008 – "A Jamaica é aqui: arranjos audiovisuais de territórios musicados". Pós-doutorado pela Goldsmiths, University of London, Reino Unido, entre julho de 2015 e agosto de 2016, onde também organizou duas edições do simpósio Sound System Outernational e realizou o documentário Weapon is My Mouth (Minha Boca, Minha Arma, 2016, com Delmar Mavignier). Contato: leovidigal67@gmail.com

Resumo: A *chanson* é um gênero de música popular ouvido no cinema produzido na França. Por meio de uma integração entre a análise microtextual (na relação sincrônica entre som e imagem), macrotextual (no interior da cena), microcontextual (no conjunto do filme) e macrocontextual (no momento histórico da sociedade em que se insere), serão abordadas três películas. O objetivo é demonstrar como as *chansons* operam, não apenas na sinergia entre a indústria fonográfica e cinematográfica, mas também narrativamente, exprimindo emoções das personagens, catalisando falas e ações nos filmes, além de explicitar as diferentes formas de manipulação do ponto de escuta e dos regimes da diegese.
Palavras-chave: cinema; música popular; *chanson*; ponto de escuta.

Abstract: Chanson is a genre of popular music heard in the cinema produced in France. By integrating a microtextual (in the sinchronous relationship between sound and image), macrotextual (inside the scene), microcontextual (in the film as a whole), and macrocontextual analysis (in the historical moment of the society in which it is inserted), three movies will be addressed. The goal is to demonstrate how chansons operate, not only in the synergy between phonographic and film industry, but also narratively, expressing characters' emotions, catalyzing speeches and actions in the movies, and making explicit different manipulating ways of the point of audition and diegesis regime.
Keywords: film; popular music; *chanson*; point of audition.

Introdução

O estudo da música popular no cinema ganhou solidez nos últimos anos, contribuindo para que a pesquisa nessa área conseguisse deslocar um pouco mais a centralidade do elemento visual nas análises de filmes e outras obras audiovisuais, tanto no documentário como na ficção. Isso pode ser constatado na maior quantidade e qualidade da literatura sobre o assunto produzida recentemente (KASSABIAN, 2001; WOJCIK; KNIGHT, 2001; POWRIE; STILWELL, 2006; NEUMEYER, 2014; MAIA; ZAVALA, 2018). O entendimento dominante até os anos 1980 era de que, em produções que não se enquadrassem na categoria dos "musicais" em que o espetáculo acontece no modo da opereta, a canção seria algo externo, destinada a apenas a apresentar uma pausa de respiro na trama, não deixando muito espaço para se abordar como a música popular opera nesses filmes. Na literatura citada acima, há um esforço deliberado de abordar o elemento musical para além do vetor de entretenimento, construindo uma sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica, cada vez mais entrelaçadas em grandes conglomerados corporativos. Outra possibilidade de análise é a abordagem específica de gêneros da música popular, categorias que nos situam no consumo e estudo das canções.

A *chanson* é um gênero de música popular produzido principalmente na França. As primeiras *chansons* conhecidas datam do século XVI, entoadas por trovadores e músicos populares nas praças das cidades e no campo, hoje parte da cultura tradicional do país. Compositores como Claude Debussy e Gabriel Fauré compuseram *chansons* no século XIX, embora tenham sido os café-concerto, os cabarés e depois os *music hall* que mantiveram o gênero vivo, consolidando a chamada *chanson réaliste* (CONWAY, 2001a). Esse subgênero da *chanson* começou a ser praticado no final do século XIX por artistas como Aristide Bruant, mas foram as cantoras que assumiram a ponta dessa manifestação musical, entoando as agruras da vida nas ruas, amores não correspondidos, prostituição e abandono – sua mais conhecida representante é Edith Piaf. A *chanson réaliste* seguia as convenções da canção popular, estruturando a letra na forma de versos e refrão, encaixados em uma melodia. Os registros audiovisuais mais antigos de artistas da *chanson* que podem ser vistos hoje são os realizados por Alice Guy-Blaché (considerada a primeira mulher cineasta) em 1905 para o sistema de sincronização Chronofone, da produtora Gaumont. Eram curtas chamados de *phonoscènes*, por onde podemos ver e ouvir Polin cantar "L'annúmeromie du conscrit"

(E. Rimbault/E. Spencer) e Armand Dranem cantar "Five O'Clock Tea", entre outras *chansons* da época (BUHLER; NEUMEYER, 2010)[2].

O caso da *chanson* é relevante por dois motivos: a sua popularidade sempre crescente no contexto cultural da França, a partir do final do século XIX até a Segunda Guerra, e a sua presença significativa nos filmes produzidos nesse país europeu, principalmente nos anos 1930, quando a média de canções por película ficava entre duas e três. Trata-se de uma relação antiga, pois nos cafés-concertos foram exibidos alguns dos primeiros filmes curtos na França e muitos filmes franceses tematizam o universo dos *music halls* (CONWAY, 2001b). Não se pode ignorar as motivações econômicas dessa associação entre cinema e *chanson*, pois os artistas de *music hall* alavancavam a bilheteria dos filmes, mesmo na conjuntura da crise econômica mundial iniciada em 1929, quando várias casas noturnas famosas foram obrigadas a fechar. O cinema sonoro foi o mais eficiente divulgador da música popular na França, levando as *chansons* e seus intérpretes para a maior parte do país, quando a posse de rádios e fonógrafos não era tão disseminada, principalmente entre as classes populares (CONWAY, 2004). Mas um escrutínio mais detalhado e interdisciplinar dos filmes, tanto na articulação das canções com os enredos como na composição das personagens, pode nos mostrar que, mesmo submetidos a condicionantes históricos, culturais e socioeconômicos, os diretores, compositores e intérpretes lograram integrar tais canções de forma orgânica e criativa nas películas.

O ponto de partida deste estudo é o pressuposto metodológico de Chion (1994): o estudo do som, ou neste caso, das canções em um filme, não pode ser separado das imagens. Nesse sentido, será necessário se valer de diversas abordagens, e um dos objetivos deste estudo é demonstrar que tal integração é necessária para o melhor entendimento da música popular no cinema. Desse modo, haverá sempre uma análise microtextual, vertical, atenta à relação sincrônica imediata entre a melodia, a letra das canções e as imagens, procurando identificar os diferentes regimes de diegeticidade – isto é, a definição de quem escuta e como os sons são arranjados para serem escutados, constituindo um processo dinâmico. Também serão ressaltadas as operações macrotextuais, ou seja, como a canção afeta a cena em que está inserida, e os sentidos microcontextuais, horizontais, explicitando as relações com outras canções no conjunto da obra. Por fim, será empregada uma abordagem macrocontextual, que considera o contexto histórico e sociocultural, a partir de um recorte de gênero musical da *chanson* e sua ligação incontornável com a trajetória

[2] Os vídeos podem ser vistos em https://bit.ly/3hvmdll e https://bit.ly/3mtAqmH.

do sistema político e cultural francês, ainda que este autor considere que todos os gêneros musicais são, em alguma medida, transculturais[3]. Alguns problemas práticos por vezes dificultam tal abordagem. Sabemos, por exemplo, que muitas vezes as canções apresentadas nos filmes não são legendadas na língua de recepção, negando ao público externo uma camada de significação de grande relevância. Quando as canções são legendadas, ainda é necessário esclarecer certos aspectos para o público externo, mais inteligíveis para quem compartilha da cultura original.

Neste artigo, serão analisados inicialmente dois filmes que estabeleceram e consolidaram algumas das características reconhecíveis do cinema produzido na França no trato com as *chansons*, a saber: *Sous le toits du Paris* (Sob os telhados de Paris, 1931), de René Clair, e *Pepé le Moko* (O Demônio da Algéria, 1936), de Julien Duvivier. Logo após, vamos abordar *Cléo de 5 à 7* (Cléo de 5 às 7, 1961), de Agnès Varda, que compôs um diálogo questionador com essa tradição, chegando a algumas formas de operação das canções em tais películas.

Sob os telhados de Paris

René Clair era um cineasta consagrado quando aceitou se tornar, a contragosto, um pioneiro do cinema sonoro na produção francesa, ao dirigir *Sob os telhados de Paris*. Curiosamente, ele também se destacava como compositor, principalmente de canções para a cantora Damia, intérprete muito popular na França dos anos 1930. Depois de realizar diversos filmes com *chansons*, como *Le Million* (O Milhão, 1931), Clair iria dirigir o sempre lembrado *Porte des Lilas* (Por Ternura Também se Mata, 1957), em que um dos personagens mais importantes, chamado apenas de "O Artista", é Georges Brassens, o melancólico *cantautor* anarquista que se acompanha ao violão logo aos três minutos de filme[4].

O filme sonoro inicial de Clair, planejado para ser uma produção silenciosa, adaptada ao novo formato durante as filmagens, foi reconhecido também como o primeiro longa-metragem francês em que podemos ouvir *chansons*.

[3] Aqui nos referimos à tradição etnomusicológica, como em Carvalho e Segatto (1994), que advoga ser a cultura um sistema aberto, e não fechado pelas fronteiras nacionais, monetárias ou jurídicas. Por essa perspectiva, os gêneros musicais se formaram em contato com a música de outras partes do planeta, condicionadas, mas não determinadas, pelas peculiaridades históricas e sociais, além do repertório de cada um.

[4] A tradição da *chanson* também foi mantida pelos *cantautores*, como começaram a ser chamados, desde o início dos anos 1960, os compositores que interpretam as canções de sua autoria, como Jacques Brel, Léo Ferré e Georges Moustaki. Revitalizada por intérpretes como Edith Piaf e Maurice Chevalier, modernizada por Serge Gainsbourg e France Gall, é chamada hoje de *nouvelle chanson*, com cantores como Benjamin Biolay, Zazie, Emma Daumas, entre outros.

Sob os telhados de Paris começa mostrando os topos dos prédios diminutos, ao som da canção em compasso ternário que nomeia o filme[5]. A canção parece extradiegética (ouvida apenas pelo público no cinema) nas primeiras imagens estáticas dos telhados e chaminés, mas uma tomada de grua em diagonal para baixo leva o olhar da câmera para o nível da rua, mostrando por cima um grupo em volta de um homem, de onde parece sair a música, que se dá a ouvir com um aumento gradual de volume. Esse movimento mostra que a trilha é diegética, posto que cantada e ouvida pelas personagens, deixando audível ao público da sala de cinema que aquele era um filme originalmente "falado e cantado", como os posters da produção anunciavam.

Assim, o ponto de vista é acompanhado pelo ponto de escuta, isso é, nesse caso sabemos que estamos ouvindo o filme de acordo com uma referência genérica de escuta – e de narrativa – que pode ser equiparada ao "olho genérico" da câmera, não correspondente a uma personagem específica. Tal identificação deriva da chamada "escuta causal" (SCHAEFFER, 1966), que procura sempre identificar a fonte do que é ouvido, o que Chion chamou de "ponto de escuta espacial" (1994). Com efeito, a câmera sacia essa curiosidade, nos mostrando o grupo a cantar. Se o arranjo audiovisual[6] do filme toma como referência uma personagem, por exemplo, se ela atende o telefone e ouvimos nitidamente a voz da pessoa do outro lado da linha, podemos dizer que naquele momento o filme adota o ponto de escuta da personagem ouvinte, o que foi chamado por Chion (1994, p. 90) de "ponto de escuta subjetivo".

A grua desce até enquadrar Pola (Pola Illéry), mostrada em outro plano a caminhar para perto do grupo e olhar sorrindo para o homem que está no centro dele. Um corte o isola e nos mostra quem é esse homem a cantar, o protagonista Albert (Albert Préjean), que também rege o coro e o instrumentista, sinalizando ser ele o autor da canção. Também é revelado o coro do grupo de moradores da rua e passantes a rodear Albert e um acordeonista cego (Émile Prud'homme), que reproduz a melodia do canto, transição sonora notada anteriormente por Gorbman (1987, p. 149).

A cena musicada dessa maneira apresenta as personagens principais, Albert e Pola, sinalizando o interesse mútuo, pelos olhares dela e pela recusa dele em aceitar o pagamento da moça pela partitura da canção. Tal gesto de Albert entrelaça

[5] "Sob os telhados de Paris", música de Raoul Moretti e Armand Bernard, letra de René Nazelles.

[6] Arranjo audiovisual pode ser definido como o resultado de um processo de transformação a partir da paisagem sonora (SCHAFER, 2001) de um determinado lugar, que é gravada quase sempre dando preferência para a voz humana, para ser depois mixada a outros sons, gravados por outros microfones, e finalmente montada com a imagem e impressa na película ou gravada no meio digital, completando e fixando uma "orquestração" sonora determinada para um filme específico (VIDIGAL, 2008).

o enredo amoroso anunciado pelo canto com a demonstração do modo de produção, performance e comercialização predominante da música popular na época: a *chanson* era entoada na rua primeiramente pelo cantor, sendo então cantada em coro pelas pessoas, por meio da partitura vendida a um franco. A indústria fonográfica na França estava em queda desde a compra da Pathé, maior gravadora do país, pela norte-americana Columbia, em 1928, e a venda de discos só iria superar a de partituras depois da Segunda Guerra (TOURNES, 2008).

Quando o grupo entoa novamente a canção com Albert, a grua faz um movimento vertical, partindo do térreo do prédio de onde saiu Pola até o telhado, mostrando outros moradores a se debruçar na janela para ouvir a música. A comunidade presente naquela rua de Paris é assim apresentada verticalmente, para depois ser mostrada horizontalmente apenas ao som do acordeão, por uma panorâmica pelos rostos das pessoas à frente do coro que acompanhou Albert. O filme deixa claro qual é a classe protagonista do filme e a caracteriza como sensível e apreciadora da arte produzida por ela e para ela mesma, mesmo que permeada por conflitos, adotando a sua perspectiva e o seu ponto de escuta.

Pouco depois da cena inicial, tal sentido de comunidade é reforçado por outro plano-sequência vertical mais lento, que desce devagar em linha reta, sem se deter. A partir do andar mais alto, onde vemos Pola passar pela claraboia a cantarolar a linha melódica, depois o ocupante do andar logo abaixo a ensinar uma mulher a cantar a letra enquanto rege uma orquestra imaginária, descendo até a senhora do segundo andar entoando a mesma canção ao som de um piano, reenquadrada pela pequena janela. Mas, ao chegar ao térreo, ouvimos outra senhora a aprender a tocar a melodia da *chanson* no seu piano, revelando que esse era o acompanhamento de sua vizinha de cima. Aprendemos que alguns se valem da memória para entoar a canção e outros, como a pianista, são auxiliados pela partitura. Claudia Gorbman também analisa esse plano-sequência no fundamental livro *Unheard Melodies*, no qual a autora ressalta que o plano estabelece uma continuidade musical construída e improvável pelo fato de todos os moradores estarem "cantando magicamente em um contínuo de tempo real, [...] sem saber uns dos outros, [...] a mesma canção, exatamente ao mesmo tempo, no mesmo andamento, no mesmo tom" (1987, p. 142-143). A canção catalisa, conduz, unifica e dá sentido à cena e ao povo abordado, introduzindo uma atmosfera levemente onírica somente possível no cinema e fazendo lembrar as observações de Deleuze (1990) sobre o cinema que inventa um povo.

As canções e suas performances também operam sobre a narrativa, revelando personagens (como o "bom ladrão" e a vizinha furtada) e os aproximando,

antecipando ainda futuros possíveis. Assim, a letra de "Sob os telhados de Paris" nos conta a história de Nini, um "bom rapaz" que "veio cantar as canções" e conquista a "querida", como acontece com Albert e Pola, depois de finalizada a canção. "*Sous les toits du Paris, c'est comme ça*!" ("Sob os telhados de Paris, é assim!") encerra a ágil letra de René Nazelles. Mas, iniciando o que pode ser chamado de "segundo ato" do filme, exatamente em sua metade, a próxima *chanson* que Albert entoa, com Pola como companheira e a vender suas partituras, é "*C'est pas comme ça*!" ("Não é assim!")[7]. O título anunciado por Albert começa por negar o último verso de "Sob os telhados de Paris", em uma canção irônica, de andamento mais acelerado, que usa a metáfora marota da refeição para fazer um contraste ambíguo entre a vida "monótona" de um homem só, que mal consegue "mastigar" e "acaba com a sua saúde", e a experiência de estar "enamorado", quando se converte em um "gourmet" capaz de comer sobremesas com "ingredientes bizarros", mas também de "empalidecer" e ser chamado de "cavalo" se tais excessos o fazem vomitar. A letra de "*C'est pas comme ça*!" se contrapõe de forma contundente ao romantismo da canção anterior, inclusive musicalmente. Esta segunda canção inverte a expectativa de felicidade criada pela primeira, prenunciando, também, as agruras que Albert teria que passar pelo resto da trama.

Durante o restante do filme, seguiríamos ouvindo várias peças musicais semelhantes, na maioria instrumentais, por meio do indefectível acordeão em compasso ternário, iniciando o processo de transformação desse instrumento em símbolo musical da cultura francesa pelo cinema (POWRIE, 2006)[8]. Claudia Gorbman (1987) destaca *Sob os telhados de Paris* por ter constatado uma inversão da hierarquia dos sons, pelo fato de a música ter a dominância, seguida da voz (predominante em outros filmes), e os raros ruídos. Gorbman afirma que, nesse filme de transição, o espaço sonoro ainda ressoa aquele do cinema silencioso, quase sem a "profundidade de campo auditiva" que revelaria uma perspectiva sonora mais "realista" em outros filmes, o que ela atribui também à liberdade poética do estilo de Clair.

Ao final, depois de perder Pola para Louis, ouviremos novamente Albert cantar "Sob os telhados de Paris", quando a grua faz o movimento inverso do que

[7] "C'est pas comme ça" é uma composição de Raoul Moretti, também com letra de Nazelles.

[8] No artigo "O fabuloso destino do acordeão no cinema francês" (2006), Powrie estabelece três períodos para o uso do acordeão: de 1930 a 1970, marcado pelo sentido de comunidade e intensa circulação do instrumento, até quase desaparecer; a década de 1980, em que temos o reaparecimento emudecido, ou quase, do acordeão em filmes como *Subway*, de Luc Besson (1985); o terceiro, de 1990 até 2006, quando temos uma "hesitante" volta até o filme *Le Fabuleux destin d"Amélie Poulain* (O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, de Jean Jacques Jeunet, 2001), que tenta resgatar o clima romântico e comunal de *Sous les Toits du Paris*.

realizou na abertura, subindo das ruas até os telhados. E, como se não bastasse, ouviremos ainda uma versão instrumental da canção enquanto lemos a palavra "*Fin*", que desaparece, mas a música se estende por quase um minuto de tela preta, até a resolução tonal. Essa mesma versão havia sido tocada pela primeira vez no gramofone do bar na penúltima cena – outra licença poética de René Clair, pois o filme nunca mostra a canção sendo gravada em disco e nem mesmo o disco sendo trocado ou virado, pois tinha acabado de tocar uma abertura de ópera, algo que Gorbman apresenta como exemplo de "manipulação de seu universo narrativo" (1987, p. 150). Seria possível pensar ainda que essa nova aparição da *chanson*-título emanaria de um ponto de escuta imaginário de Albert, o autor da faixa musical na trama.

Assim, Clair apresentou um modelo de filme sonoro que incorpora canções de forma mais orgânica e menos espetacular do que o modelo do musical hollywoodiano. De uma perspectiva macrocontextual, podemos afirmar que a valorização das classes populares e de sua expressão artística estabeleceu uma poderosa referência visual e musical para a nostalgia desse passado em outros filmes. Para o futuro, ajudou a preparar o clima para a tomada do poder pelos partidos que se definiam pela defesa dos interesses dessas classes, o que aconteceria por meio da vitória da Frente Popular nas eleições de 1936, cinco anos após o lançamento de *Sob os Tetos de Paris*, o que seria o contexto histórico do filme seguinte a ser analisado.

Pepé le Moko

As *chansons réalistes* eram parte do cotidiano popular em Paris e muitas vezes foram usadas para evocar a chamada *Belle Époque* da capital francesa, que durou até o início da Primeira Guerra. A vitória da frente de esquerda nas eleições francesas fez com que esta herdasse a violência e a opressão de um império colonial, um dos alicerces desse esplendor do passado. *Pepé le Moko* trabalha essencialmente com essa nostalgia, um filme muito citado e admirado por cineastas como Gillo Pontecorvo e escritores como Graham Greene[9]. Os historiadores Goedert e Maillard apontam que a película "é um pretexto para uma encenação que ilustra a força da identidade e das fronteiras jurídicas na Argélia da década de 1930", ao demonstrar a separação

[9] O filme gerou pelo menos dois *remakes* hollywoodianos, *Algiers* (Argélia, de John Cromwell, 1938), com Hedy Lamarr e Charles Boyer, e o musical *Casbah* (Casbah, de John Berry, 1948), com Tony Martin, Yvonne de Carlo e Peter Lorre. O escritor britânico Graham Greene (1937, p. 15) afirmou que era "um dos filmes mais emocionantes e comoventes que havia visto" e que era "raro, muito raro, que um filme seja produzido de forma tão desimpedida em relação ao enredo, onde o tema domina os incidentes de maneira tão magistral". Há também ecos da película no filme anticolonialista *La battaglia di Algeri* (A Batalha de Argel, 1966), de Gillo Pontecorvo, também filmado em parte no bairro de Casbah, e em *Casablanca* (Casablanca, de Michael Curtiz, 1942).

real entre "a Argélia francesa e a Argélia árabe" (GOEDERT; MAILLARD, 2016), além da manutenção de tal situação em um governo teoricamente anticolonialista, é possível acrescentar. O filme não faz uma denúncia explícita, nunca adotando o ponto de vista e de escuta dos argelinos árabes, nem apresentando canções entoadas em árabe, também simbolizando, para os ouvidos de hoje, uma "oportunidade perdida de questionar a política colonial" do governo francês de então (MANCERON, 2016).

Jean Gabin é o *gangster* foragido do título original, que se refugia da polícia parisiense nos becos de Argel, capital da então colônia francesa Argélia. Nessa fábula colonialista, na qual os nativos somente se fazem ouvir para os espectadores quando falam francês, o antigo e labiríntico bairro de Casbah é um espaço multicultural, o que é ressaltado na sequência de cunho documental que apresenta o bairro para o chefe de polícia da metrópole. Nesse espaço de exotismo oriental, os moradores são avessos aos poderes dominantes, ao mesmo tempo a proteger e aprisionar Pepé, pois a polícia colonial o espera fora do perímetro de suas ruelas. Quando o filme começa, ele está há dois anos nesse impasse e vive com Inês (Lire Noro), uma argelina inteligente e amorosa, enquanto sustenta a si e ao seu grupo com pequenos roubos, nunca mostrados, e planeja um assalto a um banco local. Mas a situação de Pepé começa a se desequilibrar ao se apaixonar por Gaby (Mireille Balin), turista francesa coberta de joias por seu "benfeitor", cujo perfume o lembra Paris, ainda mais depois que descobre que viveram na mesma vizinhança e que adoravam a *Place Blanche* da capital.

Quando Pepé conquista a parisiense, há uma divertida e sonoramente surpreendente cena de canto, pois o filme de Duvivier até então seguia as convenções "realistas", construídas no cinema produzido na França após *Sob os Tetos de Paris*, com sons diegéticos, efeitos sonoros precisos e música incidental orientalizante, concebida pelo compositor argelino Mohammed Ygerbuchen. Repentinamente, após Gaby sair, Jean Gabin começa a exercitar seus dotes de *crooner* ao cantar no terraço de Inês a acelerada *chanson*-rumba "Pour être heureux dans la vie" ("Para ser feliz na vida")[10]. Nesse momento, ouvimos operar, pela única vez no filme, a diegese ambígua dos musicais, quando a voz de Gabin é acompanhada por instrumentos de sopro extradiegéticos (por não aparecerem na imagem) e pela percussão diegética de uma mulher nativa e sua peneira de arroz, um sapateiro e outros, sendo ouvida por todos ao redor e abaixo no mesmo volume, em uma mixagem que não tem o menor pudor em anular a "profundidade de campo sonora" citada por Gorbman (1987).

[10] "Pour être heureux dans la vie" ("Para ser feliz na vida"), letra de Géo Koger e música de Vincent Scotto. Na capa da partitura está escrito "rumba criada por Jean Gabin no filme *Pepé le Moko*", apesar do ator e cantor não ser o compositor da canção (ver em https://bit.ly/2YcXeOU).

