

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2021

56

Dossiê

Arlindo Machado: Conceitos e processos poéticos nas comunicações e artes (I)

ISSN 2316-7114 | Volume 48 | Nº 56 | Brasil

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2021

56

Dossiê

Arlindo Machado: Conceitos e processos poéticos nas comunicações e artes (I)

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
Julho-Dezembro 2021

Foto da capa
Abyssal 2010
Adhesive vinyl, painted walls and light filters10,41 x 13,57m
Atlas Sztuki, Lodz, Polônia
fotos: Dominik Szwemberg

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
Ronaldo Chagas | Tikinet

Estagiária
Talita Rocha de Oliveira
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
Julho – Dezembro 2021

56

Dossiê

Arlindo Machado: Conceitos e processos poéticos nas comunicações e artes (I)

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 – segundo 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**

Pensamento crítico em ação
Lucia Santaella
pág. **20**

O pensamento de Arlindo Machado e
uma genealogia das artes do vídeo no Brasil
Marcus Bastos
pág. **33**

O game levado a sério:
o sujeito lúdico em Arlindo Machado
Gilson Schwartz
pág. **54**

As máquinas e seus batimentos vitais:
por um cinema *lato sensu*
Andréa C. Scansani
pág. **76**

Arte e mídia:
relações entre Arlindo Machado e Vilém Flusser
Fernanda Albuquerque de Almeida
pág. **95**

Desmistificações da fotografia: Machado,
Wolf e o fotógrafo-montador
Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Fabio Ciquini
pág. **113**

O documental e o vídeo na trajetória de Roberto Berliner:
"quase virei correspondente de guerra"
Andréa Martins França
pág. **133**

O passado no presente:
memória pessoal, memória coletiva, desencontros
Ismail Xavier
pág. **149**

História em horário nobre:
memória e etnicidade em *Roots* e *Holocaust*
Edson Pedro da Silva
pág. **173**

//////////////////
pág. ***192***
La mujer sin cabeza:
fluxos estéticos e políticos no cinema argentino
Sandra Fischer, Natália Lago Adams, Aline Vaz

//////////////////////
pág. ***207***
A ética do inconcluso em *juventude em marcha* –
a carta de Ventura
Maria Helena Braga e Vaz da Costa

////////////////
pág. ***207***
Ascensão, vertigem e queda:
correspondências entre *Limite* e *Mundéu*
Bárbara Bergamaschi Novaes

///////
pág. ***225***
Imagem-afeção no filme "O regresso"
Maria Ogécia Drigo

////////////
pág. ***248***
Festivais de cinema pós-Covid-19:
impactos e perspectivas
Nathan Nascimento Cirino, Kleyton Canuto

//////////////
pág. ***285***
RESENHA
Luz vital ao poço escuro
Josafá Veloso

//////////////
pág. ***293***
A reinvenção intermidiática
do cinema
Cecília Mello

Contents

Presentation
page **12**

Critical thinking in action
Lucia Santaella
page **20**

Arlindo Machado's thought and
a genealogy of video arts in Brazil
Marcus Bastos
page **44**

Video games taken seriously:
the ludic subject in Arlindo Machado
Gilson Schwartz
page **63**

Machines and their vital beats:
for a *sensu lato* cinema
Andréa C. Scansani
page **78**

Art and media:
relations between Arlindo Machado and Vilém Flusser
Fernanda Albuquerque de Almeida
page **96**

Demystifications of photography:
Machado, Wolf and the photographer-editor
Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Fabio Ciquini
page **119**

Documentary film and video in Roberto Berliner's journey:
"I almost became a war journalist"
Andréa Martins França
page **139**

The past in the present:
personal memory, collective memory, discrepancies
Ismail Xavier
page **156**

History in prime time: memory and
ethnicity in Roots and Holocaust
Edson Pedro da Silva
page **169**

//////////////////
page ***192***
La mujer sin cabeza:
aesthetic and political flows in Argentine Cinema
Sandra Fischer, Natália Lago Adams, Aline Vaz

//////////////////////
page ***207***
The ethics of the inconclusive in colossal youth –
Ventura's letter
Maria Helena Braga e Vaz da Costa

///////////////
page ***225***
Rise, vertigo and fall in Mário Peixoto's
Limite and *Mundéu*
Bárbara Bergamaschi Novaes

///////
page ***248***
Affection-image in the film "The revenant"
Maria Ogécia Drigo

//////////
page ***268***
Post-Covid-19 film festivals:
impacts and perspectives
Nathan Nascimento Cirino, Kleyton Canuto

//////////
page ***285***
RESENHA
The intermedial reinvention
of cinema
Cecília Mello

//////////
page ***293***
Vital light to the dark well
Josafá Veloso

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.188400

Apresentação

Patrícia Moran[1]

A 56ª edição da *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* é composta pelo dossiê "Arlindo Machado: Conceitos e processos poéticos nas comunicações e artes" em tributo ao pesquisador, escritor e professor referência nas áreas de comunicações e artes no Brasil e América Latina e pela seção "Artigos", que contempla cinema, televisão, literatura e festivais de cinema, em abordagens que privilegiam a estética e as teorias dos meios. Duas resenhas de livros lançados recentemente no Brasil e exterior completam o volume.

Nos artigos do dossiê, os objetos, problemas e horizontes de Arlindo Machado estão postos em diálogo com o estilo e a abordagem dos autores. O recorte dos artigos traça um panorama de facetas da pesquisa de Machado sem desconsiderar empatias estabelecidas por relações acadêmicas ou afinidades em relação a objetos e abordagens. Seu profícuo percurso, ancorado em escrita fluente e elegante, como destaca mais de um dos artigos, distancia-se da afetação acadêmica. Na introdução de uma de suas últimas publicações, *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica*, levada ao público como edição do autor, ele coloca, em tom confessional, as condições existenciais da redação:

> Este livro foi escrito durante seis meses de convalescência numa clínica de Itapira. Confiei na memória acumulada depois de cinco décadas de estudos, pois estava privado de acesso a minha biblioteca e videoteca. Naturalmente, depois chequei as referências. Isso foi bom porque me permitiu conceber um texto mais pessoal e menos afetado pela turbulência bibliográfica. Foi uma chance para dar uma 'peneirada' na cabeça e descartar o que a memória já havia descartado, por desnecessário. (2019, p. 8)[2]

[1] Livre docente pela Universidade de São Paulo (USP) e editora da revista *Significação*. E-mail: significacao@usp.br

[2] MACHADO, A. *O olho, a visão e a imagem*: revisão crítica. São Paulo: Ribeiro, 2019.