Desse modo, os sons ambientes são transformados em música e todos e todas tocam e dançam ao som da rumba, e, pela felicidade de Pepé, a canção igualmente constrói um sentido de comunidade, agora sobre os telhados da Casbah. Ele canta que "vê tudo com o sol nos olhos", que "para ser feliz na vida" só precisava do "amor que mostra tudo em rosa" e que "o dinheiro é de se querer, mas se me pedem pra dizer, eu respondo que não quero nem saber". A letra demonstra o desapego do até então materialista Pepé quando encontra o amor, estabelecendo um ponto de virada para a personagem e o enredo. Logo depois, Pepé vai se refugiar na casa de Carlos (Gabriel Gabrio), seu mais bruto e devotado assecla, por não confiar mais em Inês, pelo fato de ela estar ciente de sua relação com Gaby.

Duvivier foge de discussões mais aprofundadas sobre o colonialismo e Pepé jamais questiona explicitamente tal situação, mas a forma como os argelinos árabes protegem e se identificam com um foragido da justiça do império ao ponto de acompanhá-lo no canto, no governo da Frente Popular, desnuda as contradições inerentes a essa condição. Na casa de Carlos, Pepé se vê apenas com a cantora Tania, a companheira do anfitrião, vivida por Fréhel, uma das mais conhecidas intérpretes das *chansons réalistes*. Nesse momento, o filme ganha profundidade afetiva entre os espectadores franceses da época por motivos que precisam de uma breve contextualização. Batizada com o nome de Marguerite Boulc'h em 1891, Fréhel foi explorada e depois abandonada pela mãe quando criança, vivendo pelas ruas de Paris a cantar por trocados até ser adotada por cantoras de cabaré, iniciando a carreira com o nome de Pervenche. Tentou se suicidar aos 19 anos após ser abandonada pelo marido e sofrer outra desilusão amorosa com o cantor então iniciante Maurice Chevalier. Para se curar, deixou a França em 1912, vivendo entre a Rússia, Turquia e Romênia. Onze anos depois, Fréhel retornou à capital francesa e assombrou a todos com sua maturidade e sinceridade ao entoar cruas *chansons réalistes* como "Dans la rue" ("Na Rua"), em que narrava sem hipocrisia a vida nos bairros mais pobres da capital de então, como Belleville, Ménilmontant, Montmartre e Saint Denis. Nessa canção, ela dizia ser a "princesa da lama, rainha do lodo, flor do asfalto com a voz rouca". Fréhel havia cantado em seis filmes de sucesso antes de *Pepé le Moko* e cantaria em mais nove até o final dos anos 1940 (CONWAY, 2001a).

Em *Pepé le Moko* ela canta, não por acaso, a canção "pré-existente" "Où est-ils donc?" ("Onde eles estarão?")[11]. Tania tenta consolar Pepé, dizendo

[11] "Où est-ils donc?", música composta em 1926 por Vincent Scotto, letra de A. Decaye e Lucien Carol.

que ele deveria "*changer d'époque*", voltar no tempo, quando estivesse deprimido. Ela então deixa de ser Tania e, de forma comovente, começa a dizer que:

> sim, penso na minha juventude. Eu olho para minha fotografia antiga [a câmera então mostra uma antiga foto dela na parede como Pervenche] e digo a mim mesma que estou na frente de um espelho. Então coloco um dos meus discos antigos dessa época em que tive tanto sucesso no Scala, no Boulevar de Estrasburgo, [onde] aparecia no palco mal decorado com uma luz vermelha apontada para o meu rosto pálido. E como cantei!. (PEPÉ LE MOKO, 1936)

Nesse momento, coloca para tocar no fonógrafo a canção "Où est-il donc?", e começamos a ouvir o acordeão acompanhar sua voz no disco, que nos fala dos "imigrantes de coração machucado" que foram embora para Nova York por causa de "visões do cinema" para, "com a barriga vazia, procurar por um dólar". Vemos um rápido plano de Pepé com o rosto comovido e voltamos a Fréhel no momento do refrão, quando ela começa a cantar junto com a Fréhel da antiga gravação, com lágrimas nos olhos delineados: "Onde está meu Moulin na Place Blanche? / Meu cigarro e meu bistrô da esquina? / Todo dia, para nós, era domingo! / Onde estão os amigos, os chegados? // Onde estão os velhos bailes de musette? / Seus "javas" ao som do acordeão[12]? / […] Onde eles estarão?"[13] (PEPÉ LE MOKO, 1936).

Desse modo, a canção é dada a ouvir de forma diegética, mas a presença de Fréhel, dobrando sua própria voz de forma ainda mais rascante, agrega uma força dramática que nenhuma dublagem ou performance reencenada poderia conseguir. Mesmo quando a letra faz menção à Place Blanche[14], que vimos antes ser mencionada em uníssono pelo recém-formado casal Pepé e Gaby, a câmera não se afasta de Fréhel, pois é o momento dela no filme. Quando canta o verso final, "Où sont ils donc?", parecido com o título, ela vai lenta e dramaticamente abaixando a cabeça, alongando o "o" final de "donc", nos fazendo esquecer de Pepé. A *chanson* não é tocada por inteiro, não parece ter uma relação direta com o enredo, mas esse segmento é crucial para estabelecer um contraste com a alegre performance de Gabin em "Pour être

[12] Bailes populares cujo nome vem de um instrumento popular chamado "musette", parecido com uma gaita de foles. "Java" era um tipo de dança a dois proibida por ser considerada obscena.

[13] No original: Où est-il mon Moulin d'la Plac' Blanche?/Mon tabac et mon bistro du coin?/Tous les jours étaient pour moi Dimanche!/Où sont-ils les amis, les copains?/Où sont-ils tous mes vieux bals musette?/ Leur javas au son d'l'accordéon?/...Où sont ils donc?

[14] Local onde ficava a famosa casa noturna Moulin Rouge, onde a tradição das performances musicais representada por Gabin e Fréhel se mostrou com mais intensidade e popularidade.

heureux dans la vie", amplificar ainda mais a nostalgia parisiense de Pepé até o limite do insuportável e tornar aceitáveis os incidentes trágicos do final do filme, pois logo depois o protagonista se precipita para fora de Casbah com intuito de ver Gaby.

Para Conway (2001a), a cena se justifica porque o diretor reconheceu que a cantora encarnava a cultura popular de Montmartre, mas também demarca a fronteira cultural que os separa da Casbah. Em um sentido mais amplo, seria a noção de comunidade e solidariedade na pobreza partilhada que Fréhel e a canção tentam resgatar, estabelecendo ainda uma ligação com filmes anteriores e a mensagem antimaterialista da *chanson* entoada por Gabin. A performance de Fréhel em todo o filme, desbocada e potente, sofrendo com um relacionamento abusivo com a vida, funciona, como conclui Conway, "de maneira multifacetada no cinema francês dos anos 1930: como marca de autenticidade na representação do submundo, como um símbolo da sexualidade feminina transgressora e como o depósito de ansiedade sobre os novos papéis culturais exercidos pelas mulheres" (CONWAY, 2001a, p. 154). Se *Sob os Telhados de Paris* estabeleceu uma forma de se arranjar a *chanson* no cinema, *Pepé le Moko* foi um dos filmes que expressou a consolidação desse modelo de diegeticidade "pura", bem próxima das personagens, principalmente na cena com Fréhel. *Pepé Le Moko* também se abriu para o modelo hollywoodiano no canto de Gabin, alcançando grande sucesso internacional. No entanto, esse primeiro ciclo do cinema sonoro na França seria severamente abalado pela Segunda Guerra e a ocupação alemã, assim como a indústria fonográfica. No campo político e militar, nas décadas seguintes, a França também passa por guerras perdidas nas colônias, primeiro na Indochina (atuais Vietnã, Laos e Camboja) e depois na Argélia, esta última sutil, mas decisivamente presente no último filme e canção a serem analisados.

Cléo das 5 às 7

Cléo das 5 às 7 foi o segundo longa-metragem de Agnès Varda, cineasta de grande poder inventivo, que se propunha a apresentar uma voz única, reconhecida em vida como a precursora da *Nouvelle Vague*, com seu filme de estreia *La Point Courte* (1954). Várias das características das películas subsequentes relacionadas com o movimento já estavam no primeiro longa de Varda e estariam também no segundo, como a produção de baixo orçamento, a filmagem em locações, o roteiro reflexivo, o trabalho com atores e não atores, o toque documental. *Cléo das 5 às 7* pode ser considerado também como um acerto de contas, algumas vezes delicado, outras contundente, com o papel da mulher na sociedade francesa, em particular

na indústria fonográfica, que estava em franco crescimento. Novas gravadoras nacionais, como a Barclay, se aproveitavam da chegada ao mercado da geração pós-guerra, ávida por novidades, e a rádio se vê tomada pelos jovens artistas franceses, como Johnny Hallyday.

Florence "Cléo" Victoire (Corinne Marchand) é uma cantora em início de carreira, cuja vida observamos por uma hora e meia, teoricamente em tempo real. Ao longo da película, tomamos contato com seu mundo protegido e presenciamos sua progressiva tomada de consciência, iniciada no filme em uma cena com uma cartomante em que ambas falam de um exame para um diagnóstico de câncer, cujo resultado ela irá saber às sete horas da noite. Vinte e cinco anos depois de *Pepé le Moko*, temos novamente uma cantora a encarnar a pesada tradição da *chanson*, mas de um modo diferente, mais reflexivo, com possibilidades de fuga quando, segundo Varda, uma "mulher-cliché" se cansa de ser "apenas olhada e passa a olhar" (KLINE, 2014) – e também a escutar. A condição da mulher, a situação argelina, o modo de produção musical, o sentido do amor e da amizade, entre outros elementos, ligam essa produção aos filmes analisados anteriormente neste artigo. A principal diferença em relação a eles é que esse filme é contado do ponto de vista e escuta feminino, pela cineasta e sua protagonista. Os homens são coadjuvantes, invertendo a posição usual das produções de cinema até então.

A cena que catalisa a transformação de Cléo por meio da música é a única em que podemos ouvir uma canção completa: quando "Bob, o pianista", vivido pelo próprio compositor da trilha musical do filme, Michel Legrand, aparece no apartamento de Cléo para apresentar suas novas *chansons*, acompanhado do letrista Maurice. A dupla a trata como criança, se fingindo de médicos, fazendo trocadilhos, a chamando de "menina desobediente" e "menina inconstante". Bob encarna o "Doutor *Chanson*", que "a ajudará e aconselhará" e, como última *blague*, acompanha ao piano Maurice tomar um copo d'água com um limão, fazendo um *mickeymousing*, isso é, musicando literalmente um movimento de descida com uma escala descendente.

Um pouco à frente, os dois anunciam "um grito de amor" e Bob a desafia, dizendo que para essa canção em particular, ela precisaria demonstrar mais sentimento, começando a tocar o piano. Como que movida pela música, a câmera imediatamente começa a se deslocar lentamente em arco ao redor dos três. A princípio sem muita inspiração, sua voz de contralto começa a entoar a letra de

"Sans Toi" ("Sem Você)[15]. Ela começa por listar metáforas como "uma casa vazia", "uma ilha deserta, coberta pelo mar" para o sentimento de abandono de uma mulher. Ao mesmo tempo, vamos nos aproximando e podemos ver o rosto sendo afetado pela emoção. Apenas quando a câmera a enquadra em *close* sobre um fundo preto, mudando de plano sem corte e a isolando completamente, começamos a ouvir o som extradiegético de instrumentos de corda. Ela então nos encara, como em um concerto ao vivo, vemos que ela está em prantos e ouvimos as cordas tomarem o lugar do piano na mixagem, a interpretação se tornar arrebatada e a voz se avolumar, enquanto a letra fica mais mórbida, com ela "roída pela tristeza, morta em um caixão de vidro". Por fim, se desespera ao cantar que "se ele chegar tarde demais, eu serei enterrada, só, feia e lívida, sem você, sem você, sem você". Alvim (2018) nota que a letra se refere claramente à espera de Cléo pela biópsia, citando ainda Gorbman (2008), segundo a qual a cantora parece exprimir o que tem de mais íntimo. Podemos acrescentar que a ausência do amado também pode ser ligada às guerras coloniais travadas pela França, como veremos. A adição gradual da camada extradiegética na performance e o apagamento do piano diegético, em um filme até então "realista", se mostra como uma transposição para o ponto de escuta imaginário de uma personagem, tal como ouvimos em *Sous les Toits du Paris*.

A *chanson* termina, fazendo a imagem se afastar dela em um rápido *zoom out* que revela os outros personagens. "É demais! Não posso mais! É horrível!", ela grita, transbordada de dor, por causa dos seus maiores temores expressos na letra. Os compositores se exasperam, Maurice diz que a peça irá "revolucionar o mundo da *chanson*", ao que ela responde: "É mesmo? E o que é uma *chanson*? Quanto tempo ela vai durar?". Bob vaticina: "É capricho". Cléo não aguenta mais e sai sozinha para a rua, onde começa a ser musicada de forma extradiegética pelo som de cordas, agora tocando a melodia de "Sans Toi" em *stacatto*, notas curtas que parecem zombar dela e que ela afasta. O mundo real enfim interessa a Cléo, agora que a perspectiva da morte, amplificada até o limite pela catarse de seu ponto de escuta imaginário da *chanson*, a faz atentar para a redoma em que a colocaram. A canção e a interpretação de "Sans Toi" se dá a ouvir como uma espécie de paródia autorreferente e hiperbólica de algumas *chansons* (como "C'est pas comme ça!"),

[15] Composição de Michel Legrand, letra de Agnès Varda. Lacombe e Porcile (1995, p. 296) constataram que dois haviam iniciado tal parceria no fime *Lola* (1960), do companheiro de Varda, o cineasta Jacques Demy, no ano anterior. Também chamada de "Grito de Amor", está registrada como "Sans Toi" no EP do filme lançado pela Disques Cinémusique (https://amzn.to/32ThEwQ). Jacques Demy faria logo depois com Legrand *Les parapluies de Cherbourg* (Os Guarda-Chuvas do Amor, 1964), filme musical emblemático na cinematografia francesa.

que faz Cléo começar a entender que não precisa tanto assim da "proteção" masculina e se rebelar contra o seu lugar passivo na engrenagem da produção musical, se negando a sacrificar sua saúde mental pelo sucesso passageiro de uma *chanson*.

Há uma mudança de tom significativa em relação aos outros filmes. No cinema moderno, se pode discutir o papel da *chanson* e da intérprete em plena ação, a diegeticidade ambígua que ouvimos nas outras películas é explicitada nesta em toda a sua artificialidade, a ilusão se desfaz para ela e para os espectadores, o ponto de escuta subjetivo imaginário de Cléo amplifica os poderes libertadores da *chanson*. A partir dessa cena, Cléo se mostra mais segura, perambula pela cidade com uma amiga, conhece Antoine (Antoine Burseiller), um homem que parece aberto para ela, mas que vai embora no dia seguinte para a guerra na Argélia. Aqui, o contexto colonialista opera inviabilizando o desenrolar de um encontro possibilitado pela canção catalisadora. Em retrospecto, a nova consciência do real e de si mesma da personagem reflete, simboliza e catalisa as novas possibilidades de existência para os indivíduos, a sociedade e a produção audiovisual na França, e, por extensão, também no trato com a *chanson*, que se diversificaria imensamente no cinema contemporâneo.

Considerações finais

Nos três filmes abordados, foi construída uma análise integrada em termos micro e macro, sem partir de esquemas rígidos, de canções que operam diretamente nas tramas em regime diegético de inserção, podendo se mixar a elementos extradiegéticos, como em *Pepé le Moko* e *Cléo*. Por vezes, a melodia orquestrada de tais canções pôde ser ouvida de forma extradiegética, como em *Cléo*. Assim, o ponto de escuta – imaginário ou concreto – das personagens se mixa com o ponto de escuta genérico do espectador, quase sempre em cenas que começam respeitando as convenções realistas e depois se valem das *chansons*. É uma dinâmica melhor compreendida quando nos remetemos a algumas das transições históricas e culturais envolvidas na tradição da *chanson*, que operam na vida e nos filmes articulando a memória afetiva coletiva e a individual. Os poderes da canção foram sendo gradativamente liberados filme a filme, condicionados pelo contexto, mas também pela sensibilidade e inventividade dos artistas. Em gradações diversas, é possível afirmar que os cineastas modulam o arranjo audiovisual de forma a também definir a percepção dos pontos de escuta, não considerando o espaço sonoro como estático e rigidamente dividido entre diegético e extradiegético, mas o organizando por camadas sonoras com diferentes regimes de diegeticidade.

Ainda há muito a se pesquisar sobre a relação entre a *chanson* e os filmes produzidos na França. Até a época das produções analisadas, ainda não se faziam ouvir, por exemplo, cenas musicadas por uma canção completamente extradiegética, como começou a acontecer por lá em filmes como *Un Homme et Un Femme* (Um Homem, Uma Mulher, 1966), de Claude Lelouch. Este artigo é um ponto de partida, e esperamos que possa contribuir para uma metodologia flexível de análise da música popular no cinema.

Referências

ALVIM, L. B. "Beleza, star system e uso da música associada a personagens femininas em filmes de ficção de Agnès Varda da Nouvelle Vague". *In*: LUSVARGHI, L.; ALVIM, L. B.; NASCIMENTO, G. *Cinema, representação e relações de gênero*. São Paulo: E-galáxia, 2018. *E-book*.

BUHLER, J; NEUMEYER, D. Gaumont Sound Films. *Hearing the Movies*, [*s. l.*], 4 abr. 2010. Disponível em: https://bit.ly/3nxeYN5. Acesso em: 15 ago. 2020.

CARVALHO, J. J.; SEGATO, R. L. *Sistemas Abertos e Territórios Fechados*: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. Brasília: Universidade de Brasília, 1994. Disponível em: https://bit.ly/3q5FwHw. Acesso em: 21 jun. 2004

CHION, M. *Audiovision*: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994.

CONWAY, K. "Flower of the Asphalt: The Chanteuse Réaliste in 1930s French Cinema". *In*: WOJCIK, P. R.; KNIGHT, A. (orgs.) *Soundtrack Available*: Essays on Film and Popular Music. Durham: Duke University Press, 2001a. p. 134-160.

CONWAY, K. "Diva in the Spotlight: Music Hall to Cinema". *In*: HUGUES, A.; WILLIAMS J. *Gender and French Cinema*. Oxford: Berg, 2001b. p. 35-61.

CONWAY, K. *Chanteuse in the city*: the realist singer in French film. Berkeley: University of California Press, 2004.

DELEUZE, G. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GOEDERT, N.; MAILLARD, N. *Culture visuelle du territoire (I)*: Pépé le Moko et l'invention de la frontière. *IMAJ*, [*s. l.*], 10 jan. 2016. Disponível em: https://bit.ly/3pGB6Xs. Acesso em: 1 jul. 2020.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

GORBMAN, C. "Varda´s music". *Music and the Moving Image*, Ann Arbor, v. 1, n. 3, 2008.

GREENE, G. "Stage and Screen, The Cinema: Pepé le Moko". *The Spectator*, London, n. 5.678, p. 759 [15], abr. 1937. Disponível em: https://bit.ly/33jWSq5. Acesso em: 25 jun. 2019.

KASSABIAN, A. *Hearing film*: tracking identifications in contemporary Hollywood film music. New York: Routledge, 2001.

KLINE, T. J. *Agnès Varda*: Interviews. Jackson: University Press of Mississipi, 2014.

LACOMBE, A.; PORCILE, F. *Les Musiques du Cinéma Français*. Paris: Bordas, 1995.

MAIA, G.; ZAVALA, L. *Cinema Musical na América Latina*: aproximações contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2018.

MANCERON, G. Front populaire et nationalisme algérien: la rupture. *Histoire colonial et postcoloniale*, Paris, 22 jun. 2016. Disponível em: https://bit.ly/35ByDoZ. Acesso em: 1 jul. 2020.

NEUMEYER, D. The *Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

POWRIE, P. "The Fabulous Destiny of the Accordion in French Cinema". *In*: POWRIE, P.; STILWELL, R. (orgs.). *Changing Tunes*: the use of pre-existing music in film. Burlington: Ashgate, 2006. p. 137-151.

POWRIE, P.; STILWELL, R. (orgs.). *Changing Tunes*: the use of pre-existing music in film. Burlington: Ashgate, 2006.

SCHAFER, R. M. A *afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*: essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

TOURNES, L. *Du phonographe au MP3*, XIXème-XXIème siècles, une histoire de la musique enregistrée. Paris: Autrement, 2008.

VIDIGAL, L. A. "*A Jamaica é aqui*": arranjos audiovisuais de territórios musicados. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

WOJCIK, P. R.; KNIGHT, A. (orgs.) *Soundtrack Available:* Essays on Film and Popular Music. Durham: Duke University Press, 2001.

Referências audiovisuais

CLÉO de 5 à 7 (*Cléo de 5 às 7*). Agnès Varda, França, 1962.

PEPÉ le moko (*O Demônio da Algéria*). Julien Duvivier, França, 1936.

SOUS le toits du Paris (*Sob os telhados de Paris*). René Clair, França, 1931.

submetido em: 01 ago. 2019 | aprovado em 21 set. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.168468

Paris 1900 e *Le souvenir d'un avenir:* o presente e o futuro das imagens

Paris 1900 *and* Le souvenir d'un avenir: *the present and the future of images*

Liciane Timoteo de Mamede[1]

[1] Possui graduação em Comunicação Social pela UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004). Possui mestrados em Imagem e Som pela Ufscar – Universidade Federal de São Carlos (2014) e em Valorização do Patrimônio Cinematográfico pela Universidade Paris 8. Atualmente cursa doutorado em Multimeios na Unicamp – Universidade de Campinas. Contato: liciane.mamede@gmail.com

Resumo: O artigo aproxima dois filmes de compilação, *Paris 1900* (Nicole Vedrès, 1946) e *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker e Yannick Bellon, 2001), propondo-se a fazer uma análise comparativa a partir da forma como, a fim de tratar de uma mesma temática (tal seja, a guerra enquanto evento traumático e o dever de memória), eles acabam por adotar estratégias enunciativas parecidas, que consistem principalmente em criar um efeito de sentido de dupla temporalidade das imagens, de maneira a congregar presente e futuro diegéticos num único bloco de significação. A metodologia centra-se na análise fílmica, na análise do discurso, além dos pensamentos de Bazin, Didi-Huberman e Rancière, entre outros.
Palavras-chave: documentário; arquivo; memória; Nicole Vedrès; Chris Marker; Yannick Bellon.

Abstract: This article explores two compilation films, *Paris 1900* (Nicole Vedrès, 1946) and *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker and Yannick Bellon, 2001), with the purpose of making a comparative analysis focusing particularly on the way both films, in approaching the same themes, places their enunciative strategies in the sense of creating in the viewer the sensation of a double layered temporality of the images. The methodology is based on film analysis and discourse analysis. It also employs theories by Bazin, Didi-Huberman, Rancière and works on reemployment of found footage in films.
Keywords: documentary; archive; memory; Nicole Vedrès; Chris Marker; Yannick Bellon.

Introdução

Em 1998, momento em que a Cinemateca francesa lhe consagrava um tributo sob a forma de uma retrospectiva de sua obra, Chris Marker proferiu a seguinte frase: "Eu devo tudo a Nicole Vedrès" (BLÜMLINGER, 2013, p. 219). Pois, o que este artigo visa é justamente explorar essa suposta influência investigando de que maneira *Paris 1900* (Nicole Vedrès, 1946), o longa mais célebre da cineasta francesa (o qual Marker possivelmente tinha em mente quando fez sua afirmação), impactou estilisticamente aquela que é considerada a obra em que mais abertamente Marker cita Vedrès: *Le souvenir d'un avenir* (2001).

Investigaremos igualmente como ambos os filmes ancoram suas estratégias enunciativas no sentido de criar um efeito de sentido de dupla temporalidade das imagens, congregando assim presente e futuro num único bloco de significação. Veremos como o uso dessas estratégias contribui para que eles possam, finalmente, cumprir seu objetivo maior que é o de produzir memória, aqui entendida no sentido de Rancière, ou seja, enquanto obra de ficção – sendo ficção, por sua vez, encarada como uma prática de que se valem os meios de arte para "construir um sistema de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem" (RANCIÈRE, 2010, p. 180). Desta maneira, importa para nós como o uso e a interpelação desses documentos sob forma de imagens permitirão aos filmes aqui tratados abordarem de maneira crítica os acontecimentos que precederam e conduziram a dois dos grandes eventos traumáticos do século XX: as duas grandes guerras mundiais.

Em 1945, antes de sua primeira incursão cinematográfica, a então jornalista Nicole Vedrès edita um livro de fotografias intitulado *Images du cinéma français*, composto por cerca de 250 *stills* organizados livremente em categorias que ela ali estabelece (burlesco e cômico; terror; aventura; condição humana; homens e mulheres; atmosfera; artistas e modelos; influências; história; em busca das formas). Em um belo artigo dedicado a *Paris 1900*, a teórica Paula Amad afirma que, em detrimento de ser o livro uma obra informativa sobre o cinema francês, trata-se sobretudo de um trabalho ensaístico, subjetivo e evocativo (AMAD, 2015, p. 94). Laurent Veray vê aí já a gênese do longa-metragem que ela realizará no ano seguinte (VERAY, 2018, p. 12), pois é graças à pesquisa que tem de empreender para compor este livro que Vedrès se aproxima do diretor da Cinemateca francesa na época, Henri Langlois. Essa amizade lhe permite acesso à coleção de imagens em movimento da instituição, de onde sairão a maior parte dos excertos empregados em *Paris 1900*,

um filme de montagem inteiramente realizado com imagens de arquivo. A obra é comissionada e produzida por Pierre Braunberger, que à época pensava em obter um documentário no estilo da série de cinejornais norte-americana *The March of Time* (vários diretores, 1935-1951).

Vedrès, contudo, extrapola o estilo que lhe é proposto e, assim, desde seu lançamento (e a despeito de ter caído em relativo esquecimento nas décadas que se seguiram), *Paris 1900* passa a ser considerado um marco. Em primeiro lugar, pela utilização que faz das imagens de arquivo e, em seguida, pela forma como agencia essas imagens com uma voz *off* que subverte a imparcialidade e a objetividade da voz-de-Deus, até então um padrão para documentários. Mas o filme também foi considerado inovador pelas próprias imagens de que se vale, vastamente heterogêneas e raras, memórias crepusculares de um outro século – um século que que se encerra em 1914, segundo reivindica o próprio longa em seu trecho final. Por todas as suas características, o filme de montagem realizado por Vedrès é hoje frequentemente apontado como um precursor importante dos documentários de caráter ensaístico; não por acaso, gênero do qual Marker é referência incontornável.

Na época em que ela realiza *Paris 1900*, Marker era ainda um jovem ambicionando fazer cinema, tal como seu amigo Alain Resnais, por acaso ou não, assistente de direção no longa. Yannick Bellon, que pouco mais de 50 anos mais tarde assinaria com Marker a direção de *Le souvenir d'un avenir*, é aqui a assistente de montagem da então experiente Myriam Borsoutsky.

Historiadores e teóricos frequentemente situam *Paris 1900* na mesma linhagem de documentários modernos que, se valendo de imagens de arquivo, não mais delas se utilizam para puramente explorar suas características indexicais. Não há mais neles a busca de um didatismo através das imagens, tal como já apontara Bazin em relação à emblemática série *Why We Fight?* (Frank Capra, 1942-1945) (BAZIN, 2018, p. 46). Talvez o mais paradigmático filme dessa nova tendência emergente que começa a tomar forma no pós-guerra seja *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), de Alain Resnais. Tanto o filme de Vedrès quanto o de Resnais são obras para as quais importa, segundo as palavras de Christa Blümlinger, "o itinerário material e discursivo das imagens no seio de uma cultura da memória" (BLÜMLINGER, 2013, p. 34). Eles não intencionam fazer história com as imagens de maneira ilustrativa, mas pensam a história através das imagens; trata-se, portanto, de "uma história de segundo grau" (BLÜMLINGER, 2013, p. 34).

Leyda nos lembra que, apesar da efusiva produção de imagens que marcou o período da Segunda Guerra, uma vez terminado o conflito, o trauma relacionado

ao evento e a saturação de atualidades e cinejornais a que as pessoas haviam sido submetidas durante tais anos não favoreciam que, já no imediato pós-guerra, o cinema de montagem se voltasse para esse acervo. Os filmes de montagem continuaram a ser feitos durante o pós-guerra, porém, segundo ele, eles foram beber em "fontes mais neutras", se afastando dos conflitos e das feridas ainda abertas. É nesse momento histórico que o teórico americano situa a realização de *Paris 1900*, que ele afirma ser "o melhor e mais surpreendente" filme do período a usar a nostalgia do passado como *leitmotif* (LEYDA, 1964, p. 78-79).

É verdade que Vedrès vai buscar inspiração para seu filme em cenas da *Belle époque*, ou seja, mais "neutras", no sentido de que não evocam diretamente os conflitos da Segunda Guerra. Contudo, o tratamento que o filme dá a essas imagens não é de modo algum neutro e, ao contrário do que afirma Leyda, *Paris 1900* está sim falando das feridas abertas da Segunda guerra enquanto uma repetição do conflito de 1914-1918 e, dentro dessa lógica, faz todo sentido a referência à Primeira Guerra, enquanto não é possível, ainda em 1946, elaborar de fato o que acabara de se passar em termos de conflito bélico. Como afirma Didi-Huberman, as imagens podem ser sintomáticas e é tarefa do historiador, mas também do artista, identificar nelas o lugar do sofrimento, sendo a montagem o artifício privilegiado para tal intento, uma vez que faz emergir sentido de tempos anacrônicos (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212-214). É, pois, o que ambos os filmes aqui analisados fazem: constroem uma reflexão a partir das lacunas entre fragmentos heterogêneos, mas também dos lapsos presentes na própria imagem, entre um tempo (presente) e outro (futuro), para o qual ela aponta.

Ao refletir sobre como *Paris 1900* agencia suas imagens de arquivo, Amad faz referência à estrutura temporal da obra, que ela chama de "memory-of-the-future structure" (AMAD, 2015, p. 93-101). Esta consiste, segundo a teórica, em uma estratégia que tenta transmitir ao espectador o efeito de sentido de que, para além de sua dimensão presente, as imagens evocam também um futuro, ou seja, estão carregadas de uma dupla temporalidade. Para além do efeito de nostalgia que naturalmente o contato com imagens antigas propicia, ao olhar para aquelas cenas anacrônicas, o espectador tem a impressão de que elas compreendem mais do que seu próprio presente; que elas prenunciam um futuro. No caso, e isso faz toda a diferença para que tanto o filme de Vedrès quanto o de Marker-Bellon alcancem o efeito de sentido desejado, trata-se de um futuro que já é passado para o espectador. Lança-se mão assim do anacronismo das imagens para alçar o discurso a um outro patamar de significação. Por exemplo, tanto no caso de *Paris 1900* quanto no de

Le souvenir d'un avenir, supostos símbolos de progresso presentes em imagens imediatamente anteriores à guerra, como o avião, são apresentados de forma a remeterem à emergência de conflitos bélicos. Os acontecimentos mostrados tendem a fazer referência constante a episódios posteriores, extra diegéticos, que o espectador tem como referência, o que acaba, ao mesmo tempo, por sugerir uma inquietante tendência à repetição dos fatos.

A posição de André Bazin enfatiza o efeito de nostalgia a partir do anacronismo das imagens e de seu agenciamento no fluxo narrativo quando afirma que as cenas de *Paris 1900* dão a impressão de estarmos diante de uma memória que não nos pertence, uma memória exterior. Segundo o teórico, essa fratura, esse sentimento de não pertencimento àquelas imagens-memória seria a própria origem do gozo estético provocado pelo filme (BAZIN, 1962, p. 43). Nesse texto, não por acaso intitulado *À la recherche du temps perdu*, Bazin também afirma que o documentário de Vedrès marca a aparição de uma "tragédia especificamente cinematográfica, aquela do tempo duplamente perdido" (BAZIN, 1962, p. 43, tradução nossa). Até aqui, ele apenas faz *alusão* à morte. Contudo, nas linhas que se seguem do mesmo escrito, ele *explicitamente* abordará o tema da morte e sua relação com o cinema a partir de uma cena de *Paris 1900*: a do homem-pássaro. Retornaremos a ela mais adiante.

Cabe chamar atenção para a centralidade do recurso ao anacronismo em ambos os filmes tratados. Lidar com o anacrônico, tal como nos diz Didi-Huberman, é inevitável para aqueles que trabalham com imagens de arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). No caso dos filmes de montagem, constituídos pela aproximação de corpos fatalmente heterogêneos (diferentes épocas, diferentes tempos), isso é ainda mais evidente: "[…] a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212). É a história a contrapelo, feita a partir de seus "restos", onde o recurso ao anacronismo evidencia a lacuna: "[…] é porque as imagens não estão 'no presente' que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

Assim, nos diz ainda Didi-Huberman, deveríamos reconhecer em cada documento da barbárie e em cada documento da cultura (que são essencialmente o mesmo para Benjamin, a quem ele parafraseia) não a história, mas a possibilidade de uma arqueologia crítica. Pois é isso que tanto *Paris 1900* quanto *Le souvenir d'un avenir* parecem se propor a fazer a partir das imagens que desenterram.

Amad, em seu texto, chama atenção para a consciência arquivística de *Paris 1900*, ou seja, para a compreensão que o próprio filme demonstra ter – algo incomum para a época – do seu valor enquanto obra que foi capaz de reunir e dar nova vida a uma grande diversidade de imagens que, de outra forma, provavelmente se perderiam no fosso na história (AMAD, 2015, p. 94). Assim, em seus créditos iniciais, podemos ler que ele foi realizado a partir de imagens provenientes de "documentos da época, todos autênticos", assim como de excertos de mais de 700 filmes. Mas a teórica vai mais longe ao argumentar que o longa de Vedrès seria ainda o marco inicial de um fenômeno: o dos filmes que são eles próprios arquivos de imagens (AMAD, 2015, p. 99). Se pensarmos que muitas das cenas que chegaram até nós através deste filme estariam talvez perdidas se não tivessem sido utilizadas por Vedrès em *Paris 1900*, essa afirmação ganha uma dimensão particularmente significativa.

Paris 1900

Uma das características mais marcantes de *Paris 1900* é o emprego da voz *off*. Sagaz e irônica, ela é, em muito, responsável por provocar o encontro emotivo do espectador com as imagens de um passado que ele não conheceu. Como já muito se apontou (AMAD, 2015; VERAY, 2016), o filme tem sua narrativa dividida em duas partes: conforme vamos nos aproximando do fim de uma era, mais próximos da guerra, mais sombrio e carregado ele vai se tornando. Esse efeito de sentido que vai do alegre, festivo e nostálgico das imagens do início da década para o soturno, tenso, a evocar antes o pesadelo do que a nostalgia, do terço final do filme, vai sendo construído em muito graças à seleção das imagens, mas também da voz *off* e do emprego da trilha sonora. Outro efeito de sentido, já mencionado acima, que todas essas instâncias também operam para produzir é justamente o do duplo tempo das imagens.

Um dos *leitmotifs*, que servem para dar ao discurso um tom cômico, é a inserção pontual da figura do presidente francês da época, Armand Fallières, um senhor de aparência bonachona, símbolo de uma França "alegre, sentimental e irônica", a quem a voz *off* vai sempre se referir com alguma dose de sarcasmo. Pois é exatamente esse o tom da primeira parte do filme.

Mas o principal recurso utilizado para alcançar o efeito cômico característico de sua primeira metade será a defasagem de sentido entre a voz *off* e as imagens mostradas. Assim, por exemplo, no momento em que a voz descreve o estilo *art nouveau* – segundo ela, "estilo metrô" –, cita um certo senhor Majorelle ("cujos móveis encantaram toda a Exposição Universal de 1900"), segundo o qual "é essencial que

a busca pelo novo não se sobreponha ao bom gosto". Porém, as imagens mostram justamente o contrário: uma mulher lendo, tranquila, desfrutando de um ambiente estilo *art nouveau* carregado e de gosto sobretudo duvidoso.

Num primeiro momento, podemos depreender que o tom da voz em relação às imagens busca passar ao espectador a ideia de que a França e a *Belle époque* foram um espaço e um tempo onde a vida era livre de preocupações, onde não havia mais do que *joie de vivre* – ao menos entre as classes mais altas, protagonistas de grande parte das imagens do filme. Porém, a dose de sarcasmo empregada denota, na verdade, uma abordagem bastante crítica a esse mundo de aparências. Uma crítica que veremos décadas mais tarde na obra de Marker-Bellon num outro tom, mais sóbrio, porém não menos funesto.

Ora, no momento em que *Paris 1900* foi produzido, a Europa havia acabado de sair daquela que seria a guerra mais sangrenta do século. Assim, aqui, o tom jocoso do narrador tem, na realidade, a função de problematizar essa defasagem entre um presente doloroso e as imagens nostálgicas, alegres e festivas da *Belle époque* que tanto fazem parte de uma memória coletiva daquele momento. É a partir dessa brecha que o filme fará sua crítica, ao procurar conectar a frivolidade ao sofrimento por meio de uma voz que, em tom lúdico, nos conduz a constatações cruéis. No caso de *Le souvenir d'un avenir*, como veremos mais adiante, o distanciamento temporal entre o presente dos realizadores (que é o presente da narrativa e da memória que ela engendra) e o presente das imagens de que o filme se vale permite a problematização do caráter traumático dos acontecimentos, que elas – as imagens – e a austeridade da voz vão evidenciar. Na obra de Marker-Bellon, o foco não está mais na dor, mas no trauma enquanto acontecimento que se tenta elaborar através daquilo que Rancière chamou de "ficção de memória" (RANCIÈRE, 2010).

O primeiro momento em que um problema de fato é instaurado em *Paris 1900* – no final do primeiro terço do filme, quando cenas da grande inundação de Paris de 1910 são mostradas – também nos é apresentado pelo narrador com comentários irônicos (a evocar o estilo *fait-divers*). A música, porém, é apreensiva e transmite tensão o que, juntamente com as imagens, é suficiente para causar uma ruptura em relação ao clima que até ali predominava. Contudo, a fim de conduzir a sequência da catástrofe pluvial à sua conclusão, a voz *off* evoca uma frase – insensível para dizer o mínimo – atribuída ao escritor Jules Renard: "O lado Veneza da inundação já começou a encher o saco de todo mundo". Algumas imagens da destruição ainda nos são mostradas em seguida, mas a sequência seguinte já retoma o tom alegre e burlesco predominante dessa primeira parte. A sequência termina deixando a impressão de

que o tom leve e espirituoso da voz *off* estaria, inadvertidamente, ignorando sinais de mau-agouro, sendo ela mesma a encarnação de um preocupante sintoma que emerge daquele dado corpo social. Este, embora ali constituído enquanto ficção narrativa por meio de fragmentos de imagens, voz e música, apresenta-se como um dado de realidade que se deve tentar compreender.

Aproximadamente na virada para seu terço final, situa-se a emblemática cena que marca a mudança de tom de *Paris 1900*. O inverossímil clima de férias da Paris *Belle Époque* que, todos sabiam, um dia acabaria, estava agora prestes a sofrer uma reviravolta. Estamos no ano de 1912 e a sexta sequência do filme abre já anunciando mau-agouro. Logo após as imagens de um eclipse, no qual, diz o narrador, "alguns enxergam o presságio do fim do mundo", vemos um homem vestindo uma parafernália que ele mesmo inventara e que teria por finalidade sustentá-lo no ar. Ele se propõe a testar a eficácia de sua invenção saltando do primeiro andar da Torre Eiffel. Na cena, já posicionado para o salto, ele flerta durante alguns instantes com o chão, a centenas de metros de seus olhos. Durante quinze longos segundos, hesita. Mas a câmera está ali, aguardando o salto e o homem pula, para o espetáculo, para a eternidade: a geringonça não funciona.

Embora estivesse claro que o homem iria se espatifar no chão, a cena, tal qual mostrada, não deixa de surpreender o espectador. Seu caráter fulminante desconcerta, choca. Certamente, essa é a sequência de imagens mais impressionante de *Paris 1900* e, por isso mesmo, a mais célebre. Sobre ela, escreveu Bazin:

> […] nesta prodigiosa sequência do homem-pássaro, fica evidente que o pobre louco está tomado pelo medo e afinal dá-se conta do absurdo de sua empreitada. Mas a câmera está lá, o fixa pela eternidade e ele não ousa decepcionar o olho sem alma. Tivesse ele tido como testemunha olhares humanos, certamente uma sábia covardia o teria salvado. (BAZIN, 1962, p. 41-42)

Aqui cabe mencionar que *Le souvenir d'un avenir* não é o único filme em que Marker cita Vedrès. Em ao menos um outro, *Level five* (Chris Marker, 1997), ele não só cita *Paris 1900*, como o faz mostrando especificamente a imagem do homem-pássaro. Ela é mostrada de maneira justaposta a uma outra imagem, a de uma mulher habitante da ilha de Saipan, no Pacífico, também palco de uma grande batalha em 1944, que se suicida jogando-se de um penhasco. A voz da personagem Laura, um dos alteregos do eu ensaístico no filme, reflete inicialmente sobre a grande tragédia do suicídio em massa ocorrido em Okinawa durante a guerra e, a partir daí,

evoca as imagens do suicídio da mulher de Saipan, contrapondo-a à morte trágica do homem-pássaro de *Paris 1900*. Nos dois casos, há algo em comum: a presença do olho sem alma.

No momento em que se embrenha pelos arbustos, pouco antes de encontrar o penhasco de onde irá saltar, a mulher de Saipan identifica a lente da câmera que a filma. O flerte não dura mais do que breves segundos antes que ela decida dar o passo fatal. O filme interrompe o fluxo das imagens no momento do olhar: "Será que ela realmente saltaria se não tivesse identificado o olhar da câmera?", tal é a pergunta que se faz Laura enquanto comenta em *off* as imagens. É a mesma pergunta que se fez Bazin a propósito da emblemática cena do filme de Vedrès.

A partir do homem-pássaro, o que veremos é o clima de tensão arrochar, a morte e a catástrofe se tornam cada vez mais tangíveis em *Paris 1900*. A essa altura, a conquista dos ares já era uma realidade. Sobre imagens das primeiras bem-aventuradas experiências aéreas, a voz *off* continua a dar seu relato defasado de sentido da história, ignorando presságios, o que contribui para aumentar a apreensão narrativa; a música é primeiramente dramática e tensa, em seguida, solene sobre as cenas de um encontro de aviação em que vemos o presidente francês: "Assistindo a um dos primeiros encontros de aviação, o presidente Fallières saúda esse milagre do século e faz aos céus um gesto lírico: que belo instrumento de paz [o avião], de aproximação dos povos, todos os países da Europa são agora vizinhos, todos os países do mundo serão amigos" (*Paris 1900*, tradução nossa). Essas palavras soam absurdas aos espectadores, principalmente porque eles já sabem o que virá em seguida, mas também porque os personagens soam excessivamente desavisados, a voz *off* e a montagem dão o tom. Eis um exemplo de um momento em que o discurso fílmico se vale do efeito de anacronismo, ao qual nos referimos acima, para produzir sentido. Logo depois, tropas, exércitos mobilizados, soberanos e presidentes passam a dominar as imagens. A trilha sonora torna-se mais pomposa e inquietante. Sobre cenas de um encontro de diplomatas ocorrido em Paris, o narrador continua falando em paz: "Do alto de uma tribuna, o senhor Fallières saúda a paz. […] A paz do mundo está assegurada. O presidente francês está muito contente" (*Paris 1900*, tradução nossa). Estamos às vésperas da Primeira guerra mundial.

O que vemos nas cenas seguintes denota a certeza de que não há mais possibilidade de retorno. Pela primeira vez, são mostradas imagens de uma Paris que foge dos diâmetros haussmannianos. Ficamos sabendo que o povo existe – sua face é, finalmente, mostrada – e que ele não está assim tão contente: mobilizações populares, a pobreza em um bairro periférico, uma fila de famintos aguardando a distribuição de

sopa, atentados à bomba do fim do século XIX provocados por militantes anarquistas em locais frequentados pela elite francesa são evocados (já estariam ali os sinais?). O tom dos comentários e da música tornam-se lúgubres.

Como já mencionado, durante toda sua narrativa o filme pontua de maneira sarcástica a atuação figurativa do presidente francês da época. Pois já às vésperas da guerra, uma cena que o traz novamente como protagonista crava o quanto, segundo o discurso, a França teria efetivamente passado toda uma década alienada da catástrofe que há muito se anunciava: enquanto Guilherme II, da Alemanha, praticando a caça, abatia presas de grande porte (vemos o soberano fardado, rodeado de outros em uniforme e enormes animais mortos enfileirados, uma verdadeira prática profissional da caça), o senhor Fallières abatia "alguns pássaros pacíficos" (*Paris 1900*, tradução nossa). Vemos então o bonachão rindo em meio a outros bonachões e alguns pássaros mortos no chão. O contraste entre as duas imagens e o desdém da voz pelo objeto da caça do francês denotam o tom crítico do filme.

A sequência nos remete, é certo, ao embate bélico que se seguiria logo depois, mas também, invariavelmente, àquele que teria lugar algumas décadas mais tarde, durante a Segunda guerra. O desempenho pífio e vexatório do presidente francês aqui, invariavelmente, ativa algo que estava muito vivo na memória do espectador do filme na época, uma das páginas mais vergonhosas da história recente da França: o Regime de Vichy e o colaboracionismo francês em relação aos nazistas que ocuparam parte do território do país de 1940 a 1944. *Paris 1900* faz referência a Vichy, mas não diretamente. É como se o filme identificasse o lugar da dor, mas ainda não conseguisse elaborar o trauma – e esta elaboração será, não por acaso, o ponto de partida do filme de Marker-Bellon.

A partir da sequência acima referida, a voz *off* nos faz saber que o mundo já está em pleno fervor. Alguns países já estão em guerra, outros se mobilizam, outros veem o tom de suas rusgas aumentar a cada dia. Torna-se mais explícito e direto o efeito de sentido de duplo tempo das imagens, na medida em que a brecha temporal entre o presente das imagens e aquilo que ela prenuncia (a guerra) diminui. A voz *off* abandona seu tom jocoso, não é mais necessário.

No fim de julho de 1914, o pacifista, político e pensador de esquerda Jean Jaurès é assassinado, a importância do fato é enfatizada pelo filme como o derradeiro presságio: "O sol se põe pela última vez no fim de tarde do dia em que Jaurès é assassinado". Em 2 de agosto, a comunicação de um decreto do presidente da República (não mais Fallières, mas Raymond Poincaré) é afixado sob a forma de cartazes, vemos imagens das ruas em desordem: "[…] por decreto do presidente

da República, a mobilização dos exércitos de terra e de mar é ordenada, assim como a requisição de carros, animais e arreios necessários à complementação de seus exércitos" (*Paris 1900*, tradução nossa). A partir daí, as tropas seguem para as fronteiras, a guerra vai começar para a França.

A última cena de *Paris 1900* é bastante emblemática e irá deixar um gosto amargo. Um trem lotado parte levando soldados eufóricos que acenam para a câmera, testemunha e cúmplice daqueles momentos terminais, a música é dramática e solene: "Na Gare de l'Est, gritos ainda alegres, rostos mal preparados para o espetáculo do dia seguinte. É, contudo, 1900 que termina" (*Paris 1900*, tradução nossa). O século que viu o nascimento do cinema termina com uma de suas imagens mais emblemáticas. Mas agora, ao invés de chegar, o trem parte. Sabemos o que será dos sorrisos que estampam os rostos dos que partem. Chris Marker e Yannick Bellon o mostrarão.

Le souvenir d'un avenir

Se, a princípio, poderíamos pensar que o média-metragem *Le souvenir d'un avenir* (2001), de Marker e Bellon, é uma biografia sobre a fotógrafa francesa Denise Bellon, não por acaso mãe de Yannick, bastam as primeiras imagens do filme para que logo sejamos dissuadidos dessa impressão. Ele tem um viés biográfico, porém, seria insuficiente pensá-lo apenas sob esse aspecto. Isso porque este documentário buscará pontuar momentos da trajetória de sua personagem para sobretudo usá-los como ponto de partida para uma reflexão que a ultrapassa. Tanto que em *Le souvenir d'un avenir* foram utilizadas apenas fotos que Bellon produziu num período muito específico de sua carreira, justamente aquele que engloba o entreguerras e a Segunda Guerra Mundial, o período que interessa ao filme.

Tal delimitação de foco já sugere que, antes de falar sobre a vida de Bellon, importa, sobretudo, como essas fotografias produzidas no período do entreguerras já prenunciavam a catástrofe da guerra e o mundo que conheceríamos depois dela; quanto do porvir de todas essas imagens já estava ali, em alguma medida, inscrito. Nesse sentido, não apenas *Le souvenir...* continua de onde *Paris 1900* parou, como aponta o crítico Jean-Louis Leutrat (2001), mas vai além em seu propósito de buscar criar um efeito de dupla temporalidade das imagens, pois as interroga de maneira muito mais explícita e inquisitória. O questionamento direto dessas imagens é o próprio mote do filme e o distanciamento temporal entre o presente dos fragmentos utilizados e o presente de elaboração da memória permitem uma maior desenvoltura na abordagem dos fatos.