Esta citação é exemplo cabal de um pensador maduro e de um espírito livre para expor como transformou um desafio em uma oportunidade de escritura, um acontecimento da vida de encontro com lembranças selecionadas pela memória. A curiosidade deste ser no mundo, instrumentalizada por livros e filmes, desagua na livre redação deste livro sobre o ver e a visão, no momento em que o autor perdia a visão. Machado se notabilizou pela ousadia de enfrentar temas pouco explorados e de propor abordagens alheias aos cânones. Em nota à segunda edição de "A ilusão especular", sua dissertação de mestrado, editada em 1984 e relançada em 2015, destaca a adoção de um viés "divergente em relação ao pensamento da época". Ao percorrer os artigos deste Dossiê, o leitor acompanhará as modificações nas comunicações e cinema nas últimas décadas. A obra de Arlindo Machado abarca mais de um século de investigação de poéticas, especialmente as desenvolvidas com meios tecnológicos voltados à criação audiovisual, conforme mencionado por mais de um dos artigos. O desenvolvimento tecnológico voltado à criação de imagens e sons experimentou radicais revoluções com a digitalização e barateamento dos meios de produção, processo que tem Machado como um representante eloquente. A reflexão se alimenta e se complementa com curadorias nacionais e internacionais sistematizando temas e obras audiovisuais pouco frequentadas e conhecidas.

Lucia Santaella, em "Pensamento crítico em ação", destaca as qualidades estilísticas, precisão conceitual e pioneirismo da obra de Machado, seu orientando no mestrado e doutorado em Semiótica, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), cujo papel precursor é também destacado por Marcus Bastos, Gilson Liberato Schwartz, Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Fabio Ciquini e Fernanda Albuquerque de Almeida em ensaios do Dossiê. Ao longo de seu artigo, Santaella desfila a relevância e consistência do pensamento de Arlindo Machado, livro após livro, ao analisar, em tessitura precisa e elegante, as articulações propostas pelo autor em relação a seus objetos e teorias, voltadas especialmente às "poéticas tecnológicas". Segundo a autora, esse é um campo de investigação que pode fornecer um fio condutor a sua obra. A análise de *Discursos contra a insensatez* (2019) encerra com chave de ouro o artigo, despertando o desejo no leitor de ler e reler não apenas o livro, mas a obra de Machado, que, como sugere a autora

no título de seu artigo, suscita a ação crítica do pensamento. O texto de Santanella discute um dos livros do último lote de publicações editadas pelo autor, em que se renova o tom provocador de seu pensamento e deixa, quase como testamento, uma revisão crítica dos estudos contemporâneos na área de comunicações. O título do artigo de Santaella aponta a *práxis* da escrita como ação na obra de Machado. Maurice Blanchot[3] sugere quatro espaços privilegiados de inserção do "homem de pesquisa" (2001, p. 32): o primeiro é o ensino, o segundo são as "formas sempre coletivas de pesquisa especializada" (2001, p. 32); o terceiro, o espaço da ação política e o quarto, o da escrita. Arlindo Machado se dedicou à escrita voltada para a *práxis* criativa, atravessada pela política. Sua acepção política assenta-se na eleição de objetos pouco frequentados pela academia e em seu interesse pela arte disruptiva, como aquela que coloca em crise projetos industriais. A defesa da prevalência do investimento do artista na criação, independentemente dos meios, também foi uma de suas bandeiras, o que abriu seu olhar para o vídeo em um momento em que era criticado pela baixa resolução da imagem.

Seguimos com "O pensamento de Arlindo Machado e uma genealogia das artes do vídeo no Brasil", de Marcus Bastos, breve revisão bibliográfica sobre Machado que destaca sua centralidade na constituição das poéticas tecnológicas enquanto campo de investigação. Conforme Bastos, Machado estrutura seu percurso e pensamento pela exploração de novos repertórios através de duas estratégias centrais: "o desmonte das linguagens estabelecidas e o mapeamento das linguagens emergentes". O enfrentamento dos problemas ganha contornos que se relacionam ao estado da arte do campo investigado, e Bastos ressalta o amadurecimento concomitante do vídeo e da leitura de Machado sobre essa forma expressiva. O artigo se vale do encontro com a televisão e o vídeo para avançar na análise de *Global Groove*, do compositor e artista do vídeo Nam-June Paik, e do programa *Abertura*, de Glauber Rocha, estabelecendo conexões e rupturas entre essas obras, consideradas, à época, como inovadoras e sem lastro com outras expressões artísticas.

A provocação de Arlindo Machado no título de *A televisão levada a sério* é apropriada por Gilson Schwartz com uma paráfrase em "O *game* levado a sério: o sujeito lúdico em Arlindo

[3] BLANCHOT, M. *A conversa infinita*. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

Machado". Através de torções do significante e do uso acadêmico de certas noções, Schwartz problematiza, por exemplo, o que vem a ser "levar a sério" e quando e por que esta atitude pode ser considerada necessária ou supérflua. Ao estatuto semântico sobre o sério, relaciona uma série de paradoxos imiscuídos aos objetos de investigação e à postura da comunidade acadêmica em relação a certos temas. O artigo propõe curioso percurso ao tomar o currículo Lattes de Machado como referência que expõe a fragilidade da ferramenta oficial de medição da produtividade da pesquisa brasileira. A ausência de objetos como o *game* em seu percurso não significa a falta de sua contribuição, que se estabeleceu de outras formas. A irônica sugestão de Schwartz sobre a medida de produtividade pouco esclarece "qualidades", mas se aproxima do tom dos títulos de uma série de trabalhos de Machado, que tiveram "como horizonte a superação do foco em meios, suportes e processos audiovisuais para mirar a conversão do próprio audiovisual". Esta perspectiva abarca um método de lidar com a pesquisa em mídia, no qual poéticas isoladas e meio se enfraquecem, e a força do trabalho e de toda uma área de investigação se torna fruto dos cruzamentos mais diversos.