Aqui não há efeito cômico, não há, em sua maior parte, especial preocupação em explorar o tema da nostalgia a partir das imagens – por isso, a impressão de que estamos diante de uma "memória exterior" (como escrevera Bazin a propósito de *Paris 1900*) já não faz tanto sentido. A voz *off* é seca, séria e impassível, em poucos momentos será sarcástica. A atmosfera é pesada, estamos longe da irreverência da primeira parte do filme de Vedrès. Marker-Bellon, ao contrário, situam seu *Le souvenir…* diretamente na atmosfera da segunda parte. Eles podem ir direto ao lugar onde, como diria Didi-Huberman, as imagens ardem: "o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um 'sinal secreto', uma crise não apaziguada, um sintoma" (DIDI-HUBERMAN, 2012, 215).

Homenagem à Denise Bellon (antes uma homenagem do que uma biografia da fotógrafa), *Le souvenir…* mobiliza um acervo familiar e cria em torno de algumas imagens mais íntimas uma carga afetiva particular. Imagens de mãe e filhas são, essencialmente, as únicas às quais o filme permitirá um tom nostálgico. Em especial, podemos citar a sequência das *petites chocolatières*.

Para produção de uma propaganda de chocolate em uma revista durante os anos 1930, Bellon fotografou as duas filhas ainda crianças. Vemos essa foto, onde aparecem as *petites chocolatières* e, em seguida, uma série de imagens das duas ainda meninas; a certa altura, estas são justapostas a imagens em movimento da irmã Loleh, já adulta, atriz de cinema, eventualmente atuando nos filmes dirigidos pela irmã Yannick. A trilha sonora da sequência remete à nostalgia, adquirindo carga emocional diversa daquela que predomina no filme. A fotografia que finaliza a sequência traz as duas juntas, ainda crianças, rindo, tendo o céu como cenário. Sobre esta última imagem, a música é interrompida, temos um minuto de silêncio e o narrador finaliza: "Uma visível, outra invisível, mas sempre juntas". Loleh já havia morrido quando o filme foi realizado. Algo de inquietante é produzido: por uma confissão de saudade, por um apelo à lembrança de que tudo é efêmero. A foto das duas juntas traz latente a separação que um dia viria. O efeito de sentido de duplo tempo das imagens está aí: elas estão juntas, mas sabemos que, um dia, num futuro não muito distante daquela imagem, a morte as separará.

O sentimento do inquietante, aliás, atravessa *Le souvenir d'un avenir*. Quando o filme se inicia, os olhos da câmera percorrem uma fotografia. Primeiro, em *close up*, vemos um rosto de aparência humana, porém sem vida; trata-se de um manequim, uma mulher com cabelo desgrenhado, lesmas lhe sobem pelo pescoço. Um *zoom out* sobre essa mesma imagem nos mostra essa figura dentro de um Cadillac, alfaces e chicórias crescem ao seu redor, o veículo é conduzido por um motorista com cabeça de tubarão.

Estamos dentro da instalação *Taxi chuvoso*, de Salvador Dalí, vista pela primeira vez na Exposição Internacional Surrealista de 1938, em Paris. As imagens do evento chegaram até nós graças às fotos de Denise Bellon.

Segundo Freud, uma das formas de fazer emergir o sentimento do inquietante é, justamente, ao invocar a dúvida sobre a natureza animada ou inanimada de um ser. E ainda, quanto mais próximas forem as aparências entre o inanimado e o vivo, maior será essa sensação (FREUD, 2010, p. 349). A evocação tão explícita ao inquietante logo na primeira imagem do documentário de Marker-Bellon, por meio do corpo sem vida do manequim, não é vã. Mais adiante em seu texto, Freud abordará outra maneira de fazer emergir essa incômoda sensação: uma vez que uma série de repetições não deliberadas "impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de 'acaso'" (FREUD, 2010, p. 355). Nesse sentido, ao buscar repetitivamente signos de fatalidade nas imagens de arquivo de que se vale, fazendo convergir pela montagem e outros recursos (como a justaposição de imagens), redes de coincidência, *Le souvenir…* não faz outra coisa senão nos imergir no terreno do inquietante.

Com seus tons de cinza e zonas de sombra bastante presentes e demarcadas, as fotos de Bellon reforçam o caráter sinistro dos corpos sem vida cobertos de objetos estranhos (colheres, penas, voais e insetos) dos diversos manequins expostos em outra obra na mesma exposição, A *rua dos manequins*, concebida por Dalí e pela estilista Elsa Schiaparelli. As imagens da instalação e a forma como o filme as traz em sequência, com uma música sinistra de fundo, transmitem uma atmosfera de pesadelo. Essa foi, aliás, a impressão que o próprio público teve da exposição que, não à toa, foi alvo de imensa polêmica – "a imprensa se dividiu entre o sarcasmo e o furor", diz o narrador.

"O que haveria para ser depreendido desse mundo de ameaças e emboscadas?", questiona a voz. Ela evoca ainda as palavras de André Breton, aliás, um dos organizadores da exposição, proferidas anos depois: "Tudo, desde então, revelou-se prenunciador demais, profético, excessivamente justificado sob o viés do sombrio, do sufocante e do bizarro. Àqueles que nos acusaram de sermos cúmplices dessa atmosfera, podemos muito bem responder que ficamos muito longe da obscuridade e da crueldade dos dias que se seguiram" (*Le souvenir d'un avenir*, 2001, tradução nossa). O efeito soturno das palavras é reforçado pela inflexão da voz *off*, demasiadamente austera.

É, portanto, sob a forma de um presságio angustiante que este documentário se inicia, já nos apresentando um importante ponto de virada histórico, demarcado

pela Exposição Surrealista de 1938: "o momento em que um pós-guerra se transforma em um pré-guerra" (*Le souvenir d'un avenir*, tradução nossa). Enquanto Nicole Vedrès localizava esse ponto de virada na imagem do homem-pássaro que se espatifa no chão, Marker e Bellon vão situá-lo já no momento da exposição, quando as artes apresentam a grande imagem premonitória de seu tempo. É, aliás, nessa capacidade das artes de apontar para o futuro que apostam as estratégias enunciativas do filme. Quando menciona a Exposição Universal de 1937, ocorrida também em Paris, a voz enfatiza o fato de que os arquitetos enxergaram mais longe do que os políticos ao colocarem frente a frente os pavilhões de dois países que logo se enfrentariam no conflito. Na foto de Bellon, sob o arco da Torre Eiffel, vemos de um lado a grandiosa escultura de Vera Mukhina, *O Trabalhador e a mulher kolkosiana*, no pavilhão soviético, e de outro, o não menos ostentoso pavilhão do 3º Reich alemão.

"Estranho que essas exposições universais precedam catástrofes. [...] Parece que uma nação à beira da guerra faz questão de exibir suas riquezas como avaros que, à beira da agonia, fazem questão de contar ainda mais uma vez seus tesouros", com essas palavras, a voz *off* de *Le souvenir...* evoca mais uma vez *Paris 1900*, que se inicia justamente com uma sequência sobre a Exposição Universal de 1900 e segue, durante boa parte do filme, encadeando imagens de pura ostentação de uma sociedade em delírios de grandeza.

Como já foi aqui apontado, por características que lhe são intrínsecas, notadamente sua tendência a evocar o passado, tanto a fotografia como o cinema são meios de expressão privilegiados no que se refere a provocar efeitos de sentido de nostalgia e ainda mais quando se trabalha com material de arquivo. Pois é exatamente esse uso que as estratégias enunciativas do filme de Marker-Bellon subvertem em prol da tese de que também a arte fotográfica (e, na esteira, o cinema), tal como as artes plásticas, enquanto sintomas, podem lançar conjecturas sobre um futuro. No caso, aqui, falamos de um futuro onde os mesmos erros do passado tendem a se repetir e é por uma espécie de militância contra essa repetição que esta obra retoma o ponto onde *Paris 1900* havia parado a fim de elaborar a experiência traumática que o filme de Vedrès não havia conseguido fazer. *Le souvenir...* usará alguns recursos para tecer essa relação entre presente e futuro das imagens. Por exemplo, a já apontada justaposição de cenas: como quando paraquedistas de guerra invadem, como estranhos ruídos, fotos pacíficas que registram a prática do paraquedismo amador nos anos 1930. Ou quando corpos estendidos e mortos são sobrepostos à imagem artística de um corpo estendido à beira de um riacho bucólico, como fantasmas a atormentar os vivos.

Vedrès termina seu filme com a profecia trágica de um futuro que ela própria na verdade já tinha vivido, representada pelo trem da morte, aquele que, no final de *Paris 1900*, leva os combatentes para a guerra. No pós-Segunda Guerra, a ideia de um trem da morte será, sobretudo, associada ao trem que transportava prisioneiros aos campos de concentração. Há, portanto, muitos sentidos passíveis de serem depreendidos daquelas imagens finais. Pois alguns de seus desdobramentos encontram-se no filme de Marker-Bellon. Há, notadamente, uma sequência ali dedicada aos *gueules cassés* (literalmente, caras quebradas), sobreviventes da Primeira Guerra que dela saíram com marcas físicas e psicológicas. Retratos crus dessas faces marcadas nos são apresentados em sequência, como se o filme nos forçasse a um exercício necessário de memória; a tonalidade da música é mais alta do que na sequência anterior. As estratégias enunciativas visam ao choque: "Eles se reúnem, eles se mostram, eles mostram a todos o que a guerra pode fazer aos homens, para testemunhar, para advertir. Sabemos como continua essa história" (*Le souvenir d'un avenir*, 2001, tradução nossa).

Podemos dizer que, tanto num caso, quanto no outro, há uma luta para que as imagens possam sobreviver e que a elas seja garantido o direito de significar, a despeito dos clichês de cada época. Essa é, aliás, uma característica do cinema de Marker, que não hesita, como também em *Level five*, em mostrar em suas obras o ponto de vista dos vencidos.

"Curiosa maneira de começar uma guerra, confiscando tudo que for panelas, bacias, luminárias a gás. Cada dono de uma garrafa térmica já a vê transformada em bala vitoriosa", esse é um dos únicos momentos do filme em que a voz *off* fará um comentário irônico. É a história que se repete: essa sequência dialoga com as imagens finais do filme de Vedrès, quando cartazes são afixados pela cidade chamando à mobilização dos exércitos e confiscando animais, carros e arreios. Fotografias em preto e branco de sucata acumulada, *leitmotif* desta sequência de *Le souvenir…*, nos remetem ao universo das artes surrealistas ao qual Bellon "será sempre fiel", conforme nos lembra o narrador.

A última imagem de *Le souvenir…* será uma profissão de fé ao valor profético das imagens (e das artes): o documentário termina, assim como começou, dando espaço aos surrealistas. Vemos fotos da Exposição de 1947: o que agora teriam eles a nos dizer sobre o futuro? A última imagem do filme poderá nos dar uma pista. O grupo surrealista encontra-se novamente reunido (não sem algumas baixas, Desnos havia morrido num campo de concentração, Dalí se tornara franquista), Bellon os fotografa pela última vez. Numa das fotos, a última do filme, eles portam máscaras,

todas iguais: "profética, mais uma vez, a história do fim do século, será a história dessas máscaras", crava a voz *off*. Talvez a resposta para esta profecia esteja melhor delineada em *Level Five*, um filme que se passa no futuro, justamente e onde Marker já previa a supremacia das redes e a proliferação de cada vez mais dispositivos (máscaras) participando dos processos de subjetivação humana. Como nos diz Agamben, uma disseminação que "leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal" (AGAMBEN, 2009, p. 42). Parafraseando os versos de Claude Roy que inspiraram o título do filme: são lembranças de um futuro que se acreditava de espécie humana.

Conclusão

Por meio deste artigo, intencionamos aproximar dois filmes, cuja realização está separada no tempo por algumas décadas, que se valem de estratégias enunciativas parecidas para tratar de um mesmo tema: o trauma provocado no corpo social pela guerra e o dever de memória. Em ambos, Primeira e Segunda guerras mundiais praticamente se confundem enquanto parte de um mesmo fenômeno. É, aliás, por conta disso que se faz necessário às duas obras o criterioso trabalho de alinhavar vestígios – por meio, sobretudo, da montagem, da voz *off* e da trilha sonora – sob a forma de uma ficção documental. Repetir é uma maneira de recordar, diria Freud (FREUD, 1996). Ou seja, o não lembrar não é uma possibilidade e para que a repetição não venha substituir o impulso de recordar, a memória é encarada, nesses dois casos, como um dever.

Porém, como mostramos, há uma diferença crucial entre os dois filmes aqui em questão. *Paris 1900* mostra com desenvoltura o contexto que resultou na Primeira guerra mundial, mesmo que algumas brechas nos façam crer que ele faz, em realidade, constantes alusões à Segunda guerra – esta ainda um fato recente quando o filme foi realizado. *Le souvenir d'un avenir*, ao contrário, já se coloca em posição de elaborar aquilo que *Paris 1900* não conseguiu: o evento traumático da guerra que terminara em 1945. Ora, se recordar é necessário para que a história não se repita, é preciso continuar de onde Vedrès parou e é isso que farão Marker e Bellon.

Nossa contribuição principal se dá, finalmente, no sentido de jogar luz sobre dois filmes de montagem ensaísticos que, por meio do agenciamento de imagens de arquivo, procuram trabalhar a questão da história enquanto uma construção – "o real precisa ser ficcionado para ser pensado", diria Rancière (2005, p. 58). Esta construção, obviamente, se faz em detrimento das invariáveis lacunas que perpassam o documento-monumento através de seu processo de permanência histórica.

São esses monumentos, sob a forma de imagens, que estes filmes virão, afinal, interpelar; e foi a partir daí que buscamos propor um caminho para uma análise comparativa entre duas obras que, em vários sentidos já expostos, se conectam.

A metodologia aqui utilizada em termos de análise fílmica procura chamar especial atenção para a forma como a ancoragem em dois tempos daquilo que vemos serve, finalmente, ao propósito de ambas as obras de incitar uma reflexão da imagem enquanto sintoma de um mal-estar, prenunciatória. Os filmes analisados se propõem o exercício de olhar de novo para as mesmas cenas, quiçá para os mesmos clichês (*i.e.*, a França da *Belle époque*), mas desta vez com olhos que sabem o que buscam: o lugar do sofrimento, a dor pungente.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. "O que é um dispositivo?". *In*: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 29-73.

ALMEREYDA, M. "Deciphering the future". *Film comment*, New York, v. 39, n. 3, p. 36-37, 2003.

AMAD, P. "Film as the 'skin of History': André Bazin and the specter of the archive and death in Nicole Vedrès' Paris 1900". *Representations*, Oakland, n. 130, p. 84-118, 2015.

BAZIN, A. "À la recherche du temps perdu: Paris 1900". *In*: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Édition du cerf, 1962. p. 41-43.

BAZIN, A. "Sobre Why We Fight: história, documentos e atualidades". *In*: *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu, 2018. p. 41-46.

BLÜMLINGER, C. *Cinéma de seconde main*: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. "Quando as imagens tocam o real". *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

FREUD, S. "O inquietante". *In*: *Obras completas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. p. 328-376.

FREUD, S. "Recordar, repetir, elaborar". *In*: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 161-171.

LEUTRAT, J.-L. "Le souvenir d'un avenir: les petites et les grandes familles". *Positif*, Paris, p. 74-75, nov. 2001.

LEYDA, J. *Films beget films*. London: George Allen & Unwin, 1964.

RANCIÈRE, J. "A ficção documental: Marker e a ficção da memória". *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 178-189, 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VEDRÈS, N. "Les Feuilles bougent". *In*: *Paris 1900*. Direção: Nicole Vedrès. Roteiro: Nicole Vedrès. França, 1946. Produção: Pierre Braunberger. Paris: Doriane Films, 2018. DVD: 82 min, PAL, 4/3, mono, p&b. Livreto do DVD.

VERAY. L. "Paris 1900: la naissance de l'essai documentaire". *In*. Paris 1900. Direção: Nicole Vedrès. Roteiro: Nicole Vedrès. França, 1946. Produção: Pierre Braunberger. Paris: Doriane Films, 2018. DVD: 82 min, PAL, 4/3, mono, p&b. Livreto do DVD.

Referências filmográficas

LEVEL FIVE (*Nível cinco*). Chris Marker, França, 1997.

LE SOUVENIR D'UN AVENIR (*A lembrança de um futuro*). Chris Marker, França, 2001.

PARIS 1900. Nicole Vedrès, França, 1946.

submetido em: 03 abr. 2020 | aprovado em: 03 jun. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.168642

Imagens de mundos de jogo e práticas espaciais[1]

Gameworld images and spatial practices

Suely Fragoso[2]
Mariana Amaro[3]
Fabiana Freitas[4]

[1] Versão revisada e ampliada do trabalho apresentado no congresso anual da Digital Games Research Association (Digra), em Kyoto, Japão, agosto de 2019. Fontes de financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

[2] Pesquisadora CNPq Nível 1D e professora titular-livre da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua nos cursos de pós-graduação em Comunicação (PPGCom) e graduação em Publicidade e Propaganda e Relações Públicas. Contato: suelyfragoso@ufrgs.br

[3] Doutoranda do PPGCom da UFRGS. Contato: mari.amaroc@gmail.com

[4] Doutoranda do PPGCom da UFRGS. Contato: frrfreitas@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda o impacto das imagens dos mundos de jogo sobre as práticas espaciais dos jogadores. Inicia lembrando que as imagens não são ingênuas e passa à revisão da literatura sobre a carga ideológica de dois tipos de imagens comuns em jogos digitais: mapas e projeções em perspectiva. Considerações sobre o papel mediador das imagens dos mundos de jogo destacam a interdependência das práticas espaciais conhecidas como mapeamento e percurso. Mapas e perspectiva reificam os valores e crenças Modernos, mas sua ocorrência conjunta destaca o hibridismo da experiência espacial. Nos games, esse potencial é intensificado pela aparente liberdade de controle do ponto de vista.
Palavras-chave: representações espaciais; jogos digitais; games; perspectiva; mapa.

Abstract: This article addresses the impact of gameworld images on players' spatial practices. It begins with a reminder that images are not naïve, followed by a review of the literature about the ideological charge of two common image types in games: maps and perspective projections. Considerations about the mediating role of gameworld images highlight the interdependency of spatial practices known as mapping and touring. Maps and perspective reify modern values and beliefs, but their joint occurrence highlights the hybridism of spatial experience. In the case of games, this potential is intensified by the apparent freedom of controlling the point of view.
Keywords: spatial representations; digital games; perspective; map.

Introdução

Neste artigo, abordamos questões relativas a dois tipos de enunciação visual encontradas em jogos digitais: mapas e projeções em perspectiva. Nosso olhar se volta para o modo como os mapas e as projeções em perspectiva interferem no conhecimento sobre os espaços dos games[5] e como elas posicionam os jogadores em relação aos mundos de jogo. Assim, o foco de atenção recai sobre as cargas ideológicas próprias daquelas formas de visualização do mundo do jogo e suas implicações. Certas convenções, que serão discutidas ao longo do texto, fazem com que os mapas e as projeções perspectivas sejam considerados retratos fiéis do espaço físico. Por extensão, quando encontradas em ambientes digitais, essas imagens tendem a criar a ilusão de que os mundos de jogo estariam sendo visualizados "como se fossem reais". Nos dois casos, a literatura aponta para a necessidade de atenção ao fato de que os mapas e imagens em perspectiva não são reproduções que refletem ingenuamente o espaço físico, mas construções culturais que *fazem proposições* sobre ele (DODGE; KITCHIN; PERKINS, 2011). Quando usados para enunciar modelos digitais, mapas e projeções perspectivas impõem a eles essas mesmas proposições, tornando oportuna uma retomada do que já é sabido a respeito dos valores e crenças inscritos naquelas formas de representação visual. Por outro lado, a intenção deste artigo é abordar os *diferenciais* introduzidos na questão pelo caráter digital das imagens, bem como pela situação de jogo. A observação de exemplos de games aponta para a frequente presença de ambos, mapas e representações em perspectiva, em um mesmo game. As peculiaridades dessa composição, bem como do contexto em que ela ocorre, encaminham a discussão para a presença combinada de mapas e representações em perspectiva, que ao longo do texto toma a frente como ponto central da problematização da apreensão dos espaços dos mundos de jogo.

Para encaminhar essa discussão, lançamos mão da literatura que trata especificamente do caráter mediador das imagens (COUCHOT, 1993; MACHADO, 1984, 1990; PANOFSKY, 1997; QUÉAU, 1993); da bibliografia que relaciona representação, domínio e poder no campo da geografia (como DODGE; KITCHIN; PERKINS, 2011; HARLEY, 1989; ROSE-REDWOOD, 2015; THRIFT, 1996) e, ainda, dos textos oriundos dos estudos de jogos (AARSETH, 1998; CALLEJA, 2011; JØRGENSEN, 2013; NITSCHE, 2008). Alguns autores dessa última frente de estudos destacaram a potência da noção de "geografias de ação" e suas derivações

[5] Este uso das palavras game e videogame como sinônimo de "jogo digital" já foi incorporado aos dicionários de língua portuguesa.

(DE CERTEAU, 1998) para a discussão do status ontológico dos mundos de jogo e das possibilidades e requisitos da jogabilidade (GOLDING, 2013; SCULLY-BLAKER, 2014). Entre eles, destacamos os trabalhos de Lammes e seus coautores (LAMMES 2008, 2009; LAMMES; VERHOEFF, 2008; LAMMES; WILMOTT, 2016), para quem a presença de mapas em jogos digitais promove a hibridação de dois tipos de práticas espaciais, conhecidas como "mapeamento" e "percurso"[6] (DE CERTEAU, 1998; LINDE; LABOV, 1975). Diferentemente da equipe liderada por Lammes, entendemos que a percepção do mapeamento e do percurso como categorias independentes é uma distorção, um reflexo dos dualismos modernos[7]. Por esse motivo, propomos uma variação daquela hipótese: para nós, os jogos não *hibridizam* o "mapeamento" e o "percurso", mas *destacam sua interdependência*, ou seja, chamam a atenção para um hibridismo que nunca deixou de estar presente. Ao ampliar o escopo da questão para abranger também as projeções em perspectiva, estamos aderindo a um paralelismo que já havia sido sugerido por de Certeau (1998), que associou o percurso com o ponto de vista do caminhante e o mapeamento com a visualização de uma cidade a partir de pontos de vista muito elevados (por exemplo, do alto do Corcovado, no Rio de Janeiro; ou do edifício Itália, em São Paulo). Outro diferencial do trabalho que apresentamos decorre de aspectos específicos de nosso objeto de análise: enquanto De Certeau (1998) se preocupava com as práticas cotidianas, nosso foco são as imagens encontradas em jogos digitais. Essa mudança traz à tona questões relativas às qualidades gráficas dessas imagens, ao modo como mapas e imagens em perspectiva são apresentados ao jogador e, ainda, às especificidades dos próprios jogos, como as variações na mobilidade e a possibilidade de controle do ponto de vista.

Imaginando o mundo

O primeiro passo para uma discussão do uso de mapas e imagens em perspectiva para representação visual de mundos de jogo consiste em conceituar e

[6] Essas categorias são normalmente traduzidas para a língua portuguesa como "mapa" e "percurso", nomenclatura que poderia ser considerada mais fiel tanto a *map* e *tour*, encontradas em Linde e Labov (1975), quanto a *carte* e *parcour*, utilizadas por de Certeau (1993). Nossa opção por "mapeamento" deve-se à necessidade de diferenciar a prática espacial da enunciação visual do tipo mapa.

[7] Seguimos a concepção sociológica segundo a qual a Modernidade é marcada pela valorização do pensamento científico (racionalidade) em detrimento das crenças religiosas e místicas, como discutido, entre outros, por Weber (2012). Essa diferenciação implica, ainda, a valorização da objetividade, da ideia de verdade e da individualidade. Em termos mais gerais, trata-se de um período caracterizado por formulações analíticas e dualistas, como a separação entre a natureza e a cultura, a ciência e a política, o real e o ficcional, entre outros (LATOUR, 1991).

diferenciar essas duas formas de enunciação. Séculos de direcionamento de nossa percepção para as diferenças tendem a obscurecer o que os mapas e as imagens em perspectiva têm em comum, a começar pela intenção de representar o espaço 3D em superfícies 2D com a maior precisão possível. Para isso, recorrem aos mesmos princípios, tendo como base a geometria euclidiana. Também nos dois casos, o referente pode ser físico (como, respectivamente, na cartografia e fotografia) ou fictício (por exemplo em ilustrações, pinturas e na computação gráfica).