O encontro com autores em específico é o ponto de partida de Andréa C. Scansani em "As máquinas e seus batimentos vitais: por um cinema lato sensu" e de Fernanda Albuquerque de Almeida em "Arte e mídia: relações entre Arlindo Machado e Vilém Flusser". Scansani lança mão de Gilbert Simondon e o aproxima de Machado, especialmente na abordagem da técnica como um dado da cultura. O lugar destinado à técnica não existe a priori, é criado e recriado como cultura em função de sua apropriação. Ao longo da história da expressão simbólica, sempre houve alguma, na mediação tecnológica o lugar do sujeito se modifica, mas essa mudança não autoriza tratar uma técnica despida de ontologias. Da mesma forma, ela está e sempre esteve na arte e nas comunicações. O artigo analisa a fotografia de *O cavalo de Turim (2011)*, de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, em relação ao papel da técnica na imagem do filme, facilmente visível na alteração de velocidade da imagem como tradução dos estados emocionais dos personagens, técnica esquecida por grande parte dos espectadores devido a sua inserção diegética no filme.

É através da relação de Machado e Vilém Flusser com a técnica, especialmente a defesa da desprogramação de máquinas voltadas à produção criativa, como o aparelho fotográfico e cinematográfico, entre outros, que Fernanda Albuquerque de Almeida aproxima os dois pensadores da arte e de meios expressivos voltados à comunicação. Almeida reconhece a leitura de Machado da arte como metalinguagem da mídia como processo de torção dos meios, assim como a abordagem a contrapelo por ele praticada. Machado, em suas análises e encontros interpessoais, estimulou artistas a utilizarem os meios para além do projeto industrial originalmente previsto. A obra de Machado é atravessada pela aposta em desvios, como colocam Osmar Gonçalves dos Reis Filho e Fabio Ciquini, em "Desmistificações da fotografia: Machado, Wolf e o fotógrafo-montador", em que citam *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1996) para trazer o desconcerto na escolha pelo imprevisto "nos aparatos semióticos, pois recusa o projeto industrial e o determinismo tecnológico embutido conduziriam à mesmice pré-pronta reprodutível". Os autores partem da fotografia, objeto das primeiras investigações de Arlindo Machado, para repensar não mais o ato fotográfico, mas o próprio estatuto do fotógrafo na contemporaneidade. As fotografias e escolhas do fotógrafo alemão Michael Wolf ao partir do *Street View* para produzir o click não de um instante privilegiado pela velocidade da ação criativa, mas a partir de escolhas tomadas como paradigmáticas de outro lugar do criador, agora um "um arqueólogo ou um montador, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de fragmentos, retalhos, sobras de sonhos e imagens".

A entrevista de Roberto Berliner a Andrea França fecha o dossiê. França sentiu-se instada pela obra de Arlindo Machado a alinhavar, com riqueza de detalhes, personagens e espaços em que o vídeo carioca aconteceu e que não constam com tamanha ênfase no recorte de Machado. O Circo Voador e o Centro Cultural Cândido Mendes foram palco de uma cena incipiente na biografia de Berliner, consolidada por passagens em emissoras de televisão e documentários mundo afora. Um precursor estabelece temas e abordagens que certamente se consolidarão, ao longo dos anos, através de outros olhares, como o concedido por França ao entrevistar Berliner.

A imagem na capa do Dossiê é uma foto do trabalho de Regina Silveira, *Abyssal* (2010), apresentado em exposição na Polônia. Arlindo Machado acompanhou o percurso da professora e consagrada artista durante anos de fraternal convívio e trocas. O artigo "A ciência fictícia", escrito por Machado para o catálogo *Regina Silveira*, editado em 2011 pela Edizioni Charta, Milão, testemunha a proximidade do projeto estético dos dois. Ele é preciso ao destacar, ao longo do percurso de Regina Silveira, seu investimento na anamorfose, recurso comum a outros artistas. Suas operações artísticas com a deformação exploram conhecimentos científicos, mas, em vez de criar um ilusionismo obediente a pontos de fuga, ou seja, mimético em relação à realidade material experimentada no cotidiano, propõe, com seus trabalhos, jogos sobre o ver. Ela parte da perspectiva, aprendida desde a tenra infância, para torcer o mundo e inventar realidades óticas, exibindo com maestria formas e modos de ver instituídos pelo lugar do espectador e não dado a priori pela obra. *Abyssal*, imagem da capa deste dossiê, é a foto de uma obra colada ao chão da galeria; em uma superfície plana, há um espaço tridimensional distorcido. A obra de Machado buscará a ciência presente na fabulação e na fantasia e o aspecto científico imbricado à arte pelas técnicas necessárias a cada processo criativo. Este cruzamento se descortina com maior evidência ao longo dos anos e se reitera, como no artigo inédito "Babelwork", encontrado entre seus papéis. O artigo é uma incursão sobre a tradução do intraduzível, como coloca Arlindo Machado ao comentar o poema "Jaguadarte", de Lewis Carrol, vertido ao português brasileiro por Augusto de Campos. No artigo, Machado retorna a seus tempos de estudante de letras, projeto que, ao que tudo indica, foi acalentado por décadas, pois junto ao artigo havia recortes de jornais e revistas da década de 1970.