Por convenção, reservamos neste texto a palavra "mapa" para designar projeções perpendiculares, ou seja, especialmente aquelas utilizadas para transmitir informação geográfica. Alternativamente, em certas passagens usamos a expressão "imagens cartográficas". Já as projeções perspectivadas são caracterizadas pela possibilidade de identificar e posicionar o ponto de vista a partir do qual a imagem se organiza. Assim definida, a categoria "perspectiva" abrange diversas variações, como a perspectiva central e as projeções oblíquas. Entre as imagens em perspectiva mais disseminadas estão as imagens técnicas geradas com câmeras, que abrangem a fotografia, o cinema e a televisão. Deriva dessas imagens a figura da "câmera virtual"[8], graças à qual a perspectiva central foi associada à ideia de realismo na computação gráfica em geral (FRAGOSO, 1992) e, por extensão, nos games.

Em prol da clareza do texto e fluxo de leitura, utilizamos o substantivo *representação* em referência às imagens em perspectiva e aos mapas, bem como o verbo *representar* para designar a relação que eles estabelecem com seus referentes. Com isso, não estamos abraçando uma perspectiva ingênua segundo a qual essas imagens poderiam substituir seus referentes de forma objetiva e suficiente: uma premissa básica deste texto é justamente que isso não ocorre. Por outro lado, nem mesmo as chamadas "teorias não representacionais" descartam o uso dessas palavras ou mesmo negam que as representações existem e são relevantes. Muito ao contrário: elas reconhecem e enfatizam sua existência, sua importância cognitiva e material e sua agência sociocultural. Conforme os autores vinculados àquela corrente, as teorias não representacionais consideram que as representações visuais são "parte de um processo mais amplo de conhecimento" e enfatizam que elas estão sempre "solidamente incorporadas em um processo de negociação social contextualmente específico" (THRIFT, 1996, p. 8, tradução nossa). Seguimos pelo mesmo caminho

[8] A "câmera virtual" corresponde ao ponto de vista a partir do qual é realizada a renderização dos modelos digitais tridimensionais.

ao apontarmos as forças de naturalização que, ao longo de séculos, atribuíram aos mapas e às projeções perspectivadas uma pretensão de objetividade e completude.

Uma vez estabelecido que toda representação, verbal ou visual, é necessariamente insuficiente e ideologicamente motivada, a distância entre imagens e a realidade pode ser compreendida em vários níveis. O mais superficial e mais fácil de perceber abriga aspectos gráficos como iluminação e cores. Já as conotações são dependentes de contexto e, portanto, mais sutis. Crenças e convicções muito disseminadas e vigentes ao longo de séculos, como as que nos interessam neste artigo, são particularmente difíceis de identificar, sobretudo quando inscritas na estrutura da enunciação. Na próxima seção, revisitamos brevemente a literatura anterior a esse respeito.

Mapas e perspectivas

Dodge, Kitchin e Perkins (2011, p. 13, tradução nossa) afirmam que a carga ideológica dos mapas "faz parte de sua composição e construção, sua autoapresentação e design, seu conjunto de símbolos e categorização, suas legendas e discursos de apoio". Apesar disso, os mapas têm a pretensão de serem espelhos do espaço físico: apenas quando submetidos à dúvida revelam-se como desenhos geométricos abstratos. Essa constatação é o ponto de partida do texto paradigmático em que Harley (1989) se propôs a refutar "a crença ilusória de que o mapa poderia fornecer uma janela 'transparente' ao mundo, desde que as representações cartográficas correspondessem ou espelhassem 'com precisão' os fenômenos que alegam representar" (ROSE-REDWOOD, 2015, p. 2, tradução nossa).

As mesmas observações são válidas para as imagens em perspectiva, em relação às quais a mesma metáfora da "janela transparente" é utilizada com frequência ainda maior. No entanto, projeções perspectivadas não são menos artificiais que os mapas e, assim como eles, estão à disposição das crenças e valores materializados em sua estratégia de codificação. Esse ponto foi destacado em um clássico sobre o assunto, *Perspective as symbolic form* (A perspectiva como forma simbólica) (PANOFSKY, 1997), lançado originalmente em 1927. Nessa obra, Panofsky desafiou a correspondência entre a perspectivação e o olhar humano argumentando, entre outras coisas, que as perspectiva central se organiza em torno de um ponto único e fixo, enquanto a visão humana constrói a profundidade nas superfícies côncavas do interior de dois olhos que são paralelos e estão permanentemente em movimento. Mesmo quando se busca alguma forma de compensação desses fatores, como nos estereoscópios ou no cinema 3D, a perspectivação ainda leva em conta apenas

os aspectos geométricos da formação da imagem na retina, deixando de lado os fatores psicofisiológicos da apreensão espacial (FRAGOSO, 2003, 2004, 2005; MACHADO, 1984;).

A partir da constatação de que o espaço que a perspectiva materializa é infinito, imutável e homogêneo, pode-se dizer que seus princípios são afinados com as ideias da Revolução Copérnica (REES, 1980). É também um espaço antropocêntrico, que se organiza em torno do ponto de vista e em função dele. Ao mesmo tempo, é também um espaço afinado com a subjetividade cartesiana, uma vez que o ponto de vista é externo à imagem. Em outras palavras, o ponto de vista é uma analogia a um olho que observa, porém não faz parte do mundo que ele vê. Esse olho determinador, que é um ponto geométrico em torno do qual a imagem se organiza, é hierarquicamente superior ao olho humano que visualiza a imagem, pois define de onde a cena é observada e em que condições a observação ocorre. Desse modo, o que a imagem em perspectiva oferece é apenas uma paisagem que já foi olhada e já se encontra dominada por um outro olhar, que dirige o nosso (MACHADO, 2005).

Essa predeterminação é mais evidente nos mapas, mesmo porque sua intenção não é corresponder à visão humana, mas à realidade física. Apesar dessa diferença, os mapas e as projeções em perspectiva têm muito em comum. Ambos são visões objetivadas, a partir de pontos externos: no caso dos mapas, o ponto de vista é tão externo que não é sequer possível determinar sua localização. Do mesmo modo que a perspectiva, os mapas também pressupõem um espaço copernicano, infinito e homogêneo. Além disso, nos mapas, as posições relativas e as hierarquias inerentes às diversas localizações são menosprezadas em prol da equiparação dos valores de todos os lugares (REES, 1980).

Ao cunhar a frase "o mapa não é o território", Korzybski (1958) utilizava a palavra "mapa" como metonímia para todas as criações humanas e formas de expressão. Não há impedimento, entretanto, para entender literalmente sua afirmação de que "independente do que se proponha a mapear, todo mapa é, no mínimo, um mapa de seu próprio criador; um reflexo de suas pressuposições, talentos, visões de mundo, etc." (1958, p. xvii, tradução nossa). Em uma apropriação mais direcionada daquela ideia, Borges (1999) traça a alegoria entre mapa e território para apontar o modo como o conhecimento científico da Modernidade depende do apagamento dos recortes e distorções para preservar a aparência de objetividade e precisão de seus modelos.

De fato, a própria diferenciação entre mapas e projeções perspectivadas é uma construção moderna. Até o Renascimento, a pintura de paisagens e a criação de mapas não eram atividades separadas e não havia sequer uma terminologia para distingui-las (REES, 1980, p. 60). Apesar disso, os pontos em comum entre as imagens em perspectiva e os mapas continuam excluídos tanto nos estudos críticos de cartografia (DODGE; KITCHIN; PERKINS, 2011; REES 1980) quanto nas discussões orientadas pela arte e comunicação visual (MACHADO, 1984; PANOFSKY, 1997). É possível que isso se deva à reivindicação em separado dessas técnicas de representação pela ciência e pela arte que remonta à leitura renascentista da diferenciação realizada por Ptolomeu, que propôs a existência de "duas linguagens cartográficas [...] a matemática e a pictórica, típicas de dois ramos diferentes de representação do mundo: a Geografia e a Corografia" (NUTI, 1994, p. 117, tradução nossa). A geografia é associada com a representação topográfica, e a corografia daria conta das características sociais e culturais. Enquanto os mapas da geografia foram associados à representação topográfica, a corografia voltou-se para a representação das características sociais e culturais, identificando-se com a pintura de paisagens e com as descrições verbais de territórios e lugares. No caso dos mapas, essa dissociação corresponde à contínua elevação do ponto de vista, que alcança o nível máximo de abstração quando se torna perpendicular ao solo. Até o século XVII, no entanto, eram mais frequentes as formas híbridas, que combinavam princípios de cartografia e perspectivação compondo um formato específico de mapa, que Nuti (1994) denominou "plano perspectivo". A Figura 1 aponta a similaridade entre os planos perspectivos do período renascentista e os games conhecidos como *God view*.

Essas convergências não significam que as imagens em perspectiva, os planos perspectivos e os mapas são equivalentes. No caso dos games, a frequente combinação de mapas e imagens em perspectiva tende a ser justificada de forma simplista, por exemplo por atribuição de "insuficiência" à perspectiva, que precisaria ser suplementada com imagens bidimensionais, que são mais esquemáticas (AARSETH, 2001, p. 157).

Figura 1: No alto, mapa da cidade de Wittenberg. Paolo Forlani, 1567. Embaixo, visualização de tela do jogo *Foundation*, por Raptor, 2019.
Fonte: Libreria Antiquarius e *Foundation* (Polymorph Games, 2019)[9].

[9] Disponíveis respectivamente em: https://bit.ly/2Hwtvcy e https://youtu.be/73-uPKWbAyA. Acesso em: 24 fev. 2020.

Entretanto, não é verdade que os mapas sejam mais precisos ou mais completos que outros tipos de projeções. O benefício de seu uso combinado advém justamente do fato de que diferentes estratégias de enunciação revelam e escondem aspectos diferentes dos espaços que representam. Além disso, posiciona o jogador de uma maneira diferente em relação ao mundo: a vista vertical assegura mais precisão, controle e autonomia ao indicar ao jogador que ele transcende o mundo do jogo. Nos jogos em terceira pessoa, o posicionamento externo do ponto de vista remove o jogador da linha de ação: ainda que o comande, o jogador ocupa a posição de observador em relação ao avatar. Já os jogos em primeira pessoa forçam o alinhamento entre o ponto de vista e o campo de visão do jogador (Figura 2). A intenção é aumentar o sentimento de presença no mundo do jogo, porém essa estratégia pode causar estranheza e tende a aumentar as possibilidades de ruptura da experiência de jogo (FRAGOSO, 2014) devido às imprecisões inerentes à imposição de correspondência entre a visão do jogador e o "olho simbólico" da perspectiva.

Figura 2: No alto, uso de mapa em jogo digital. Embaixo, à esquerda, uso da perspectiva central com ponto de vista em terceira pessoa e à direita, perspectiva central em primeira pessoa em *Fallout New Vegas*.
Fonte: *Fallout New Vegas* (Obsidian Entertainment e Bethesda Softworks, 2010).

Outras particularidades do uso de mapas e perspectivações em games serão discutidas a seguir, iniciando pelas questões relacionadas ao caráter digital dessas imagens.

Imaginando mundos de jogo

Neste artigo, optamos por direcionar nossa atenção aos games com mundos tridimensionais imaginários, ou seja, cujas imagens são geradas diretamente no computador. Atualmente, o convívio com esse tipo de imagem já se encontra tão naturalizado que as implicações de suas diferenças em relação a outras imagens técnicas tendem a passar despercebidas. Por isso mesmo, é importante destacar as percepções dos autores que discutiram a modelagem digital em seus primeiros anos, como Machado (1990), Fragoso (1992) e Couchot (1993), para quem o papel mediador das imagens digitais seria ainda mais intenso justamente devido à inexistência de referentes materiais. Queáu (1993, p. 93-94) atribuiu essa intensificação a três fatores: a natureza "essencialmente abstrata" dessas imagens, a possibilidade de geração em tempo real e a capacidade de interação com as enunciações.

Os três fatores apontados por Queáu se aplicam às imagens do próprio mundo do jogo, mas não às imagens do mundo que habitamos. Isso demarca a diferença entre os mapas e as imagens em perspectiva que encontramos no cotidiano e nos games: nos dois casos, os mapas são sempre compreendidos como representações a serem cotejadas com o mundo conhecido "em primeira mão". Por essa razão, a analogia entre os mapas em games e em outros sistemas digitais é direta (Figura 3). O mesmo se aplica às imagens em perspectiva encontradas no cotidiano, por exemplo na pintura, no cinema e na televisão. Nos games, entretanto, as imagens em perspectiva são apresentadas como se correspondessem à experiência espacial mediada apenas pela visão[10]. Em outras palavras, enquanto uma imagem em perspectiva encontrada no cotidiano é compreendida como uma enunciação de um espaço que também pode ser visto "em primeira mão", uma imagem do mundo de jogo é a experiência mais imediata possível, apesar de ser uma representação em perspectiva. Uma vez que o mundo do jogo só pode ser visto sob essa forma de codificação, todo o conhecimento sobre ele é, sempre e necessariamente, carregado com os princípios, valores e crenças inscritos na perspectivação.

Ao discutir as enunciações do mundo do jogo, os autores dos estudos de (FRAGOSO; AMARO, 2018) tendem a privilegiar as questões relativas ao envolvimento espacial dos jogadores durante o *gameplay* (por exemplo, CALLEJA, 2011; JØRGENSEN, 2013). A única referência que talvez se aproxime de nossa opção pelo foco no caráter mediador dessas imagens seria o trabalho de

[10] Nos dois casos, existem outros fatores de mediação, como os socioculturais e os cognitivos. Optamos por não mencioná-los neste ponto da discussão para não comprometer a clareza do texto.

Nitsche (2008, p. 77, tradução nossa), que reconhece que as câmeras realizam recortes, seleções e interpretações que "carregam o mundo virtual com uma perspectiva". Nessa passagem, a palavra "perspectiva" tem duplo sentido: refere-se à lógica estrutural de acordo com a qual essas imagens são criadas e também aos valores e crenças inerentes àquela lógica.

Figura 3: Mapa intradiegético em *Assassin's Creed Valhalla*.
Fonte: *Assassin's Creed Valhalla* (Ubisoft, 2020).

Esses valores e crenças são reificados pela disseminação de imagens produzidas por câmeras, como na fotografia, cinema e televisão (MACHADO, 1984, 1990). Essa reificação é ainda mais intensa no caso dos games, pois as câmeras virtuais não recortam e interpretam o espaço físico, mas materializam modelos tridimensionais criados a partir da perspectiva moderna, ou seja, que correspondem a um espaço que antes mesmo de sua enunciação já é matemático, infinito e homogêneo, concebido de acordo com os princípios da revolução copernicana (FRAGOSO, 2003 2005).

Graças ao uso da perspectiva e à mobilidade do ponto de vista, não é raro encontrar comparações entre a narrativa em jogos e no cinema (LAMMES; VERHOEFF, 2008; NITSCHE, 2008). Entretanto, as diferenças entre as estratégias narrativas do cinema e dos games são, no mínimo, tão importantes quanto suas similaridades (KING; KRZYWINSKA, 2002). Essas diferenças devem-se, sobretudo, ao fato de que os mundos dos jogos digitais não são criados para serem vistos, mas para

serem explorados. Para isso, é preciso que a câmera virtual (ou seja, o ponto de vista) esteja, pelo menos até certo ponto, sob controle do jogador (Figura 4).

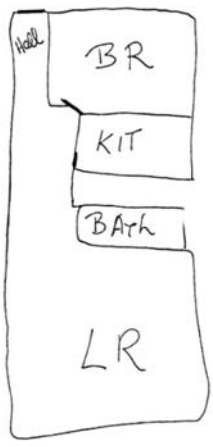
Figura 4: Variações da câmera virtual sem que o personagem esteja em movimento em *Elder Scrolls V: Skyrim*.
Fonte: *Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda, 2011). Capturas de tela cedidas para as autoras por Natan Kussler, 2020.

Esse fator demarca mudanças no papel do público para o qual as imagens das câmeras físicas e virtuais são produzidas: enquanto, no cinema, o público é posicionado como *voyeur* (MACHADO, 1990, 1997), os jogos digitais demandam que o jogador assuma a atitude de um explorador. Lammes e Verhoeff (2008) caracterizam a narratividade dos jogos digitais como uma decorrência desse fator: para eles, as narrativas dos games são relatos espaciais, estórias de navegação e descoberta, nas quais o espaço prevalece sobre o tempo. Essa percepção não invalida a necessidade de observar as interdependências entre duas facetas da espacialidade dos games: a arquitetônica (navegável) e a cinemática (narrativa) (NITSCHE, 2008). A similaridade entre essas percepções sobre as narrativas e os mundos de jogo e as descrições das práticas espaciais cotidianas encontradas em de Certeau (1998) serão discutidas na próxima seção.

Dinâmicas espaciais em games

Em seu trabalho sobre as práticas cotidianas, de Certeau elenca, de um lado, as diferenças decorrentes da compreensão de que as coisas ocupam um mundo objetivo, externo e inerte, ou seja, um espaço que simplesmente existe, mas não afeta ou altera o que nele está contido. De outro lado, está a percepção das práticas subjetivas que "acordam os objetos" e conferem sentido ao espaço em que eles se encontram. A articulação dessas duas relações com o espaço resulta em "geografias de ação" que podem ser expressas como "relatos espaciais" (DE CERTEAU, 1998, p. 200-203). De Certeau (1998, p. 204) relacionou as duas formas elementares das geografias de ação com as noções de "mapeamento" e "percurso", sendo o mapeamento uma representação estática ("Ao lado da cozinha fica o quarto das meninas") enquanto o percurso é dinâmico ("Você dobra à direita e entra na sala de estar"). Damos preferência, no entanto, à versão mais detalhada dessas duas categorias, encontrada no estudo original de Linde e Labov (1975), que serviu de referência para de Certeau. Naquele trabalho, os autores abordaram as relações entre as formas de apreensão do espaço e sua expressão discursiva a partir de descrições de layouts de apartamentos, tendo chegado às duas categorias mencionadas por de Certeau. Entretanto, para eles, os mapeamentos descrevem relações entre lugares e podem ser visuais ou verbais, enquanto os percursos tanto podem ser estáticos quanto dinâmicos (Tabela 1).

Tabela 1: Descrições de apartamentos dos tipos "mapeamento" (verbal e visual) e "percurso" (estático e dinâmico).

<table>
<tr><th>MAPEAMENTO VERBAL</th><th>MAPEAMENTO VISUAL</th><th>PERCURSO ESTÁTICO</th></tr>
<tr>
<td rowspan="2">Eu diria que é um grande quadrado, dividido em quatro unidades.
Se você estivesse olhando este apartamento de cima, ele seria, como eu disse antes, semelhante a um grande quadrado com duas linhas desenhadas através do centro para criar quatro quadrados menores.
Agora, nas pontas – hmn –, nas duas caixas menores que dão para a rua, você tem a sala e um quarto.
Entre essas duas caixas você tem um banheiro.
Agora, entre as próximas duas caixas, de frente para o quintal, você tem um pequeno hall e então as duas caixas, uma delas é um quarto e a outra é a cozinha e então o pequeno hall – ah – um pouco depois disso</td>
<td rowspan="2"> 
</td>
<td>A entrada dá para a cozinha.
E através de um arco está a sala.
E depois, através de uma porta separada, uma porta que fecha, está o quarto.
Eu diria que o quarto é só um pouco menor que a sala.
Eu acho que o tamanho é bem bom para duas pessoas.</td>
</tr>
<tr>
<td>PERCURSO DINÂMICO

Você entrou pela porta da frente.
Tinha um hall estreito.
À esquerda, a primeira porta que você viu era um quarto pequeno.
Então tinha a cozinha, e então o banheiro,
E então o cômodo principal era no fundo, a sala, eu diria.</td>
</tr>
</table>

Fonte: Adaptado de Linde e Labov (1975, p. 927-929).

Os quatro tipos de representações espaciais podem ser encontrados em jogos que privilegiam a enunciação verbal, como os *role-playing games* (RPG) on-line que eram populares nos anos 1980-90 (Figura 5).

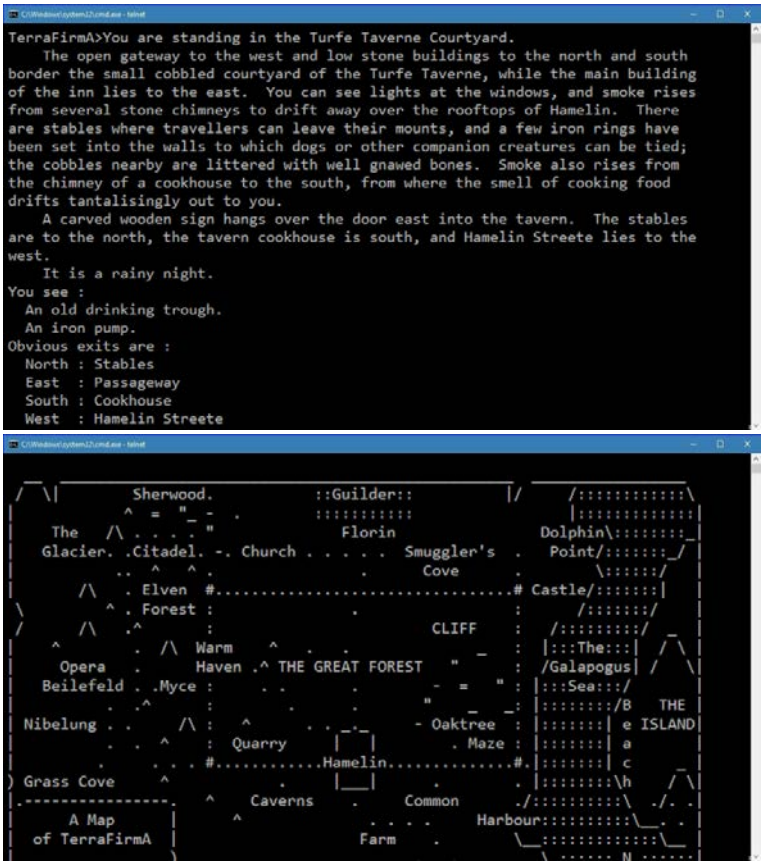


Figura 5: representações espaciais na MUD *TerraFirmA*. No alto, pátio da Taverna Turfe. Embaixo, parte da representação visual identificada como "mapa" pelo próprio jogo.
Fonte: Captura de tela realizada por Suely Fragoso, 2019.

De Certeau (1998) destaca a artificialidade da dissociação entre mapeamentos e percursos, que ocorre para acomodar a estrutura dualista do pensamento moderno. Como exemplo, o autor menciona a forma híbrida dos mapas medievais constituídos de traçados retilíneos, e indicações de "etapas a efetuar (cidades onde passar, parar, alojar-se, rezar etc.) e distâncias computadas em horas ou em dias, ou seja, em tempos de marcha" (DE CERTEAU, 1998, p. 205, tradução nossa). A Figura 6 assinala a semelhança entre esse tipo de mapa e enunciações encontradas em games.

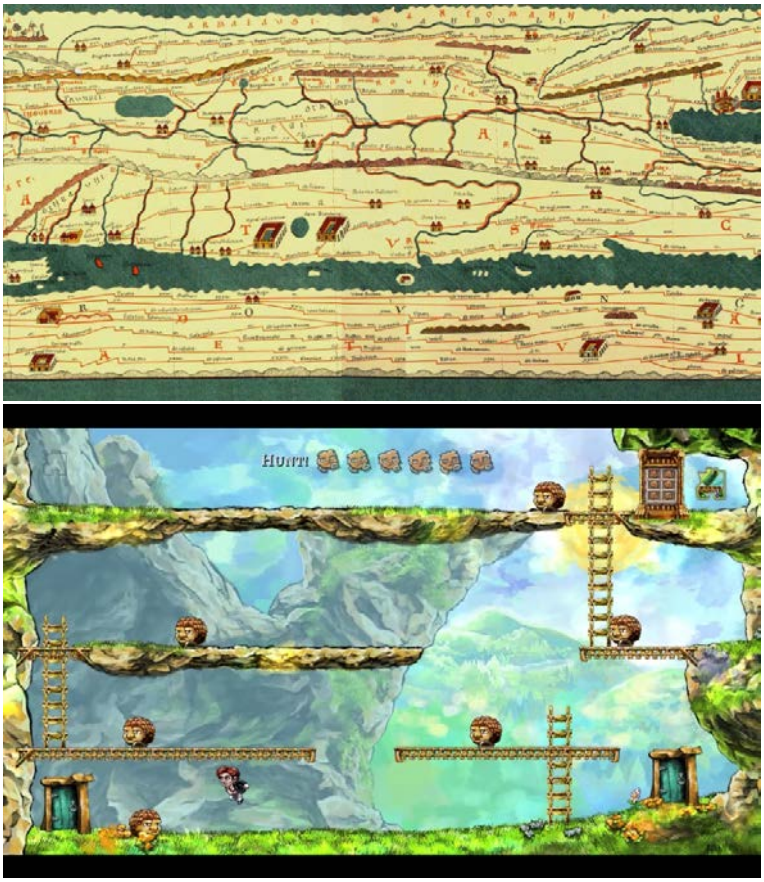


Figura 6: No alto, *Tabula Peutingeriana*, séc. I-IV (detalhe de fac-símile elaborado por Konrad Miller, 1888). Embaixo, tela do jogo *Braid* (Hothead Games / Number None, 2008).
Fonte: Wikimedia Commons e *Braid* (Hothead Games/Number None, 2008). Captura de tela realizada por Mariana Amaro, 2020.