Ismail Xavier, com "O passado no presente: memória pessoal, memória coletiva, desencontros", abre a sessão de artigos analisando a progressão da trama do filme *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007). Xavier nomeia como "corpo-enigma" este corpo encontrado em uma vala clandestina do cemitério de Perus, em 1990. As ossadas enterradas sem identificação geram suspeitas, reforçadas pelas marcas de tortura, de que o corpo é de um ex-preso político. Cuidadosa análise fílmica estabelece a trama para a construção do "retorno do passado no presente",

motivação do conflito do filme. Em "História em horário nobre: memória e etnicidade em Raízes e Holocausto", Edson Pedro Silva também parte de eventos do passado transformados em trabalhos ficcionais. O autor discorre sobre a legitimidade da TV como produtora de conhecimento passível de análise pelo historiador, colocando em questão ontologias em relação a meios e a seu suposto *telos*. Percorrerá programas seriados desenvolvidos para a TV e o cinema, cotejando pontos de encontro e diferenças entre os meios, principalmente em *Raízes* (1977) e *Holocausto* (1978). O debate político prossegue no artigo de Sandra Fischer, Natália Lago Adams e Aline Vaz, "*La mujer sin cabeza*: fluxos estéticos e políticos no Cinema Argentino". No filme de Lucrécia Martel, a política é experiência cotidiana e, segundo as autoras, seu cinema "implica ter em mente que o realizador é um indivíduo inserido em uma determinada comunidade, e que a realidade que este vive(u) tende a se manifestar, de uma maneira ou outra". O esgarçamento do tecido social pela pobreza em países que ainda estão vivendo o impacto do sistema colonial – e, principalmente, de governos autoritários – se estabelece nos corpos dos indivíduos, marcados por sofrimentos de toda ordem.

O cineasta português Pedro Costa é o objeto em "A ética do inconcluso em *Juventude em Marcha* – a carta de Ventura", de João Luiz Borogan Cerqueira, que, através de uma carta e da impossibilidade de esta ser escrita, enviada, ser ouvida e gerar interesse, estabelece diálogos com a literatura. Borogan Cerqueira pensa a polifonia de Dostoiévski através de Mikhail Bakhtin, processo inaugurado por Costa nesse filme. Por meio da carta de Ventura, a solidão da leitura conquista a tela do cineasta português. Da presença da literatura no cinema também se ocupa "Ascensão, vertigem e queda em Mário Peixoto: correspondências entre Limite e Mundéu", de Bárbara Bergamaschi Novaes. O artigo trata da faceta menos explorada do cineasta brasileiro, a versátil proficiência artística de Mário Peixoto e a presença da literatura e da música em seu filme. Por sua articulação com artes como a poesia e a música, seu cinema privilegia ritmos e imagens mentais em aberto, as metáforas. A cuidadosa análise formal e semântica do poema e de três sequências do filme, ambos de autoria de Peixoto, conta com as teorias da montagem do cineasta russo Serguei Eisenstein como operador teórico.

Maria Ogécia Drigo em "Imagem-afeção no filme *O regresso*" aborda o filme de Alejandro González Iñárritu a partir do conceito de Gilles Deleuze. A autora recupera a filiação de Deleuze ao semioticista Peirce, mencionado em seus livros sobre cinema. Drigo aproxima a imagem-afeção à primeira categoria da percepção de Peirce. No encontro com o filme de Iñárritu, analisa algumas sequências aproximando Deleuze e Peirce. Finalmente, esta seção se encerra com o artigo "Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas" de Nathan Nascimento Cirino e Kleyton Canuto. Os autores apresentam um balanço das funções sociais, políticas e artísticas de festivais desde seu surgimento, nos anos 1930, ressaltando ajustes e mudanças radicais exigidos por intempéries de diversas ordens. O artigo, redigido há mais de um ano, é uma primeira abordagem sobre uma situação que certamente marcará os festivais, podendo se transformar em um novo formato, com novos desafios para o público e para o realizador.

A resenha da segunda edição revista do livro *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*, de *Ágnes* Pethő, por Cecília Antaky de Mello, percorre a teoria da intermedialidade sobre a qual o livro se detém, assim como o processo de revisão do texto, lançado originalmente em 2011, oferecendo ao leitor brasileiro a oportunidade de conhecer uma publicação sobre tema recentemente recuperado na pesquisa cinematográfica. Josafá Veloso apresenta o *e-book* Pandemídia: vírus, contaminações e confinamento, idealizado pelo Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais (LabArteMídia) – grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes – e organizado por Almir Almas. Os artigos, redigidos no calor do primeiro momento de isolamento social, funcionam como uma espécie de retrato do impacto inicial da pandemia, com as primeiras expectativas sobre os desdobramentos sociais, políticos e, especialmente, de ordem poética advindos da situação de confinamento.

Uma boa leitura a todos!

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.184510

Pensamento crítico em ação

Critical thinking in action

Lucia Santaella[1]

[1] Pesquisadora 1 A do CNPq, professora titular na pós-graduação em Comunicação e Semiótica e coordenadora da pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUCSP). Doutora em Teoria Literária pela PUCSP e Livre-docente em Ciências da Comunicação pela USP. Fez repetidos estágios de pós-doutorado no exterior e foi professora e pesquisadora convidada em várias universidades europeias e latino-americanas. Já levou à defesa 248 mestres e doutores. Publicou 51 livros e organizou 24, além da publicação de quase 500 artigos no Brasil e no exterior. Recebeu os prêmios Jabuti (2002, 2009, 2011, 2014), o prêmio Sergio Motta (2005) e o prêmio Luiz Beltrão (2010). É atualmente catedrática na cátedra Oscar Sala do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (2021-2022).

Resumo: Longe da veleidade de uma impossível exaustividade, a questão que este artigo visa colocar em pauta é o papel desempenhado por algumas das obras de Arlindo Machado no campo da comunicação. O objetivo, em primeiro lugar, é discutir o pioneirismo das ideias do autor, fundamentadas em uma capacidade ímpar de pesquisa de fontes referenciais e de avaliação de obras empíricas de criadores, o que o notabilizou, inclusive em plano internacional, como um dos maiores estudiosos e críticos da imagem e do audiovisual. Além disso, o artigo se encaminha para colocar em pauta a veia teórica agudamente crítica de Machado, uma veia que não tem sido apontada com a necessária frequência.
Palavras-chave: pesquisa; avaliação; imagem; audiovisual, crítica.

Abstract: Far from the pretense of an impossible exhaustiveness, the question that this article aims to raise is the role played by some of Arlindo Machado's works in the field of communication. The objective, in the first place, is to discuss the pioneering character of the author's ideas, based on a unique ability to investigate referential sources and to evaluate the empirical works of creators, which made him renowned, even internationally, as one of the greatest scholars on image and audiovisual criticism. In addition, the article moves on to discuss Machado's acutely critical theoretical vein, a vein that has not been pointed out with the necessary frequency.
Keywords: research; evaluation; image; audiovisual; criticism.

Introdução

Gosto de repetir que conheci Arlindo Machado na República das Letras. Estávamos no ano de 1979 e chegou-me à atenção um artigo de sua autoria sob o título de "O corpo bem temperado" (1975). Ao fazer a crítica das abstrações teóricas esvaziadas das lições da empiria, o artigo antecipava aquele que seria o grande tema dos anos 1990: o corpo, nó górdio amarrando muitos dos discursos da cultura (VILLAÇA, 1999; SANTAELLA, 2004).

Por sintonias do destino, nossos caminhos acadêmicos se cruzaram logo a seguir e, desde então, por admiração incontida e merecida, fiquei muito próxima e atenta a toda a produção intelectual de Machado e curiosa testemunha da ascensão de sua carreira e da respeitabilidade que passou a angariar nacional e internacionalmente como teórico, crítico, curador e professor. Em vista disso, teria muito para falar sobre sua obra. Entretanto, optei por um caminho de pontuação de algumas obras publicadas e curadorias efetuadas sob a suspeita e devidas desculpas de que a seleção procede do fato de que são momentos do percurso de Arlindo Machado que ficaram mais rentes ao meu próprio percurso. Contudo, essa seleção só irá comparecer aqui como caminho de entrada para a discussão de uma obra muito recente do autor, que considero distinta das muitas outras, e, diferentemente dessas, ainda pouco discutida. Nela Machado se apresenta com uma face agudamente crítica sobre a realidade dos estudos de comunicação, não por acaso sob o título de *Discursos contra a insensatez: grandezas e misérias da comunicação* (2019).

Alguns pontos luminosos

A cintilação do primeiro livro publicado, *Eisenstein: a geometria do êxtase* (1982), da coleção Encanto Radical, da editora Brasiliense já dava provas de que, não obstante a juventude de Machado, tratava-se de obra de pensador maduro, fundamentado em um conhecimento íntimo da linguagem cinematográfica, em especial do cinema russo fundador de técnicas de montagem instauradoras de um modo de formar que Eisenstein levou a consequências admiráveis. Notáveis no livro eram as marcas de estilo do autor que revelavam uma inteligência sensória, híbrida entre a razão e o sentimento, muito rente aos atributos sensíveis do objeto sob exame, no caso os filmes, traduzidos em primorosa elegância e sobriedade expressiva.

Pouco depois veio o livro *A ilusão especular: introdução à fotografia* (1984), fruto de sua dissertação de mestrado, defendida no ano anterior no programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. O subtítulo não faz

jus à originalidade no tratamento da questão fotográfica. No grupo de pesquisadores de que Machado fazia parte, no referido programa, estávamos naqueles primeiros anos da década de 1980 bastante impressionados com as teses defendidas nos densos e condensados primeiros capítulos do livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Bakhtin/Volochinov, traduzido para o português, com bastante pioneirismo, pela Editora Hucitec, em 1979. As questões relativas à ideologia eram temas obrigatórios naqueles anos em que os grilhões da ditadura começavam a se desatar. Bakhtin/Volochinov traziam novas luzes para a necessária revisão do conceito de ideologia:

> A atual inexistência, na literatura marxista, de uma descrição definitiva e universalmente reconhecida da realidade específica dos problemas ideológicos tornou nossa tarefa particularmente complexa. Na maioria dos casos, esses problemas são percebidos como manifestações da consciência, isto é, como fenômenos de natureza psicológica. Uma tal concepção constitui um grande obstáculo ao estudo correto dos aspectos específicos dos fenômenos ideológicos, os quais não podem, de forma alguma, ser reduzidos às peculiaridades da consciência e do psiquismo. Por isso, o papel da língua, como realidade material específica da criação ideológica, não pôde ser justamente apreciado. (1979, p. 11)

A partir da detecção desse problema que, de resto, na conjuntura brasileira da época se apresentava como uma verdadeira sintomatologia, os autores desenvolveram teses de profundo ineditismo sobre o funcionamento semiótico das ideologias e de seus efeitos na realidade social. "Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia" (BAKHTIN, 1979, p. 17). Os autores foram ainda mais longe: "um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra". Assim sendo, "cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade". Signos estão sempre materialmente encarnados e, só por isso, podem cumprir suas funções de signos, sejam eles sons, "massas físicas, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer" (p. 17-19).

Antes de tudo, é preciso evidenciar o quanto as teses desses semioticistas russos anteciparam movimentos intelectuais atuais em defesa de novas materialidades das mídias. À luz de Bakhtin/Volochinov, de saída, a materialidade objetiva já se faz presente na natureza mesma dos signos que correm pelas mídias. No momento histórico em que estavam, quando puseram a público suas ideias, no começo do século passado, os autores foram levados a privilegiar a língua como signo ideológico

mestre. Não poderia ser diferente, pois as imagens, especialmente as fotográficas e, menos ainda, as cinematográficas não haviam ainda tomado assento na realidade, multiplicando-se e disseminando-se de modo crescente, em evidente competição com os signos estritamente verbais.

Ora, desde muito cedo os interesses de Machado estiveram voltados para o universo das imagens, que Flusser (1985) batizou de imagens técnicas. Tendo absorvido com lucidez as teses dos semioticistas russos, Machado deu o pulo do gato: deslocou-as para as imagens, no caso, para a fotografia, desenvolvendo, com marca própria, sua inteligente tese sobre *a ilusão especular*.

Todo signo é ideológico porque, ao refletir aquilo que ele indica ou representa, necessariamente o refrata. Há sempre um certa, mais intensa ou menos intensa, distorção pelo simples fato de que o signo não é aquilo que professa representar. Até mesmo a imagem especular à qual cabe à perfeição a ideia do reflexo, passa inevitavelmente por distorções. "Resulta daí que o fenômeno da refração nos impede de obter uma reprodução "fiel" dos sinais luminosos, já que ele os "deforma" ou "transfigura" de acordo com a natureza do material cristalino interposto em seu percurso" (MACHADO, 1984, p. 21), um princípio que Bakhtin e Volochinov generalizaram para significar a modificação inevitável dos fenômenos ao passarem pela operação sígnica.