Com a passagem para a cartografia moderna, as marcas dos percursos foram progressivamente apagadas em privilégio das enunciações do tipo mapa. Entre os testemunhos das fases intermediárias desse processo estão as ilustrações encontradas nas cartas náuticas produzidas entre os séculos XV e XVII. Essas imagens, que não têm função decorativa, correspondem a "fragmentos de histórias", registros dos eventos e "operações – de viagem, guerreiras, construtoras, políticas ou comerciais – que possibilitam a fabricação de um plano geográfico" (DE CERTEAU, 1998, p. 206). A presença dessas ilustrações constrói formas híbridas de mapeamento e percurso, que acomodam com facilidade nosso conhecimento da cartografia moderna e nossa experiência espacial cotidiana. Sua presença nos games demarca a temporalidade

do mundo do jogo (são mapas "antigos") e situa o jogador como um explorador que se aventura em mundos desconhecidos. No exemplo da Figura 7, o mapa do jogo combina o hibridismo dos mapas ilustrados a outra forma de enunciação característica do mesmo período: o plano perspectivo (NUTI, 1994). Compõe-se assim um duplo hibridismo, uma vez que as representações oblíquas combinam a suposta objetividade do ponto de vista vertical do mapa e a subjetividade da experiência cotidiana.

Figura 7: Mapa do jogo *Thronebreaker*.
Fonte: *Thronebreaker* (CD Projekt RED, 2019), por Yama Orce, 2018.

A adequação da estrutura dual das geografias de ação ao estudo das enunciações espaciais em games foi apontada por autores anteriores que, no entanto, quase sempre privilegiaram uma visão binária ao associar o "percurso" com a navegação do jogador e o "mapeamento" com as enunciações objetivas do espaço dos jogos (por exemplo: EGLISTON, 2015; SCULLY-BLAKER, 2014). Uma exceção seria o trabalho de Golding (2013), que retoma o paralelo entre mapeamento e percurso e as noções de "estratégia" e "tática" apresentadas por De Certeau (1998). Resumidamente, pode-se dizer que as estratégias são práticas racionalizadas através das quais certos sujeitos ou grupos estabelecem e reificam sua posição de poder em relação aos outros. Para tanto, realizam um "gesto Cartesiano" e, portanto, Moderno, que enfatiza a distinção entre o que lhes é próprio em oposição a uma exterioridade de alvos ou ameaças. As táticas, por sua vez, são "a arte do fraco", constituída por ações distribuídas que visam estabelecer as condições necessárias à autonomia (DE CERTEAU, 1998, p. 99-101). Golding transpôs a percepção da visão estratégica

de uma cidade de um lugar alto e a experiência tática de andar nas ruas de Certeau (1998, p. 169-171) para sua experiência com games nos seguintes termos:

> Em *Assassin's Creed II* o conhecimento que meu personagem tem do ambiente onde se encontra e sua eficácia em encontrar tarefas, aperfeiçoamentos e outros lugares desejáveis está diretamente vinculada a quantos prédios altos eu encontro para ele escalar. Olhar a partir de cima é ver em conceitos, e ver em termos de conhecimento, poder e influência. (GOLDING, 2013, p. 28, tradução nossa)

Pontos de vista elevados aumentam o conhecimento e o controle sobre o espaço, mas cobram seu preço em distanciamento e desapego. Golding (2013) reconhece isso em seu comentário de que os jogadores nunca podem ter uma perspectiva panorâmica e holística como a das estratégias descritas por de Certeau (1988), uma vez que, no caso de jogos, o domínio dos caminhos alternativos permanece sempre na mão dos designers. Concordamos que a comparação entre jogadores e cartógrafos, encontrada em autores como Friedman (1998), é falha, porém não porque o mundo do jogo seja desconhecido e as opções não estejam disponíveis para o jogador. Afinal, essa situação é análoga à dos primeiros navegadores, que também desconheciam as regiões que exploravam e progrediam mapeando e navegando ao mesmo tempo. Por outro lado, a analogia entre o jogador e o explorador, ou mesmo a ideia do jogador como um "cartógrafo a passeio"(LAMMES, 2008, 2009, 2016; LAMMES; VERHOEFF, 2008), ainda deixa de levar em conta as implicações das diferenças ontológicas entre o espaço do jogo e o espaço físico. Uma dessas diferenças está na base dos questionamentos que levantamos neste artigo: ao contrário da experiência da vida cotidiana, a experiência espacial dos jogadores é necessariamente mediada por enunciações cuja carga ideológica incide sobre o conhecimento do mundo do jogo alterando, inclusive as relações que os jogadores estabelecem com ele. É importante destacar que, com essa afirmação, não queremos dizer que os jogadores estejam à mercê das enunciações do jogo: o paradigma inscrito nas imagens e textos pode ser contrainterpretado e desafiado. No entanto, como qualquer movimento de contra-hegemonia, o primeiro passo é o reconhecimento dos valores dominantes. Por esse motivo, consideramos os jogadores mais parecidos com turistas acompanhados por um guia que direciona sua atenção do que com exploradores: por mais pessoais que sejam, suas geografias de ação e suas histórias espaciais nascem sob influência dos filtros inscritos nos modos de enunciação.

As imagens do "cartógrafo a passeio" e do turista que acompanha o guia têm a vantagem adicional de não perderem de vista a interdependência entre mapeamento e

percurso que, já em de Certeau, aparecem entrelaçados na composição das "geografias de ação". Por outro lado, reconhecemos que sua instrumentalização como categorias analíticas distintas promoveu avanços em estudos empíricos de autores que nos precederam. Quando aplicadas à análise de jogos de estratégia e jogos locativos, as noções de mapeamento e percurso conduziram recorrentemente à conclusão de que sua presença em interfaces digitais promove a hibridação do mapeamento e do turismo, restabelecendo o antigo hibridismo, que teria sido desmantelado pela Modernidade (LAMMES, 2009, 2016; LAMMES; VERHOEFF, 2008; LAMMES; WILMOTT, 2016, 2018). Entendemos, no entanto, que essa separação de fato nunca chegou realmente a acontecer e que os jogos não promovem a interdependência entre os dois tipos de apreensão espacial, apenas a tornam mais visível e fácil de perceber.

Conclusão

Neste artigo, discutimos como as diferentes formas de representação visual do espaço interferem na relação entre os jogadores e os mundos de jogo. Para isso, tomamos como foco duas estratégias de enunciação: mapas e projeções perspectivadas. Partimos do reconhecimento de que toda imagem é uma construção cultural e, portanto, não reflete de forma precisa e ingênua aquilo que representa. A partir da constatação dos pontos comuns entre os mapas e as imagens em perspectiva, recuperamos o trajeto histórico de sua separação em categorias distintas. Identificamos que essa separação ocorre na passagem para a Modernidade e reflete os muitos dualismos característicos do pensamento daquele período. Ao longo do processo de distinção entre mapas e perspectiva, identificamos o uso de formas transitórias, sobretudo na cartografia. Entre essas, destacamos as projeções oblíquas e mapas ilustrados.

A seguir, discutimos especificidades das imagens sobre as quais situamos nossa problematização. Como parte de jogos digitais, elas são modelos de natureza abstrata, sem correspondente material no mundo físico. Além disso, são imagens com as quais o jogador deve poder interagir. Notamos analogias diretas entre as aplicações de mapas em jogos e no uso cotidiano, cuja base é a suposta correspondência entre as enunciações perspectivadas do mundo do jogo e a visão humana. Assim, tanto no jogo quanto no cotidiano, os mapas são tomados como representações a serem cotejadas com a realidade. Já as imagens em perspectiva têm sua artificialidade reconhecida quando encontradas no dia a dia (em fotografias, ou na televisão, por exemplo), mas não nos jogos. Isso porque, devido à ausência de referente material, apesar de

sua artificialidade, a enunciação perspectivada ainda é a experiência do mundo do jogo mais direta possível.

Por outro lado, as imagens em perspectiva presentes em jogos podem ser controladas em níveis que não ocorrem em outros meios audiovisuais, o que retira o jogador da posição de observador para situá-lo como um explorador do espaço do mundo de jogo. Essa diferença propicia uma experiência espacial peculiar, na qual identificamos paralelos com práticas espaciais cotidianas. No entanto, cabe ressaltar o peso da mediação da perspectivação, carregada de princípios, valores e crenças modernas cuja inscrição é estrutural e, portanto, nem sempre perceptível ao usuário.

Problematizamos essa percepção a partir do dualismo entre mapeamento e percurso encontrado na literatura anterior sobre a espacialidade em games, assinalando nossas concordâncias e discordâncias com as colocações dos autores que nos precederam. Com isso, verificamos um paralelo entre a natureza híbrida das geografias de ação e a ocorrência combinada de mapas e imagens em perspectiva em games, o que nos levou à constatação de que a experiência espacial dos games resgata o hibridismo das práticas espaciais, superando os limites artificiais dos dualismos criados na Modernidade.

Referências

AARSETH, E. *Allegories of space*: the question of spatiality in computer games. [*S. l.*: *s. n.*], 1998.

BORGES, J. L. "Do rigor na Ciência". *In*: BORGES, J. L. *Jorge Luis Borges*: obras completas. Rio de Janeiro: Globo, 1999. p. 247.

CALLEJA, G. *In-game*: from immersion to incorporation. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

COUCHOT, E. "Da representação à simulação". *In*: PARENTE, A. *Imagem-máquina*: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37-48.

DE CERTEAU, M. *Invenção do cotidiano*: v. 1: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DODGE, M.; KITCHIN, R.; PERKINS, C. *Rethinking maps*: new frontiers in cartographic theory. London: Routledge, 2011.

EGLISTON, B. "Playing across media: exploring transtextuality in Competitive Games and eSports". *In*: DIGITAL GAMES RESEARCH ASSOCIATION

CONFERENCE (DIGRA), 15., 2015, Lünenburg. *Proceedings* [...]. Lünenburg: Digra, 2015. p. 1-17. Disponível em: https://bit.ly/39cWUnq. Acesso em: 21 jan. 2019.

FRAGOSO, S. "Interface design strategies and disruptions of gameplay: notes from a qualitative study with first-person gamers". *In*: KUROSU, M. (ed.). *Human-computer interaction*: application and services. New York: Springer, 2014. p. 593-603.

FRAGOSO, S. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

FRAGOSO, S. "Calidoscopia midiática: da criação à ressignificação das imagens em perspectiva". *Intexto*, Porto Alegre, n. 11, p. 1-13, 2004. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4049. Acesso em: 30 jul. 2020.

FRAGOSO, S. "Perspectivas: uma confrontação entre as representações perspectivadas, o conhecimento científico acerca do espaço e a percepção cotidiana". *Galáxia*, São Paulo, v. 14, n. 6, p. 105-120, 2003. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1337. Acesso em: 30 jul. 2020.

FRAGOSO, S. *O imaginário digital*: considerações sobre as premissas básicas da modelagem geométrica computadorizada. 1992. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

FRAGOSO, S.; AMARO, M. *Introdução aos estudos dos jogos*. Salvador: Edufba, 2018.

FRIEDMAN, T. "Civilization and its discontents: simulation, subjectivity, and space". *In*: SMITH, G. M. *On a silver platter*: CD-ROMs and the promises of a new technology. New York: New York University Press, 1998. p. 132-150.

GOLDING, D. "To configure or to navigate? On textual frames". *In*: WAGGONER, Z. *Terms of play*: essays on words that matter in videogame theory. Jefferson: McFarland, 2013. p. 28-46.

HARLEY, J. B. "Deconstructing the Map". *Cartographica*: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization, Toronto, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989.

JØRGENSEN, K. *Gameworld interfaces*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

KING, G.; KRZYWINSKA, T. "Computer Games/Cinema/Interfaces". *In*: COMPUTER GAMES AND DIGITAL CULTURES CONFERENCE, 2002, Tampere, Finland. *Proceedings* [...]. Tampere, Finland: Tampere University Press, 2002. p. 140-153.

KORZYBSKI, A. *Science and sanity*: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics. Chicago: Institute of General Semantics, 1958.

LAMMES, S. "Digital mapping interfaces: from immutable mobiles to mutable images". *New Media & Society*, Thousand Oaks, v. 19, n. 7, p. 1019-1033. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1461444815625920. Acesso em: 27 jan. 2019.

LAMMES, S. "Spatial regimes of the digital playground: cultural functions of spatial practices in computer games". *Space and Culture*, Thousand Oaks, v. 11, n. 3, p. 260-272, 2008.

LAMMES, S. "Terra incognita: computer games, cartography and spatial stories". *In*: VAN DEN BOOMEN, M. *et al*. *Digital material*: tracing new media in everyday life and technology. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. p. 223-238.

LAMMES, S.; VERHOEFF, N. "Landmarks: navigating spacetime and digital mobility". In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF ISSEI LANGUAGE AND THE SCIENTIFIC IMAGINATION, 11., 2008, Helsinki, Finland. *Proceedings* [...]. Helsinki, Finland: University of Helsink, 2008. p. 1-21. Disponível em: https://bit.ly/3l30m6o. Acesso em: 26 jan. 2019.

LAMMES, S.; WILMOTT, C. "Mapping the city, playing the city: Location-based apps as navigational interfaces". *Convergence*, Thousand Oaks, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3nVd9dg. Acesso em: 27 jan. 2019.

LAMMES, S.; WILMOTT, C. "The map as playground: location-based games as cartographical practices". *Convergence*: The International Journal of Research into New Media Technologies, Toronto, v. 24, n. 6, p. 648-665, dez. 2018.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1991.

LINDE, C.; LABOV, W. "Spatial networks as a site for the study of language and thought". *Language*, Washington, DC, v. 51, n. 4, p. 924-939, 1975.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, A. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, A. "Apresentação". *In:* FRAGOSO, S. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, p. 5-12.

NITSCHE, M. *Video game spaces*: image, play, and structure in 3D worlds. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

NUTI, L. "The perspective plan in the sixteenth century: the invention of a representational language". *The Art Bulletin*, New York, v. 76, n. 1, p. 105-128, 1994.

PANOFSKY, E. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books, 1997.

QUÉAU, P. "O tempo do Virtual". *In*: PARENTE, A. (org.). *Imagem-Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 91-98.

REES, R. "Historical links between cartography and art". *Geographical Review*, Abingdon, v. 70, n. 1, p. 61-78, 1980.

ROSE-REDWOOD, R. "Introduction: the limits to deconstructing the map". *Cartographica*: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization, Toronto, v. 50, n. 1, p. 1-8, 2015.

SCULLY-BLAKER, R. "A practiced practice: speedrunning through space with de Certeau and Virilio". *Games Studies*: the International Journal of Computer Game Research, v. 14, n. 1, 2014. Disponível em: https://bit.ly/3pXIKN1. Acesso em: 24 jan. 2019.

THRIFT, N. *Spatial formations*. London: Sage, 1996.

WEBER, M. *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. Chelmsford: Courier, 2012.

submetido em: 9 abr. 2019 | aprovado em 22 jun. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.165175

Interpretações sobre o Japão mediadas pelo *reality show Ainori Love Van*

Japan's interpretations mediated by the reality Ainori Love Van

Mayara Araujo[1]

Krystal Urbano[2]

[1] Doutoranda do Programa de Pós-graduação Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Contato: msoareslpa@yahoo.com.br

[2] Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Contato: krystal.cortez@gmail.com

Resumo: O artigo discute a instrumentalização do *soft power* japonês através dos discursos veiculados sobre o Japão e seu relacionamento com os países vizinhos encontrados no *reality show Ainori Love Van: Asian Journey* (2017-2019), disponível na Netflix. Para tanto, damos enfoque ao caso de Taiwan, um dos destinos turísticos visitados pelos participantes da primeira temporada do referido programa. Os resultados da pesquisa apontam que o programa tenta desconstruir a memória negativa associada ao imperialismo japonês, iniciado no século XX, na medida em que reforça a ideia amplamente difundida de que o Japão é *cool*.
Palavras-chave: reality shows; imperialismo; soft power; Taiwan; Japão.

Abstract: This article discusses the instrumentalization of Japanese soft power through the discourses broadcast about Japan and its relationship with neighboring countries in the reality show Ainori Love Van: Asian Journey (2017-2019) available on Netflix. For such, we focus on the case of Taiwan, one of the tourist destinations visited by participants in the first season. The research results show that the program tries to deconstruct the negative memory associated with Japanese imperialism, which started in the 20th century, as it reinforces the widely held idea that Japan is cool.
Keywords: reality shows; imperialism; soft power; Taiwan; Japan.

Introdução

Normalmente associado a uma gama de produtos midiáticos referentes à sua cultura pop, como *Hello Kitty*, *Dragon Ball* e *Pokémon*, o imaginário sobre o Japão nem sempre teve uma faceta tão *cool* ou descolada. A presença japonesa no continente asiático possui um passado sombrio, vinculado a exploração e colonização dos países vizinhos, além de ter praticado um imperialismo que se apresentava aos moldes ocidentais, o que causa um profundo desconforto no entorno regional até a atualidade. Situado no Extremo Oriente, com um passado de isolacionismo para, então, ser forçado a abrir os portos e dialogar com o Ocidente, o posicionamento do Japão em um cenário global se fez complicado. Ainda que o arquipélago possua alguns traços culturais semelhantes com os demais países do Leste e Sudeste Asiático, nem sempre suas abordagens se manifestaram a favor dessa identidade "asiática" (IWABUCHI, 2002), uma vez que até pouco tempo atrás falar sobre a Ásia implicava na ideia de uma civilização distante e atrasada ao ser comparada à Europa Ocidental ou aos Estados Unidos. Esse fator colaborou para que o Japão adotasse narrativas que ora buscavam se afastar do oriente ao defender seus traços ocidentais e, posteriormente, com a ascensão dos tigres asiáticos, visassem uma aproximação com essa mesma Ásia, abraçando e incorporando seus valores (IWABUCHI, 2002).

No entanto, nos últimos decênios, a influência cultural japonesa representada pela popularização de sua cultura pop (ALBUQUERQUE & CORTEZ, 2015) tem atingido bons resultados em países do Leste e Sudeste Asiático, bem como em outras regiões. A fim de citar alguns exemplos, em Taiwan os cidadãos têm gradativamente buscado o Japão como destino turístico, e o lucro da marca japonesa *Sanrio*, responsável por personagens icônicos da indústria do entretenimento nipônica como a própria *Hello Kitty* e *Aggretsuko*, atingiu 580 milhões de dólares somente em 2016. No caso da Malásia, os eventos de *animê*[3] têm conquistado públicos cada vez mais expressivos nos últimos anos (YAMATO, 2016); países como Tailândia, Coreia do Sul e Indonésia têm os seus mercados de histórias em quadrinhos completamente dominados pelos mangás (OTMAZGIN, 2007) e os dramas de TV japoneses conquistaram a juventude asiática a partir da década de 1990 (IWABUCHI, 2004). Ademais, a indústria televisiva japonesa, ainda em 2015, iniciou uma parceria com a

[3] Convenções realizadas por fãs de *animês* (desenhos animados japoneses) em diversos países do mundo. No Brasil, essas convenções são realizadas desde a década de 1990, como reflexo da popularidade e presença dos *animês* nas emissoras televisivas locais e, em certa medida, da diáspora japonesa ocorrida em nosso país início do século XX.

plataforma de *streaming* Netflix, o que viabilizou a produção de conteúdos originais e expansão de sua produção audiovisual de maneira licenciada no mercado global. Assim, além da inserção de dramas de TV originais e uma gama considerável de animações, a parceria também acarretou a produção de *reality* e *talk shows* dos mais variados formatos e temáticas, o que vem contribuindo com a veiculação de novos discursos e imagens sobre o Japão para o restante do globo.

Com isso em vista, o artigo discute a instrumentalização do *soft power* japonês através do caso do *reality show Ainori Love Van: Asian Journey* (2017-2019), disponível no catálogo da Netflix. A partir de uma análise ancorada na primeira temporada do programa, objetivamos compreender quais são as imagens e discursos veiculados sobre o Japão e seu relacionamento com os países vizinhos no contexto contemporâneo. Embora *Ainori* tenha seu enfoque na procura pelo amor enquanto apresenta destinos turísticos, o *reality* também traz quadros didáticos sobre a história e a cultura dos países visitados, tornando o seu caráter turístico ainda mais embasado. Nesse sentido, acreditamos que os participantes – e os espectadores – acabam sendo convidados a (re)descobrir o Japão a partir da comparação e do diálogo com os outros países asiáticos representados no programa. Dito isso, partimos do pressuposto de que a edição do programa se esforça em desconstruir a memória negativa vinculada ao Japão, dado o seu passado imperialista, enquanto reforça as qualidades do *soft power* japonês junto aos públicos regionais e globais.

O argumento do texto se desenvolve em três seções. Inicialmente discutimos sobre a presença e influência cultural japonesa no continente asiático, em uma linha temporal que se inicia no período que precede a entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial e termina nos primeiros anos do século XXI. Já na segunda seção, apresentamos as bases pelas quais o *reality show Ainori Love Van* foi concebido e desenvolvido pela indústria televisiva japonesa até o momento de sua transposição para a plataforma de *streaming* da Netflix. Por fim, num terceiro momento, analisamos os discursos e imagens veiculados sobre o Japão em *Ainori Love Van: Asian Journey*, dando enfoque ao relacionamento controverso estabelecido entre Japão e Taiwan, um dos destinos visitados pelos participantes do programa na referida edição.

Do projeto imperialista japonês ao discurso do *Cool Japan*

Até o início da Segunda Guerra Mundial, o chamado "Império Japonês" atuava como o principal poder regional no Leste Asiático. Esse poderio se estabeleceu a partir da Revolução Meiji (1867 – 1912), período em que ocorreu uma forçada aproximação entre o Japão e os países ocidentais. Nesse momento, houve uma intensa

euforia na absorção de ideias, conteúdos e valores oriundos dessa região, mas algum tempo depois acabou acarretando a criação de um projeto político conservador de fundo nacionalista (ORTIZ, 2000). Também é a partir desse momento que o Japão se industrializa e inicia o seu processo de desenvolvimento aos moldes europeus, passando a ser reconhecido no cenário político internacional pelas grandes potências europeias da época. Embora desfrutasse de um quadro privilegiado, o arquipélago não conseguiu ser visto como uma potência semelhante ao Ocidente e, para se proteger da ameaça de colonização, o Japão se envolveu em diversas guerras a fim de expandir o seu território geográfico e garantir a sua independência (MATSUDA, 2016).

O imperialismo é uma forma de determinada nação controlar a outra, seja através da aquisição direta de território ou por meios informais, através do domínio econômico, ameaça militar ou política (HUFFMAN, 2010). No caso japonês, seu imperialismo pode ser caracterizado como uma estratégia reativa e defensiva: ao mesmo tempo em que criticava o avanço ocidental na Ásia, utilizava-se dessa mesma política para justificar o seu próprio expansionismo e exploração dos países vizinhos (SUZUKI, 2003). Por conta da rápida industrialização e intensos movimentos de demonstração de força que obtiveram sucesso, o Japão desenvolveu um senso de superioridade perante seu entorno regional. Além disso, o arquipélago forçosamente implementou políticas de modernização da Ásia, tentou banir a influência ocidental no intuito de "salvar a Ásia" e substituí-la pelo modelo japonês. Decerto, no processo de expansionismo nipônico, a "Ásia" e o "Japão" se tornaram duas entidades separadas para que pudesse se ressaltar o discurso de superioridade japonesa (IWABUCHI, 2002).

Esse Imperialismo teve suas bases sedimentadas ainda em 1895, quando o Japão incorpora a ilha de Taiwan ao seu território, a partir da vitória na primeira guerra sino-japonesa (1894-1895). Logo em seguida, entre 1904 e 1905, o Japão confirmou o seu status de potência militar ao ser bem-sucedido em uma guerra contra a Rússia, para, então, a partir da década de 1930 adotar uma explícita postura imperialista contra os seus vizinhos asiáticos. Sendo assim, é difícil precisar a extensão do alcance japonês através da "Esfera de co-prosperidade do grande Leste Asiático", nomenclatura que foi desenvolvida no intuito de justificar o caráter imperialista e agressivo do Japão diante dos demais países da região. De acordo com Otmazgin (2012), esse espaço de "co-properidade" compreendia o Japão, a Coreia, Manchúria e algumas partes do sudeste asiático. Huffman (2010) acrescenta nessa área regiões como a Malásia, Filipinas, Indonésia, Burma e outras ilhas do pacífico, no período que precede a entrada do Japão na segunda guerra.

O fato é que o termo se refere a uma iniciativa que objetivava "libertar a região do domínio ocidental" (HUFFMAN, 2010; OTMAZGIN, 2012) através do apoio ao Japão a partir da utilização de recursos e mão-de-obra das colônias como prova de lealdade. Embora a influência japonesa não se desse de forma homogênea, os países englobados sofreram as consequências desses movimentos imperialistas para além do escopo da invasão territorial. Assim, países como a Malásia e a Indonésia, por exemplo, viviam sob supervisão militar japonesa a partir de 1940, enquanto a Tailândia permaneceu independente sob um acordo que permitia que o Japão utilizasse o país como base para suas tropas e que viabilizou a construção de campos de prisioneiros, especificamente entre 1941 e 1945, durante a guerra do pacífico. (HUFFMAN, 2010, p. 61).

Ainda nas décadas que antecedem a entrada do arquipélago na segunda guerra mundial, o Japão se apropriou da narrativa de ideais universais entre os países asiáticos e da lógica da cooperação mútua, em prol do desenvolvimento. No entanto, talvez a característica mais evidente desses esforços diz respeito a ideia de uma suposta superioridade racial e cultural japonesa, que implicava em inferiorizar os países vizinhos e garantia o papel central do Japão em seu projeto imperialista. Para tanto, o imperialismo e a colonização japonesa ocorreram de forma tão brutal que, além do uso da força e agressão, também obrigava as colônias a adotarem elementos de sua cultura, como a proibição do idioma nacional em Taiwan e na Coreia. Essas experiências chegaram ao ponto de obrigar os povos coreanos e taiwaneses a trocarem seus nomes originais por nomes japoneses (JOO, 2011; OTMAZGIN, 2012) e a forçarem a substituição de calendários para que se adequassem a numeração japonesa. Intelectuais e artistas foram enviados para as colônias no intuito de convencer a população nativa da superioridade japonesa (OTMAZGIN, 2012). Objetivava-se, portanto, a erradicação das culturas locais e substituição pela "superior" cultura japonesa.

Esse imperialismo foi freado por conta da derrota do Japão na Segunda Guerra mundial, o que tornou esse término particular. Nas experiências imperialistas europeias, o término do expansionismo ocorre de maneira orgânica, seja por parte das colônias ou dos colonizadores. No caso japonês, a derrota na guerra implicou no "abandono" de suas colônias, uma vez que simplesmente não existia a possibilidade do projeto de o Império Japonês continuar (HUFFMAN, 2010). Com isso, a geopolítica que passou a reger o leste e o sudeste asiático foi consequência do momento da guerra fria, na qual os Estados Unidos substituíram o Japão, ao passar a assumir o controle dos mares da Ásia e a regular a segurança econômica e militar da região (HUNG, 2018).

De 1945 a meados da década de 1970, o governo japonês realizou pouquíssimos esforços para promover sua cultura na Ásia, receoso de causar reações negativas devido à vívida memória do imperialismo na região. Em paralelo, alguns governos da região – como o de Taiwan – proibiram a importação da cultura japonesa devido a essas considerações históricas e políticas (OTMAZGIN, 2012). Não obstante, as exportações culturais não haviam sido diagnosticadas como um setor de sucesso para contribuir com a economia japonesa. Otmazgin (2012) ainda ressalta que o imperialismo cultural não fez parte dos objetivos de Estado naquele momento. A cultura foi vista como um possível empecilho para as negociações da compra de recursos necessários para a economia japonesa. Isso se contrasta com o forte investimento do governo japonês na criação de produtos manufaturados, como eletrônicos e automóveis. Por outro lado, a saída dos Estados Unidos do território japonês em 1952 permitiu que o governo investisse diretamente na promoção cultural para o mercado doméstico (OTMAZGIN, 2012). Os esforços, nesse caso, foram de incentivar as práticas culturais "tradicionais" – como preservar monumentos históricos, prática de *ikebana* (arranjos florais) e de *shodo* (caligrafia) – da cultura japonesa e que continuaram a desenvolver uma noção de superioridade nipônica, através de um discurso essencialista sobre a excepcionalidade japonesa – que reverberam até a atualidade.

Foi somente a partir de meados dos anos 1970, durante o governo do Primeiro Ministro Takeo Fukada (1976 – 1978), que a cultura voltou a ser um tópico relevante para as relações diplomáticas entre o Japão e o sudeste asiático. Durante o seu mandato, era objetivo do Japão buscar o "intercâmbio cultural" com os outros países do entorno regional e Fukada fazia questão de enfatizar que não fazia parte dos interesses japoneses se tornar um novo império cultural e militar. Concomitantemente, a década de 1970 é marcada pelo "milagre econômico japonês", que veio a se tornar a segunda maior economia do mundo na década posterior. Assim, o discurso de Fukada falava sobre uma "cooperação cultural" ou "intercâmbio cultural", palavras escolhidas por se referirem a uma retórica mais branda e que buscavam amenizar possíveis temores sobre o sucesso econômico do Japão (OTMAZGIN, 2012; IWABUCHI, 2015). No entanto, suas políticas foram alvo de sérios protestos na Tailândia e na Indonésia, lembrando ao Japão que o ressentimento sobre o imperialismo do início do século continuava presente, mesmo 30 anos após a derrota japonesa na segunda guerra (OTMAZGIN, 2012, p. 49). De fato, essa sombra do passado levou países como a Coreia do Sul a banir conteúdos japoneses desde a desocupação de seu território até 1998. No caso da

Malásia, Tailândia e Filipinas, certos produtos da cultura pop japonesa podem ser censurados até hoje.

Em síntese, os trinta anos posteriores ao término da segunda guerra mundial foram marcados por um grande receio por parte do governo japonês em utilizar sua cultura como ferramenta diplomática em diálogo com os vizinhos asiáticos. Nesse sentido, seus investimentos enfatizaram o mercado doméstico, deixando a mercantilização e exportação de produtos culturais exclusivamente nas mãos do setor privado. Essa situação só vem a se transformar na década de 1990.

Alguns fatores ajudaram a desencadear nessa transformação na última década do século XX: a) o sucesso que o mercado privado também conquistou na exportação de produtos midiáticos (principalmente para o Ocidente) levou o governo japonês a se reposicionar e a perceber o potencial político do campo cultural (OTMAZGIN, 2012); b) o surgimento de uma grande classe média urbana em muitas partes da Ásia em diálogo com a percepção de que a cultura pop japonesa atingia a juventude asiática, a despeito das marcas do imperialismo passado (IWABUCHI, 2015; ANG, 2010). Embora parte da população asiática se ressinta até hoje dos horrores do imperialismo japonês, isso não impediu o consumo de produtos do pop japonês, como as animações e os quadrinhos – principalmente pela camada mais jovem da população que não vivenciou as experiências do imperialismo nipônico. Iwabuchi (2002) acentua o caráter "inodoro" dos animês e mangás, dada a ausência de características étnicas dos personagens e, por fim; c) a emergência de conglomerados de mídia globais no final do século XX desencadeou em uma abundância de conteúdo audiovisual em todo o mundo. Nesse mesmo período, a Ásia crescia economicamente de forma rápida, tornando-se um espaço disputado pelos conglomerados ocidentais. Isso foi um sinal de alerta para países como China, Singapura e Malásia, que reagiram contra a extensiva invasão de produções norte-americanas, em defesa de "valores asiáticos" (IWABUCHI, 2002). Ao mesmo tempo, com a ascensão dos tigres asiáticos e a crescente pujança econômica da Ásia, o Japão passava a adotar discursos que buscavam fortalecer sua identidade asiática – aquela que outrora foi preterida pelo arquipélago no intuito de justificar seu imperialismo desenfreado no continente. Não obstante, também foi o período em que a indústria televisiva japonesa consolidava os *trendy dramas* – formato de ficção seriada televisiva que foi extensivamente exportado para países do leste e sudeste asiático e, posteriormente, adaptados pelas indústrias locais[4].

[4] Tal formato deu origem a várias emulações por parte dos países vizinhos: *TW-Drama* (Taiwan), *C-Drama* (China), *HK-Dramas* (Hong Kong), *K-Drama* (Coreia do Sul), dentre outros.

Nesse sentido, as produções japonesas se apresentavam como uma alternativa menos nociva do que os programas estadunidenses.

Diante desse cenário, a entrada do século XXI marca uma nova era para a diplomacia cultural japonesa. A partir de então, o governo diagnosticou que para elevar o seu *status* no mundo, o Japão precisaria investir mais em seus elementos culturais e tecnológicos. Além disso, a cultura tem cada vez mais sido interpretada como um elemento estratégico para a diplomacia entre as nações. Por diplomacia cultural entendemos um conjunto de práticas governamentais que operam em nome de um *ethos* bem definido de representação nacional (ANG et al. 2015). Assim, estimula-se a criação de uma imagem nacional específica para atrair as audiências externas, através, por exemplo, da instrumentalização do turismo, da exportação de produtos culturais e midiáticos e da promoção de certos estilos de vida (IWABUCHI, 2015), com o objetivo primário de aprimorar a percepção sobre a imagem de uma certa nação (OTMAZGIN, 2012).

Esse imaginário "repaginado" sobre o Japão ajudou a juventude asiática a desenvolver um senso de cosmopolitismo, estilo de vida e modernidade (ANG, 2010). Isso ocorre por conta de certos valores em comum, que não podem ser dignamente representados através de produções norte-americanas e/ou ocidentais (IWABUCHI, 2002), que não compartilham desse mesmo senso de pertencimento. Para explicar esse fenômeno, Straubhaar (1991) cunhou o termo proximidade cultural. Acentua-se, portanto, a pertinência de certos elementos culturais como vestimentas, gestos e linguagem corporal para se desenvolver certo grau de identificação, bem como a familiaridade étnica. Evidentemente, é pertinente salientar que a proximidade cultural não se dá de forma homogênea, visto os graus de estratificação social e até mesmo por conta de divergências dentro de um mesmo grupo.

Essa boa aceitação da cultura pop e midiática japonesa em outros países ajudou a conduzir uma mudança de posicionamento por parte do governo japonês que, desde 2005, tem oficialmente adotado a agenda de que "o Japão é *cool*" (*Cool Japan*) no intuito de promover a sua imagem internacionalmente e desenvolver seu *softpower*[5]. O ponto-chave da campanha *Cool Japan* está em "promover a compreensão e confiança do Japão através da utilização da cultura pop e artes tradicionais como suas principais ferramentas para a diplomacia

[5] De acordo com Nye (2005), o *soft power* representa a capacidade de uma nação em influenciar outras nações por meio de mecanismos culturais e ideológicos. Trata-se de uma estratégia política que visa conquistar a opinião pública, empatia e credibilidade internacional.

cultural[6]" (tradução nossa). Assim, animês, mangás, culinária japonesa, vestimenta tradicional, moda urbana, turismo, dentre outros, se tornaram ferramentas para obtenção de olhares simpáticos ao Japão. Alguns exemplos que poderiam ser citados das iniciativas promovidas pelo Ministério das Relações Exteriores (Mofa) são os concursos de mangá, campanhas de turismo como a *Discover Japan*, exibições públicas de animês e a escolha por três jovens japonesas como as embaixadoras da cultura *kawaii* (fofinha) (MILLER, 2011). Assim, a esfera da cultura se revelou um ambiente possível para "curar as feridas do passado", amansando a imagem negativa vinculada ao Japão. No entanto, mesmo com o *boom* de popularidade da cultura pop japonesa em diversos países, inclusive nos do leste e sudeste asiático, essas noções precisam ser problematizadas.

A ideia de diplomacia mediada pela cultura pop tende a se sustentar na ideia inocente de que esses produtos de entretenimento são capazes de remediar problemas históricos entre o Japão e outros países asiáticos (IWABUCHI, 2015). No entanto, o consumo do pop japonês por parte de populações asiáticas não anula a necessidade latente das entidades governamentais japonesas adotarem medidas para, de fato, lidarem com questões remanescentes do passado imperialista, como ilustra o caso das mulheres de conforto. Ainda hoje, Japão e Coreia do Sul enfrentam sérios embates para lidar com a questão das mulheres que foram obrigadas a se prostituir e estupradas pelo exército japonês durante a ocupação japonesa na península coreana[7]. No caso chinês, Iwabuchi (2015) observa que embora a camada jovem da população chinesa consuma extensivamente conteúdo pop e midiático japonês, ela continua se demonstrando preocupada e insatisfeita com as relações entre os dois países, também por conta de cicatrizes históricas.

Para o que tange aos interesses do artigo, é essencial ressaltar que o esforço do governo japonês em promover seu conteúdo criativo se tornou majoritariamente ancorado nos animês e mangás e, em menor escala, nos dramas de televisão. Nesse sentido, outros produtos midiáticos – como *reality e talk shows* – permanecem sendo pouco incentivados diretamente por entidades governamentais japonesas. Ainda assim, esses programas passaram a ser veiculados ao redor do mundo com o apoio de fãs transnacionais e com parcerias realizadas pelo setor privado, como entre a TV Fuji e a Netflix. Com isso, esses programas passaram a circular em diversos países e colaborar com o desenvolvimento de um imaginário sobre o Japão.

[6] Disponível em: https://bit.ly/2JHGFVe

[7] Disponível em: https://glo.bo/36QndOF

Consequentemente, também passaram a funcionar como um instrumento de acúmulo de *soft power* para o Japão (ARAUJO, 2020). Com isso em mente, direcionamos, a discussão sobre a instrumentalização do *soft power* japonês a partir do caso de *Ainori Love Van*.

Reality shows e instrumentalização do *soft power* japonês: o caso de *Ainori Love Van*

Ainori Love Van é um programa de televisão que angariou olhares junto aos públicos globais através de sua nova versão disponibilizada em parceria com a plataforma de filmes e séries Netflix. Embora seja um *reality* de relacionamento e de apresentação de destinos turísticos, o programa também traz uma reflexão sobre o cotidiano asiático contemporâneo a partir de alguns quadros e, em paralelo, aborda brevemente as diferenças entre os países visitados e o Japão, seja em uma perspectiva positiva ou negativa. Assim, a dinâmica do programa consiste na entrada de sete participantes (três mulheres e quatro homens) em uma van cor de rosa para fazer uma viagem de baixo custo pela Ásia. Sem autorização para utilizar seus celulares, pois devem "focar em se conhecer verdadeiramente", os participantes experienciam uma imersão na cultural local dos países enquanto vão construindo seus relacionamentos. Ao se sentir apaixonado, o participante decide quando declarar os seus sentimentos para a pessoa amada e, se obtiver resposta positiva, os dois voltam juntos para o Japão. Em caso negativo, o participante que se declarou volta sozinho para casa e um novo participante entra em seu lugar.

No entanto, antes mesmo de ganhar a sua edição em parceria com a Netflix, *Ainori* foi um programa de televisão transmitido entre 1999 e 2009, todas às segundas-feiras, às 23hs pela TV Fuji. Ao longo de dez anos, o programa conseguiu a marca de passar por 92 países, além de ter formado 44 casais, dentre os quais 8 se casaram. De acordo com a produtora do programa, Mieko Koyama, *Ainori*, que em sua tradução literal significa "caminhar/amar juntos", tenta criar situações em que os participantes possam realmente se conhecer, através de uma atmosfera e uma cultura diferente, na qual eles tenham a oportunidade de se apaixonar uns pelos outros[8]. Durante esses dez anos de exibição, a média de audiência do *reality* foi de 15% e se tornou um verdadeiro fenômeno social no Japão[9]. Embora *Ainori* tenha sido finalizado em 2009, no ano seguinte a Fuji TV lançou 10 episódios do programa em Bangladesh, agora sob o título de *Ainori* 2. Essa versão teve uma maior duração por

[8] Disponível em: https://bit.ly/2VQJJ3I

[9] Tradução nossa. Disponível em: https://bit.ly/3ovexTZ

episódio (em torno de 60 minutos) e novas regras sobre limite de tempo em que o participante poderia ficar viajando.

Ainda em 2004, o programa iniciou uma campanha de arrecadação de fundos para ajudar alguns dos países mais pobres que foram visitados, como o Nepal e o Camboja. As doações em dinheiro foram feitas pelos telespectadores e revertidas em atividades educacionais voltadas para as crianças desses países. De acordo com a Fuji TV, as doações ultrapassaram a quantia de 65 milhões de yen, o que seria equivalente a aproximadamente 650 mil dólares americanos[10] e, com esse valor, foi possível construir sete *Ainori Gakkou* (escolas do *Ainori*)[11] ao redor do mundo. Sem dúvida, iniciativas como esta têm a finalidade de promover o *soft power* japonês na região e procuram desconstruir a imagem negativa associada ao imperialismo do Japão, uma vez que apontam para uma tentativa de construção de uma faceta mais amigável do país através do intermédio da indústria criativa. Nesse sentido, compreendemos que esse "caráter filantrópico" japonês atua com alguma intenção de remediar as atrocidades cometidas durante o seu período imperialista, a partir de uma apresentação imagética desvinculada desse passado. Desde sua última exibição em 2010, houve um *hiatus* de oito anos até a nova versão de *Ainori* ser desenvolvida, dessa vez com a possibilidade de expansão de audiência através de uma parceria firmada entre a Fuji TV com a plataforma de *streaming* Netflix.

Seguindo a esteira do sucesso de outros programas televisivos oriundos do Japão, os direitos de *Ainori* foram adquiridos pela Netflix (Figura 1) em 2017, dando origem à versão *Ainori: Asian Journey* (2017-2019), ainda em parceria com a Fuji TV, a maior emissora privada do Japão e responsável pela criação e distribuição do programa originalmente. Até o presente momento, a referida versão rendeu duas temporadas, exibidas entre 2017 e 2019, com 24 participantes[12] no total, e passou por 11 países: na primeira temporada, Vietnã, Mianmar, Taiwan (objeto de análise do artigo), Tailândia, Malásia e Singapura e, na segunda, Índia, Nepal, Uzbequistão, Cazaquistão e Quirguistão. A terceira temporada, denominada *Ainori:*

[10] Tradução nossa. Disponível em: https://bit.ly/39PLuqb

[11] A iniciativa japonesa para a arrecadação de fundos que são revertidos na construção de escolas em outros países do continente asiático revela que ainda hoje impera certo paternalismo por parte do Japão diante dos demais países do entorno regional, que continuam a ser interpretados com base na utilização de noções de inferioridade e narrativas de atraso. Assim, o Japão adota uma postura de liderança e superioridade civilizatória.

[12] Os participantes da primeira temporada foram Yuchan (homem), Wedding, Hatomune, Taka, Shyboy, Akira, Tom, Sacho, Kanya, Yumechin, Depparin, Asuka, Kasuga e Yuchan (mulher). Na segunda, os participantes Yuchan (mulher), Depparin e Tom retornaram e somaram-se a Mjanma, Dr. Morimori, Isamuchan, Hidekun, A.I., Junki, Mya, Sakurako e Moa.

African Journey (2020), foi ao ar no início de 2020 na Netflix. Essa edição contou com 12 participantes ao todo e quatro países do continente africano foram visitados, a saber: Quênia, Uganda, Ruanda e Tanzânia. Os episódios são comentados por um time de celebridades japonesas, a saber: a personalidade da mídia Becky, a atriz e modelo Mayuko Kawakita, os comediantes Toshiaki Kasuga e Masayasu Wakabayashi e o jovem ator Shimon Okura – que expressam suas opiniões sobre os acontecimentos dos episódios anteriores e fazem especulações sobre o rumo do relacionamento dos participantes.

Figura 1: Imagem promocional de *Ainori Love Van*.
Fonte: *Ainori love wagon: asian journey* (Fuji Television, 2017).

A partir da inserção de *Ainori* no catálogo da Netflix, o programa abandonou o seu caráter estritamente doméstico para atingir uma audiência internacional e, com isso, aumenta a possibilidade de difusão desses "novos" discursos sobre o Japão para o restante do mundo. Acentuamos, por sinal, que desde que a campanha *Cool Japan* foi oficialmente incorporada como ferramenta de promoção do *soft power* japonês para o restante do mundo, a mensagem que passou a ser vinculada é de que o Japão do século XXI é diferente daquele Japão imperialista do início do século XX. Agora, os seus produtos midiáticos pop procuram traduzir a ideia de que o Japão é um país *desejável* de ser consumido por audiências locais, regionais e globais.

Por fim, existem blocos chamados "Lições do Ainori" que trazem alguma curiosidade ou informação sobre o país visitado. Nisso apresenta-se um pouco sobre

a história e a cultura do lugar para a audiência do programa, ao mesmo tempo em que os participantes interagem com a população local através do intermédio do motorista de van, que é sempre um nativo. Dessa forma, os participantes apreendem tais "lições" a partir desse contato com o outro e acabam, com isso, reinterpretando seus próprios olhares sobre seu país de origem. Com isso em mente, separamos o caso da "lição de Ainori" sobre Taiwan para dar corpo à seção seguinte, que traz a análise das mensagens transmitidas pelo programa em diálogo com as noções sobre o imperialismo japonês do início do século XX, bem como a instrumentalização do seu *soft power* junto aos países vizinhos.

"Lições do Ainori": entre a gentileza de Taiwan e o discurso paternalista japonês

Como uma colônia do Japão entre 1895 e 1945, Taiwan tem preservado muitos legados culturais japoneses, como a alimentação, linguagem e estilo de vida (HUANG, 2011, p. 7). Os jovens taiwaneses cresceram embalados com as narrativas dos *mangás* e *animês*, o que criou as condições de possibilidades para a importação dos dramas de TV japoneses ainda nos 1990. Embora os programas de TV japoneses tenham sido formalmente proibidos em Taiwan depois dos dois países romperam relações diplomáticas em 1972 (ISHII et al., 1999), na década de 1980, esses programas circulavam informalmente em Taiwan através da prevalência de locadoras de vídeos e serviços ilegais de TV a cabo. A proibição de programas japoneses foi suspensa em 1993 e as redes de televisão começaram a transmitir dramas de TV japoneses no horário nobre. A certa altura, seis canais a cabo em Taiwan foram dedicados exclusivamente a programas japoneses. A ênfase dos dramas de TV no elenco e na música também popularizou ídolos e música pop na referida ilha. No final dos anos 90, Taiwan era o maior mercado de exportação de música japonesa, o que ajuda a explicar a dimensão que a cultura pop japonesa adquiriu junto aos públicos de Taiwan (HUANG, 2011), mesmo com a memória histórica vinculada ao processo imperialista japonês na região.

Huang (2011) ainda ressalta que houve momentos em que Taiwan foi criticado por "bajular" o Japão, mas que boicotes à presença cultural japonesa na ilha têm sido raros nos últimos tempos. Um dos motivos que a autora explicita e que ajudam a explicar essa situação reside no fato de que a construção midiática taiwanesa sobre o Japão tem sido cada vez mais positiva, principalmente devido à "mania nacional" que a cultura pop japonesa se tornou sob os olhos da juventude. Em paralelo, é importante ressaltar que Taiwan possui relações complicadas com a China continental e a vitória de Tsai Ing-Wen (PDP) nas eleições presidenciais de

Taiwan em 2016 e sua reeleição em 2020 acirram ainda mais o caráter conflituoso dessas relações, visto que Ing-Wen sustenta o seu capital político a partir da crítica ao governo de Pequim[13]. Essa atual dinâmica entre Taiwan e China nos levam a crer que na presença de um novo e latente "inimigo", as memórias da colonização japonesa parecem ter ficado distantes e foram substituídas pela iminência de uma suposta "ameaça chinesa".

Em 11 de março de 2011, um dos maiores terremotos ocorreu na costa noroeste (Tohoku) do Japão. A maior gravidade estava por conta da proximidade da região com a usina nuclear de Fukushima, o que acarretou a declaração de uma emergência nuclear no país. Esse evento causou comoção internacional e diversos países enviaram tropas de resgate e doações em dinheiro para ajudar na reconstrução das áreas atingidas. Dentre essas regiões, Taiwan se destaca por ter sido um dos primeiros vizinhos do Japão a se mobilizarem em prol da reconstrução e ajuda junto aos cidadãos japoneses afetados. De fato, a lição apresentada em *Ainori* sobre a gentileza de Taiwan no quadro "Lições de Ainori"[14], revela de maneira bastante contundente a relação ambígua estabelecida entre Japão e Taiwan, enquanto revela o potencial de instrumentalização do *soft power* da cultura (pop) japonesa junto aos públicos taiwaneses.