Nessa medida, a dupla da reflexão/refração, tomada pelos semioticistas russos como paradigma do funcionamento da ideologia, quando aplicada ao signo verbal, apresenta um caráter metafórico, "já que a língua não se comporta segundo leis da óptica". Entretanto, e aí se encontra o deslocamento criativo executado por Machado, na fotografia e, por extensão, no cinema ou em quaisquer meios figurativos, não se trata mais de metáfora, pois "a câmera *reflete* (através do pseudo-espelho que é a película) e *refrata* (através das objetivas, que quebram e reorientam o sentido da informação luminosa)" (MACHADO, 1984, p. 26).

Longe de se deter no tratamento meramente técnico do aparelho, Machado avançou, passo a passo, a cada capítulo do seu livro, na desconstrução da mística da homologia automática, desmontando o fetiche da fidelidade e objetividade fotográfica e demonstrando que o signo fotográfico também funciona como um signo ideológico, algo que pode ser evidenciado em cada faceta de sua composição, desde o ângulo da tomada até os arquétipos que alimenta.

Ao fim e ao cabo, cumpre colocar em relevo que, dado o afastamento que Machado realizou, de quaisquer visões episódicas relativas ao momento histórico em que o livro foi escrito, em prol de uma aproximação rigorosamente analítica e crítica

do fenômeno fotográfico, não obstante todas as transformações pelas quais a técnica fotográfica passou – à maneira de um vírus que se transmuta para permanecer –, apesar da passagem de mais de trinta anos, o livro conserva sua atualidade. Tudo que está nele discutido é ainda perfeitamente cabível à análise das fotografias digitais.

A virada digital

Quase dez anos se passaram. Estávamos, então, na primeira metade dos anos 1990. O universo digital já estava dando seus primeiros frutos nos impactos sociais que estaria fadado a provocar. Machado não deu por menos. Em 1993, com o selo da Edusp, lançou pioneiramente o seu livro *Máquina e imaginário*, uma verdadeira bíblia, criticamente preparada para atender aos desafios com que a entrada do digital já marcava o campo da comunicação, das artes e da sociedade. Vale a pena reler repetidamente a introdução do livro, uma joia rara de lucidez pautada em um profundo conhecimento do contexto intelectual, cultural e artístico do momento, em um plano nacional/internacional e, revelando, ademais, uma imensa capacidade de prever as tendências do futuro.

Vale lembrar que, entre *Ilusão especular* e *Máquina e imaginário*, foi publicado o livro *Artes do vídeo* (1988), fruto de sua tese de doutorado. É importante marcar as datas das primeiras edições dessas obras para se poder medir com mais precisão a ousada coragem (vale a tautologia) do autor ao abrir caminhos em territórios quase inexplorados. Para se ter ideia, no raiar da segunda metade dos anos 1980, Machado já estava estudando e publicando sobre temas como o modelo na memória e a geometria da desordem na imagem digital. Estava explorando por dentro a imagem sintética, ou infográfica, como era chamada na época, até o ponto de perceber nela o avesso do antropocentrismo, esse tema que se tornou fulcral, décadas depois, para o defrontamento da crise do antropoceno, o novo período geológico fruto das pesadas e destrutivas marcas do humano na biosfera. É mesmo incrível que a auscultação de Machado nas entranhas do vídeo tenha trazido à superfície do seu pensamento crítico, em 1988 (p. 131), as palavras seguintes:

> Destronando o sujeito, a representação se livra do peso de uma servidão antropocêntrica de vários séculos de duração. A partir de agora, a figura – mais exatamente a figura humana, esse objetivo privilegiado da representação – é deslocada da cena simbólica e com ela os seus suportes narrativos fundados no drama e romance oitocentistas. Reduzida a pontos de luz varridos por feixes de elétrons e exposta como tal à decifração do espectador, a figura humana, os dramas humanos, a

> "condição humana" e todos os grandes temas definidores do humanismo burguês, tão caros à literatura e ao cinema, encontram-se irreversivelmente comprometidos. Agora, na grade mosaicada do vídeo, vem à tona um entrelaçamento eletrônico artificialmente produzido, que muitos afirmam ser um vazio.
>
> Um vazio?…

Enquanto Nam June Paik abria seus flancos inovadores pelos territórios hoje chamados de Norte Global, Machado rebatia e traduzia com a fibra da lucidez antropofágica as linhas de frente da criação artística e teórica para sua fertilização neste nosso país, hoje (2020-2021) tão profundamente dolorido e sofrido.

Com a mesma ousadia premonitória dos tempos tecnológicos que estavam por vir, Machado fecundou as explorações que levou à frente em sua obra *Máquina e imaginário*. Novamente para se ter ideia de que não podemos minimizar sua genialidade em eufemismos, um dos capítulos desse livro está dedicado às "máquinas de vigiar", outro tema que iria crescer até alcançar seu ápice dos anos 2000 para cá. Tanto é assim que o título do livro com que Zuboff ganhou celebridade recente é justamente *Capitalismo de vigilância* (2019). A comparação do artigo pioneiro de Arlindo com esse livro de Zuboff é capaz de revelar os crescentes e cada vez mais complexos caminhos da vigilância *pari passu* aos avanços das plataformas tecnológicas das grandes empresas como Google, Amazon, Facebook, YouTube etc. Enquanto postam ininterruptamente nas redes gerando um imenso agigantamento de dados, os usuários são inadvertidamente submetidos a um modelo de negócios que se alimenta dos dados e os manipula por meio de algoritmos para fins mercadológicos. Dentro dessa lógica perversa, dados pessoais circulam livremente devassando privacidades.