"Nós devolvemos o favor", alega uma mulher taiwanesa idosa, dona de uma confeitaria que conversou com os participantes de *Ainori*, para explicar a exuberante quantia em dinheiro arrecadado em Taiwan para ser enviado ao Japão. O "favor" diz respeito à antiga colonização japonesa na ilha de Taiwan. "Somos todos uma mesma família", repetia. Nisso, ela explicou para os passageiros que "Taiwan esteve de 1895 a 1945 sob o mesmo governo que o Japão", fato que surpreendentemente os participantes desconheciam. Ela também conta que recebeu a mesma educação que um japonês durante esse período, por conta da "colonização intelectual" (OTMAZGIN, 2012) levada a cabo pelo Japão durante o seu período imperialista. Nesse sentido, a educação recebida pela interlocutora foi moldada ideologicamente para assegurar uma narrativa que reforça o "grande império japonês", justificando a violência praticada pelo Japão na época.

O discurso construído em *Ainori* sobre a colonização japonesa em Taiwan mascara as atrocidades cometidas pelo governo japonês na época e romantiza o

[13] Disponível em: https://bit.ly/3a2ziTh

[14] O caso escolhido para a nossa análise foi retirado do episódio 10 da primeira temporada (T01: EP10) de *Ainori Love Van: Asian Journey*, denominado "As lanternas no céu", disponível com legendas em português na Netflix Brasil.

imperialismo. Palavras como "favor", "família" e "amigos" são frequentemente utilizadas para descrever o relacionamento entre as duas nações (Figura 2).

Figura 2: Conversa entre a senhora taiwanesa e os participantes de Ainori Love Van.
Fonte: *Ainori love wagon: asian journey* (Fuji Television, 2017).

O programa também aponta as falhas do governo japonês ao ressaltar que embora Taiwan não tenha poupado esforços para colaborar com o Japão, as entidades governamentais japonesas nunca enviaram notas de agradecimento à Taiwan através de canais oficiais ou notas na mídia, simplesmente porque o Ministério das Relações Exteriores não reconhece Taiwan como um país. Diversos comunicados oficiais de agradecimento foram enviados para países como os Estados Unidos, Inglaterra e Coreia do Sul (que foram descritos como "amigos ao redor do mundo"), mas nenhuma palavra foi proferida a respeito de Taiwan. Isso causou, supostamente, uma indignação nos cidadãos (comuns) japoneses que iniciaram campanhas de arrecadação de dinheiro para financiar a compra de espaço em jornais taiwaneses – *United Daily News* e *Liberty Times* – demonstrando a sua gratidão.

Mesmo assim, os participantes procuraram a produção do programa e o motorista da van para também demonstrar a gratidão aos taiwaneses pelo dinheiro arrecadado na ocasião de 2011. Frequentemente eles se diziam "envergonhados" pela falta de consideração do governo nipônico e ressaltavam o quanto o povo taiwanês era gentil com os cidadãos japoneses, apesar dos atos falhos do governo. Assim, os participantes se voluntariaram para trabalhar gratuitamente na construção de uma ponte em uma cidade taiwanesa (Figura 3). Dessa forma, eles poderiam minimizar a displicência diplomática do governo japonês através do agradecimento e boa vontade individuais.

Figura 3: Participantes de Ainori Love Van ajudam na construção da ponte em Taiwan.
Fonte: *Ainori love wagon: asian journey* (Fuji Television, 2017).

O programa busca, portanto, apresentar uma perspectiva positiva acerca dos cidadãos japoneses, representados aqui pelos participantes de *Ainori*, que se revelaram dispostos a assumir a responsabilidade de retribuir a "gentileza" taiwanesa para com o seu país.

Tendo o discurso construído no referido episódio, percebemos que a relação apresentada entre Japão e Taiwan reflete uma espécie de síndrome de Estocolmo. Em diversos momentos se é pontuado que "os taiwaneses adoram os japoneses" e que, por isso, eles se mostram solícitos nas ruas quando os participantes precisam de ajuda para andar pelas ruas. Ainda que a relação entre Japão e Ásia seja complexa, múltipla e contraditória (IWABUCHI, 2002), a narrativa tenta apagar as problemáticas envolvendo o passado imperialista japonês e, embora critique o governo contemporâneo ao não reconhecer Taiwan como um país, mantém firme a percepção de que os japoneses são melhores do que seu governo e demonstram sua gratidão «com as próprias mãos». Ao mesmo tempo em que Taiwan é apresentado como um país repleto de virtudes, a edição do programa faz questão de ressaltar os "prévios esforços" do Japão em "salvar e civilizar" a ilha. Assim, impera para os espectadores certa noção de que Taiwan possui uma "dívida" com o Japão, devido ao grau do desejável desenvolvimento que foi atingido com o suposto apoio japonês.

Embora seja importante ressaltarmos o enorme esforço realizado na edição do programa em diferenciar os cidadãos "comuns", isto é, a sociedade civil das entidades governamentais japonesas – uma vez que os participantes são abertos, curiosos, interessados na cultura local e fazem autocrítica –, também precisamos nos atentar para as entrelinhas da narrativa que reafirmam frequentemente a ideia de que o imperialismo japonês foi uma experiência positiva para Taiwan, abrindo mão de qualquer tipo de problematização sobre esse passado. Percebe-se, inclusive, que a "Ásia" retratada por *Ainori* não é mais um lugar subdesenvolvido e atrasado

que precisa ser «civilizado» pelo arquipélago. Pelo contrário: trata-se de uma região moderna, vibrante e desenvolvida (IWABUCHI, 2002).

Devido a todos esses fatores, acreditamos que *Ainori Love Van* procura reforçar o *soft power* japonês através de uma estratégia de diferenciação, na medida em que reafirma a ideia de que o Japão e, em consequência, sua população, é culturalmente diferenciada do restante da Ásia. Assim, a memória de um passado conturbado pode ser evocada para assegurar o mito de que o Japão trouxe diversos benefícios para a região a partir de suas atitudes imperialistas e, justamente por esta razão, o arquipélago merece apreço.

Considerações finais

Não é novidade a constatação de que o Japão possui um relacionamento complexo com os países do leste e do sudeste asiático, justamente por conta das ainda vívidas memórias do imperialismo desenfreado que dominou a geopolítica dessa parte da Ásia durante quase a primeira metade inteira do século XX. A colonização de territórios – como foi com Coreia e Taiwan – e a castração da cultura local foi um dos traços mais brutais e característicos dessa relação de dominação. Essa História que não deve ser esquecida continua reverberando até o tempo presente e permanece influenciando as relações entre as nações, principalmente diante de um Japão que tenta varrer a sua responsabilidade sobre esse passado para de baixo dos panos. Para tanto, uma das estratégias utilizadas pelo governo japonês consiste na premissa de transformar a imagem do arquipélago diante do cenário internacional através de medidas que visam estimular o seu *soft power* (NYE, 2005) e seu *nation branding* (IWABUCHI, 2015), a fim de vender a narrativa de que o Japão do século XXI é um ator pacífico (ARAUJO; OLIVEIRA, 2020) e *cool*.

Aqui, utilizamos o caso de Taiwan apresentado na primeira temporada do *reality show Ainori: love van*, como *corpus* da análise para refletirmos sobre os discursos que o Japão entoa sobre o seu relacionamento com os países vizinhos atualmente. Nesse sentido, ressaltamos que o programa procura reforçar os laços de amizade e cooperação cultural entre os dois países através de uma narrativa que romantiza o seu próprio passado imperialista. O bloco procura induzir a percepção de que o imperialismo japonês foi benéfico para Taiwan e que o Japão fez um "favor" em assumir o controle do arquipélago. Seguindo essa leitura monolítica, não seria uma surpresa, portanto, que os taiwaneses tratem os japoneses com tanta amabilidade e cortesia – afinal, como a narrativa do episódio afirma em diversos momentos, tanto os taiwaneses quanto os japoneses fazem parte de uma mesma "família".

Nesta direção, os produtos midiáticos japoneses e a campanha *Cool Japan* se tornam importantes ferramentas acionadas para difundir outras narrativas sobre o arquipélago. Nesse caso, a tentativa do supracitado *reality show* é de convencer a audiência – agora internacional – de que o Japão é um país *cool* e, portanto, amado inclusive na Ásia. Para atingir tal objetivo, *Ainori* abre mão de apresentar uma veia crítica e respeitosa sobre a memória do passado ao selecionar discursos que didaticamente afirmam que "os fins justificaram os meios". Assim, o programa tenta reescrever o passado ao suavizar as atrocidades cometidas pelo Japão do século passado.

O que se torna evidente é que a narrativa do programa assume o compromisso de apresentar as virtudes do Japão e de sua população, a partir do reforço da mistificação de um Japão imaginado. Com isso, traduz de maneira explícita o quanto o país ainda tem que se esforçar para melhorar verdadeiramente o seu relacionamento com os demais países asiáticos. Tarefa que depende muito mais de posturas de seus representantes políticos do que de sua cultura midiática pop.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, A.; CORTEZ, K. "Cultura pop e política na nova ordem global: lições do extremo oriente". *In*: CARREIRO, R.; FERRARAZ, R.; SÁ, S. (org). *Cultura Pop*. Salvador, BA: Edufba, 2015. p. 247-267.

ANG, I. "The cultural intimacy of TV drama". *In*: IWABUCHI, K (org.). *Feeling asian modernities*: transitional consumption of TV dramas. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. p. 303-310.

ANG, I.; ISAR, R. Y.; MAR, P. "Cultural diplomacy: beyond the national interest?". *International Journal of Cultural Policy*, Abingdon, v. 21, n. 4, p. 365–381, 2015.

ARAUJO, M. "Além do animê: reality TV e o soft power japonês". *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. 22, n. 2, p. 103-113, 2020.

ARAUJO, M.; OLIVEIRA, A. "Construindo o amanhã: o pop japonês como recurso de soft power para a imagem do Japão nas olimpíadas de 2021". *Revista Compolítica*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, 2020. 163-188.

HUANG, S. "Nation-Branding and transnational consumption: Japan-mania and the Korean Wave in Taiwan". *Media, Culture & Society*, v. 33, n. 1, 2011.

HUNG, H. "A ascensão da China, a Ásia e o Sul global". *Revista de economia contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, 2018. p. 1-26.

HUFFMAN, J. *Japan and Imperialism (1853-1945)*. Michigan: Association for Asian Studies Publisher, 2010.

ISHII, K.; SU, H.; WATANABE, S. "Japanese and US programs in Taiwan: new patterns in taiwanese television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, London, v. 43, n. 3, 1999. p. 416-431.

IWABUCHI, K. *Recentering globalization*. North Carolina: Duke University Press, 2002.

IWABUCHI, K. "Cultural globalization and asian media connections". *In*: *Feeling Asian Modernities*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. p. 1-22.

IWABUCHI, K. "Pop-culture diplomacy in Japan: soft-power, nation branding and the question of 'international cultural exchange'". *International Journal of Cultural Policy*, Abingdon, v. 21, n. 4, p. 419-432, 2015.

JOO, J. "Transnationalization of korean popular culture and the rise of "pop nationalism" in Korea". *The Journal of Popular Culture*, Hoboken, v. 44, n. 3, 2011. p. 489-504.

MATSUDA, H. "Japanese "new imperial history" in comparative perspective the cases of okinawan and taiwanese migrations". *Journal of History for the Public*, Viena, v. 13, 2016.

MILLER, L. "Taking girls seriously in 'cool Japan' ideology". *In*: HEINE, S. (ed.). *Japan studies review*. Florida: Florida International University, p. 97-106, 2011.

NYE, J. *Soft power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs, 2005.

ORTIZ, R. *O próximo e o distante*: Japão e modernidade-mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OTMAZGIN, N. "Popular culture and regionalization in east and southeast Asia". *In*: OTMAZGIN, N.; BEN-ARI, E. (org.). *Popular Culture Co-Productions and Collaborations in East and Southeast Asia*, 2007. Kyoto: NUS Press, p. 499-523.

OTMAZGIN, N. "Geopolitics and soft power: Japan's cultural policy and cultural diplomacy in Asia". *Asia-Pacific Review*, Abingdon, v. 19, n. 1, 2012. p. 37-61.

STRAUBHAAR, J. "Beyond media imperialism: asymmetrical interdependence and cultural proximity". *Critical Studies in Mass Communication*, Abingdon, v. 8, n. 1, 1991. p. 39-59.

SUZUKI, K. *The State and racialization: the case of koreans in Japan*. San Diego: The Center for Comparative Immigration Studies (CCIS): University of California, 2003.

YAMATO, E. "Construction of discursive fandom and structural fandom through anime comics and game fan conventions in Malaysia". *European Journal of Cultural Studies*, Newbury park, v. 21, n. 4, 2016. p. 1-17.

submetido em: 17 dez. 2019 | aprovado em 5 out. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.169598

Mulheres de cinema e a escrita da história do cinema de autoria feminina

Mulheres de cinema: writing women-authored film history

Erika Amaral[1]

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com a pesquisa *Representações da mulher caipira no cinema brasileiro*: Amélia (2000), *de Ana Carolina*, e Uma Vida em Segredo (2001), *de Suzana Amaral*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2018/13482-7. Integrante dos grupos de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* (CNPq) e *Mirada – Estudos de Gênero e Audiovisual*. Contato: erika.amaral.pereira@alumni.usp.br

Resumo: Nos últimos anos, no Brasil, o cinema dirigido por mulheres tem sido reconhecido em sua importância por meio de publicações como *Mulheres de cinema*, organizado por Karla Holanda. Majoritariamente escrita por pesquisadoras brasileiras, a coletânea de 22 artigos se volta para o cinema de autoria feminina em sua riqueza de origens, temporalidades, gêneros e temáticas, de modo a contribuir para o aprofundamento do conhecimento sobre filmes escritos, dirigidos, estrelados e produzidos por mulheres no campo de estudos de cinema.
Palavras-chave: cinema de autoria feminina; história do cinema; teorias feministas do audiovisual.

Abstract: Over the last years, films made by women have gained recognition in Brazil through publications such as *Mulheres de cinema*, edited by Karla Holanda. Composed of 22 articles, mainly written by Brazilian researchers, the volume focuses on women-authored films, taking into consideration the diversity of their origins, temporalities, genres and subjects. *Mulheres de cinema*, hence, is an important contribution to our knowledge of cinema written, directed, starred and produced by women in the field of film studies.
Keywords: women-authored cinema; history of film; feminist film theory.

No ano de 2017, a publicação do livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, foi um evento comemorado pela comunidade acadêmica e cinéfila. Rapidamente esgotado em sua primeira edição, *Feminino e plural* já pode ser considerado um marco ao abordar cineastas brasileiras, cuja existência desconhecíamos ou cujas obras não haviam ainda sido tratadas com a devida minúcia no campo dos estudos de cinema. O livro, que relembra em seu título o filme *Feminino Plural* (1976), escrito e dirigido por Vera de Figueiredo, e traz em sua capa imagens do documentário *A entrevista* (1967), de Helena Solberg, é leitura imprescindível, fundamental para o conhecimento da contribuição inestimável de cineastas mulheres para o cinema brasileiro.

Feminino e plural dialoga diretamente com outras duas obras ainda hoje inescapáveis sobre a presença de mulheres no cinema: *As musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, e *Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, de Heloísa Buarque de Hollanda, ambos publicados na década de 1980. O amplo intervalo temporal que separa a publicação de tais estudos nos dá indícios para compreender a premência de novas publicações sobre a autoria feminina no cinema.

É nesse universo de análises dedicadas ao resgate da obra de realizadoras que se insere o novíssimo *Mulheres de cinema*, lançado em 2019, que reúne 22 artigos, em sua maioria escritos por pesquisadoras brasileiras, sob a organização de Karla Holanda, professora na Universidade Federal Fluminense (UFF) e cineasta, em cuja trajetória somam-se diversos trabalhos dedicados à compreensão do cinema dirigido por mulheres no Brasil, como os artigos *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina*, publicado pela Revista Famecos, em 2017, e *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina*, publicado por esta revista em 2015.

Os objetos de estudo investigados em *Mulheres de cinema* se ramificam geograficamente em um movimento que rejeita perspectivas tradicionais e eurocêntricas em virtude de olhares decoloniais para uma amplitude de países, continentes, culturas e identidades. Tal é o caso de *Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino*, de Janaína Oliveira, professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro e do Centro de Estudos Africanos da Universidade de Howard, nos Estados Unidos. Por meio de relatos de experiências vividas no Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Fespaco) e da questão da invisibilidade da mulher africana problematizada pela cineasta Pascale Obolo em seu filme-ensaio *A mulher invisível* (2008), a autora reflete sobre a produção cinematográfica do continente africano e das diásporas, a exclusão de mulheres de

cargos renomados como a direção, recorrentes manifestações de misoginia por trás das câmeras e formas possíveis de engajamento através do cinema. Ainda que se admita a diversidade dos cinemas africanos, Oliveira assinala-os em sua forma singular ao referenciar os processos de descolonização que criam interfaces em seu tratamento político de temáticas, perspectivas, dinâmicas de mercado e da representação da mulher africana.

Ao propor olhares para a diferença sexual racial e para a objetificação, que discute a partir das contribuições de bell hooks e Gayatri Spivak, Oliveira questiona a alcunha de "feminista" dada ao cinema africano, apontando para a sub-representação de mulheres, tanto na esfera das narrativas quanto em cargos técnicos. A autora ainda reporta as dificuldades, inclusive materiais, de se preservar a memória do cinema africano realizado por mulheres – como é o caso de Sarah Maldoror, cineasta descendente de caribenhos, recentemente falecida, considerada a primeira mulher a dirigir um longa-metragem de ficção no continente africano com o filme *Sambizanga* (1972), e de Safi Faye, de origem senegalesa, conhecida como a primeira cineasta africana e diretora de filmes como *Kadu Beykat* (1975) e *Mossane* (1996). A autora defende, assim, um deslocamento do eixo do debate, da *representação* para a *representatividade*, o que, a partir da acolhida de outras perspectivas na criação cinematográfica, possibilita a transformação dos modos de representação.

A indispensável discussão sobre identidades indígenas, gênero e cinema é trazida por Clarisse Alvarenga, professora na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e cineasta, em seu capítulo intitulado *O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias*. Considerando a transição de *objeto do olhar* para *sujeitos do olhar* realizada por cineastas indígenas, a autora revela como a apropriação do aparato cinematográfico permite ressignificações e recriações de imagens para formar o cinema indígena.

Para compreender a parte das mulheres indígenas em tais processos, Alvarenga evidencia formas de *retorno*, partindo dos chamados "filmes de contato" do cinema indigenista, isto é, aquele realizado por cineastas não-indígenas engajados na causa indígena, para então buscar os gestos de resgate de práticas, territórios e saberes femininos no cinema indígena. Por meio das relações entre filhas, mães e avós, revela-se uma produção cinematográfica marcada pelos olhares sobre distanciamentos, como é o caso do filme *Navajo Talking Pictures* (1986), da cineasta Navajo Arlene Bowman; sobre ensinamentos, como em *Ayani por Ayani*, filme realizado no seio de uma oficina ministrada pelo projeto Vídeo nas Aldeias, no Acre; e por silenciamentos, como no filme *Para Reté*, da cineasta Para Yxapy, realizado em 2015.

Logo adiante, em A *metade do céu: mulheres e o cinema da China continental*, Cecília Mello, professora na Universidade de São Paulo (USP), compõe um panorama sobre a participação de mulheres no cinema chinês por meio de uma abordagem histórica. Partindo do cruzamento das noções "cinema de mulheres", um cinema produzido ou protagonizado por mulheres, e "cinemas chineses", isto é, que considera a China continental, Hong Kong, Taiwan e diásporas, Mello revela o papel ativo e decisivo de mulheres artistas na história do cinema chinês. Neste panorama, fundamentalmente, estão presentes as transformações políticas que marcaram a China continental ao longo do século XX – como a formação da República da China, em 1911, e da República Popular da China, em 1949.

Em sua análise, a autora registra marcos como o lançamento de *Enfrentando a escuridão antes do amanhecer* (1956), dirigido por Wang Ping, o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher na China comunista, discute a participação de Jiang Qing, controversa figura política acusada de inúmeros crimes de guerra que teve participação no desenvolvimento de óperas-modelo durante a Revolução Cultural que se iniciou na década de 1960, e analisa a censura de *O verão desse ano* (2001), primeiro filme lésbico da China continental, dirigido pela cineasta Li Yu, o qual jamais foi lançado em seu país, embora tenha conquistado notabilidade internacionalmente, fato que revela, como demonstra a autora, que determinados aspectos da emancipação feminina na China resvalam na censura política, até os dias de hoje.

Carla Maia, professora no Centro Universitário UNA de Minas Gerais, em seu capítulo intitulado *De intervalos e deslocamentos: o cinema de Trinh T. Minh-ha*, lança luz sobre a obra da cineasta, poeta, teórica e professora vietnamita. É proposta uma reflexão sobre os processos criativos de Minh-ha, criados por relações e criadores de relações, em que seu trabalho configura, nas palavras da diretora, um "acontecimento fronteiriço". Assim, Maia investiga sua obra teórica e artística, evocando, por exemplo, *Remontagem* (1982), primeiro filme realizado por Minh-ha, no qual são explorados os interstícios entre Vietnã, Senegal e Estados Unidos por meio de imbricamentos, fragmentações e descontinuidades.

Em adição às análises de filmes de origens africanas e asiáticas, outro ponto focal de *Mulheres de cinema* é a produção cinematográfica latino-americana, discutida por Alcilene Cavalcante, professora na Universidade Federal de Goiás (UFG), e Natalia Christofoletti Barrenha, pesquisadora na Universidade de Campinas (Unicamp), em seu estudo sobre cineastas argentinas, e por Maurício de Bragança, docente na UFF, que acompanha a trajetória da realizadora mexicana María Novaro. Ainda sobre a América Latina, Marina Cavalcanti Tedesco, professora na UFF,

em *Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras*, contribui para o aprofundamento das pesquisas sobre o cinema produzido por mulheres desde o início do século XX, no período do cinema silencioso, ou Primeiro Cinema, resgatando cineastas como Mimí Derba, mexicana, e Emilia Saleny, argentina, cujas carreiras se iniciaram na década de 1910.

A presença de mulheres no cinema, portanto, atravessa as décadas do último século, como *Mulheres de cinema* vem revelar. Seja na União Soviética, em que a cineasta revolucionária Esfir Chub realiza o célebre documentário *A queda da dinastia Romanov* (1927), com o qual cria uma "gramática fílmica" particular, como observa Neide Jallageas, pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais e em Literatura e Cultura Russa; seja na Alemanha nazista, com a cineasta do Terceiro Reich, Leni Riefenstahl, responsável pelos filmes de propaganda do Estado alemão, como demonstra Wagner Pinheiro Pereira, professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); ou seja na *Nouvelle Vague* francesa com Agnès Varda, cuja obra é analisada a partir da montagem por Patrícia Machado, professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RS).

Já em relação ao cinema contemporâneo, o debate sobre a sexualidade, o desejo sexual e a produção de imagens pornográficas voltadas para o prazer feminino ganha relevo. Tais questões são recuperadas por Alessandra Soares Brandão, professora na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e Ramayana Lira de Sousa, professora na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), em *A in/visibilidade lésbica no cinema*, que compõe um panorama das presenças e ausências da figura da lésbica no cinema, investigando filmes como *Pariah* (2011), dirigido pela cineasta negra Dee Rees, e *As boas maneiras* (2018), da dupla brasileira Juliana Rojas e Marco Dutra. Em seguida, Mariana Baltar, docente na UFF, analisa a produção da pornografia feminista, considerando questões como a representação de corpos gordos, trans e *queer* e o pós-pornô, em seu artigo *De mulher para mulher: o campo do pornográfico para o deleite dos femininos*.

Como menciona Lúcia Ramos Monteiro à guisa de introdução à obra, "O livro *Mulheres de cinema* é uma preciosidade". Não poderíamos concordar mais: depois de *Mulheres de cinema*, a história do cinema de autoria feminina e seu registro em língua portuguesa ganha uma estimada e necessária visibilidade, pois possibilita que a pesquisa sobre o cinema de mulheres se torne mais acessível ao público amplo, escapando dos limites simbólicos dos bancos de teses e dissertações e revistas acadêmicas, e marcando presença em bibliotecas e livrarias. Assim, *Mulheres de*

cinema se firma como uma valiosa contribuição aos movimentos de reconhecimento do trabalho artístico de mulheres no Brasil e no mundo.

Referências

HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papirus, 2017.

HOLANDA, K. "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina". *Significação*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 339-358, 2015.

HOLANDA, K. "Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina". *Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017.

HOLLANDA, H. B. de. (org.). *Quase Catálogo 1*: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988). Rio de Janeiro: Ceic: MIS: Funarj: Taurus-Timbre Editores, 1989.

MUNERATO, E.; OLIVEIRA, M. H. D. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.

submetido em: 11 maio 2020 | aprovado em: 9 jun. 2020