Também chamado de colonialismo de dados, essa nova forma de capitalismo tem contado com a aguda crítica de intelectuais voltados para a denúncia dos nefastos efeitos sociais da onipresença das grandes plataformas nas vidas pessoais e sociais. Os julgamentos, que Machado desenvolveu ao longo de sua obra em relação às múltiplas determinações e heterogeneidade das instâncias em ação quando se trata das tecnologias, podem servir de guias para se compreender, longe dos extremismos, as inserções da técnica na cultura. "Entre a integração exaltada e a rejeição apocalíptica há uma gama infinita de variações, impossível de ser mapeada com clareza e tanto mais problemática quanto mais percebemos que as instâncias migram de um lado para outro, impossibilitando qualquer posicionamento taxativo ou redutor" (MACHADO, 1991, p. 23). Essas palavras enunciadas há quase três décadas

continuam funcionando como baluartes para o enfrentamento das ambivalências, contradições e mesmo paradoxos das inserções das tecnologias na cultura atual. O que não se pode negligenciar, de saída, é que não há pureza humana, uma essência imutável e intocada pelas técnicas e tecnologias, pois estas nos constituem tanto quanto a biologia, o que faz do humano um híbrido.

Há uma expressão capaz de sintetizar o fio condutor do pensamento de Machado ao longo do tempo: "poéticas tecnológicas". Nenhuma visão aprisionada na tecnologia em si, nem nas imagens tecnológicas ou no audiovisual em si, mas sim naquilo que as tecnologias oferecem para criações capazes de provocar transmutações na cultura e nas visões de mundo. Notável em *Máquina e imaginário* é a precoce familiaridade com o funcionamento interno das imagens computacionais, já anunciada em *A arte do vídeo* e nitidamente amadurecida no capítulo sobre o "Imaginário numérico". Mais notável ainda é o capítulo sobre "O efeito zapping", em que o autor pegou no ar e deu forma a uma nova sintaxe videográfica em que o telespectador assumia, via controle remoto, a autoria de "narrativas impacientes" as quais se tornariam o novo modo de formar dos programas da MTV e que Machado voltaria a explorar na linguagem do videoclipe (2000, p. 173-196).

A partir das obras acima comentadas, a carreira de Machado deslanchou e se espraiou, tanto no reconhecimento que passou a ter também no exterior quanto nos desdobramentos do seu talento como curador, jurado, organizador de mostras de arte etc. Suas intervenções curatoriais, sob o nome de *Emoção Art.ficial* (1997, 2001, 2003, 2004), colocaram o Instituto Itaú Cultural de São Paulo, naqueles anos, no mapa das tendências das artes tecnológicas mais avançadas do mundo. Além de teórico com precisão cirúrgica, em discursos impecáveis, isentos de qualquer retórica balofa, possuía um invejável observatório mental para a empiria das obras significativas de onde extraia sua competência para a curadoria realizada de maneira bem mais extensiva do que se pode imaginar (CORSO; PAULA, 2020).

Os híbridos entre o bio e o tecno

Sem deixar de colocar ênfase na fertilização do solo que Machado semeou no passar das décadas, antes de darmos o salto até 2018 de modo a cumprir a intenção enunciada para este artigo, torna-se necessário chamar atenção para o capítulo "Corpos e mentes em expansão", do livro *O quarto iconoclasmo: e outros ensaios hereges* (2001). Neste, o autor vale-se da discussão da obra do ousado e celebrado artista Eduardo Kac para expor as ideias mais sintonizadas com as dimensões de

criatividade abertas pelo fronte biológico, a saber, as questões da nova biologia, vida artificial e biotecnoesfera.

> Após a generalização dos *happenings*, das performances e das instalações, após questionar o cubo branco dos museus e saltar para o espaço público, empregar todas as espécies de máquinas e aparatos tecnológicos, discutir a tragédia humana e pôr a nu os constrangimentos, as segregações e os interditos derivados do sexo, da raça, da origem geográfica e da condição socioeconômica, um certo número de artistas parece reorientar sua arte para a discussão da própria condição biológica da espécie. (MACHADO, 2001, p. 72)

Ora, discutir essa condição nos ambientes da engenharia genética, da clonagem, da biocomputação e da biodiversidade artificial (criação de novas espécies) é despertar as potências apocalípticas contra as possíveis complementaridades entre ambientes naturais e dispositivos tecnológicos. Mais uma vez, Machado não se intimidou. Sem minimizar os problemas e perigos dessa nova era, penetrou no cerne da questão da vida cuja ambiguidade as tecnologias colocam em pauta. Assim, redes neurais, algoritmos genéticos capazes de mimetizar a reprodução sexual e a seleção natural, vírus computacionais "que imitam os vírus da vida real no modo como se reproduzem e infetam os organismos" são temas com os quais Machado introduziu sua passagem para exemplos em obras de artistas para se demorar nas produções de Eduardo Kac, cuja obra funciona como síntese exemplar dessas tendências.

Começou com a menção do microchip que Kac introduziu no seu próprio tornozelo em um evento na Casa das Rosas, em 1997, em São Paulo. Após explicitar todo o processo e as consequências, digamos estéticas, desse ato, Machado (2001, p. 79) apontou para "os pontos difíceis e incômodos da discussão ética, filosófica e científica a respeito do futuro da humanidade". Nessa perspectiva, "pode-se ler a experiência de Kac como sintoma de uma mutação biológica que deverá acontecer proximamente, quando memórias digitais forem implantadas em nossos corpos para complementar ou substituir as nossas próprias memórias" (2001, p. 79). Estávamos em 2001 e as antenas de Machado já estavam ligadas, bem antes que o *transhumanismo* e sua tese da singularidade tivesse alcançado os meios noticiosos. O restante do artigo, no acompanhamento da obra de Kac, segue para temas como teletransporte, robótica, realidade virtual, telerrobô, para se completar na arte telemática e arte transgênica que deu fama internacional a Eduardo Kac.

O subtítulo do livro, *outros ensaios hereges*, antecipa a veia agudamente crítica que iria correr pela obra de 2019, esta voltada contra a insensatez, uma insensatez, aliás,

cuja denúncia já havia se insinuado no capítulo "O quarto iconoclasmo", que dá nome a esse livro, de 2001. O capítulo é um longo ensaio para a defesa contra a perseguição secular da imagem. Em certo momento, essa defesa incluiu uma crítica corajosa à noção de espetáculo, de Debord (1997), tão papagueada pelo pretenso pensamento crítico. Para Machado, a palavra "espetáculo" foi escolhida a dedo para designar o Mal contemporâneo. "Aparentemente, toda a tragédia do mundo contemporâneo reside, segundo a argumentação de Debord, no fato de as coisas se tornarem imagens, o que me parece uma forma de escamotear a verdadeira origem dos problemas e de mascarar impasses reais com tagarelice filosófica" (MACHADO, 2001, p. 19).

Estava aí já antecipada a verve crítica da obra que passarei a discutir, uma discussão que me parece fundamental, dado o fato de que é preciso evidenciar que, além de um teórico e crítico na área setorial da imagem e do audiovisual que o notabilizou, Machado também expandiu seu pensamento crítico com base na sua vivência conceitual e prática da área de comunicação em geral. Isso o habilitou a medir forças com as inquestionadas fontes referenciais estrangeiras comumente utilizadas no país.

A comunicação na berlinda

O livro, *Discursos contra a insensatez* (2019), já se abre, como declara o autor, dentro de um espírito inconformista que domina o todo.

> Olhando para os lados, vejo que aquilo que se chama comunicação é uma espécie de subdisciplina que se localiza entre uma tentativa de para-filosofia, ou de para-sociologia, ou de para-antropologia, ou de para-semiótica, ou de para-qualquer coisa, mas falta-lhe um objeto, como a doença é para a medicina, ou de um método, como a experimentação é para a física. De qualquer forma, se as reflexões que aqui desenvolvo puderem ou não ser acolhidas dentro do campo da comunicação, isso pouco importa. O que importa é que elas inquietem o pensamento. (MACHADO, 2019, p. 5)

O arrojo dessa crítica é, então, explicitado no capítulo de abertura, que funciona como um breve tratado sobre teorias e métodos. Em primeiro lugar, é estabelecida a pertinente distinção entre, de um lado, teorias de caráter mais geral e abstrato como são a filosofia, a semiótica, a lógica, a estética e, de outro, "as teorias especializadas, voltadas ao exame de um determinado objeto, como é o caso da teoria da linguagem ou linguística, a teoria do cinema, a teoria da fotografia, a teoria do direito, a teoria da economia política, e assim por diante" (MACHADO, 2019,

p. 5). Enquanto as primeiras tratam de questões mais formais e universais, como verdade, clareza e objetividade do pensamento, a possibilidade de acesso à realidade, as mediações da linguagem e da subjetividade, as segundas tratam do funcionamento e implicações de seus objetos de estudo.

Nesse contexto, é surpreendente, por sua raridade, a precisa compreensão que Machado revela da real proposta da semiótica de C. S. Peirce, surpreendente porque essa compreensão deve ter ficado na cartografia mental de Machado, sem que a tivesse explicitado com tanta clareza quanto nas passagens desse capítulo em questão, senão vejamos. A teoria peirciana só faz sentido sob uma perspectiva lógica. "Ela é do domínio da cognição humana e existe para dar ao pensamento, à reflexão sobre o mundo uma amplitude, uma elasticidade que não existia antes na lógica clássica, restrita apenas à consideração de questões de natureza simbólica" (2019, p. 9). Nessa perspectiva, as classificações de signos estão aptas a expandir o pensamento, a abrir a percepção a fenômenos que não estavam no raio de preocupações da filosofia e da ciência. Ela é uma teoria do conhecimento e uma metodologia para a investigação da realidade, "entendendo-se por realidade tudo que existe e persiste". Fora dessa moldura lógico-filosófica, a semiótica peirciana "corre o risco de degenerar numa simplificação grosseira". Pior do que isso, sob a bandeira da semiótica, muitas vezes, "continua-se a pensar dentro de esquemas antigos, com métodos antigos, mas com nomes pretensamente novos e de natureza supostamente de natureza semiótica" (2019, p. 9).

Ainda mais incisivo é o capítulo sobre "A comunicação e sua retórica" que começa com o desmonte de algumas das ideias, costumeiramente celebradas, de Fredric Jameson. Tomando a frase com que esse autor abre o seu livro, *As marcas do visível* (1995, p. 1), "o visual é essencialmente pornográfico", Machado coloca em ação sua contumaz oposição às generalizações abusivas, que abolem toda a diversidade e qualquer desvio e de que, muitas vezes, se valem os teóricos da comunicação. Trata-se, especialmente nessa generalização do pornográfico, quase sempre acompanhado por adjetivos do tipo "diabólico" e "obsceno", de um discurso moralista acompanhado "de uma retórica de gosto duvidoso, um parnasianismo travestido de discurso científico, que é capaz de sacrificar toda verdade em nome de uma frase de efeito" (MACHADO, 2019, p. 14). A seguir, a desmontagem da retórica segue para Baudrillard, de resto, um autor a quem Machado não poupou críticas ao longo de sua carreira.

A denúncia contra as sínteses totalizantes prossegue para os esquemas rígidos de orientação adorniana, que nos obrigou a enxergar "as mídias em geral (imprensa,

cinema, rádio, televisão etc.) como instituições monolíticas, controladas inteiramente por poderosos setores das elites e comprometidas com os interesses do capitalismo global". Sem perder sua legitimidade, essa forma genérica e abstrata de ver as coisas, "apresenta limites evidentes, quando encaradas sob o ângulo mais operativo, voltado para o entendimento da real inserção das mídias na vida contemporânea". Machado prossegue na dialética do seu argumento para complementá-lo com uma crítica dura ao maquiavelismo que costuma dominar a avaliação das mídias cujos discursos se assemelham mais a tópicos

> da ficção científica do que da análise objetiva. Eles imaginam uma trama maquiavélica, na qual age o vilão, em espécie de *Big Brother*, que tudo controla graças à sua onividência, onisciência e onipresença, ao mesmo tempo em que domina os milhares de escravos mudos e submissos colocados a seu serviço em todo o mundo e determina o que a humanidade ao seu redor deve pensar e fazer. Para o analista, bom seria se tudo fosse tão simples assim. (2019, p. 18)

A passagem acima se faz necessária, entre outras razões, para que os pontos de vista atuais sobre as redes sociais consigam escapar dos extremismos unilaterais, disfarçados, inadvertidamente, com as vestes da militância intelectual. A crítica de Machado, no decorrer do livro, prossegue até o ponto de atingir a voz "sagrada" de Pierre Bourdieu cuja obra "Sobre a televisão" (1996) é avaliada como desastrosa (2019, p. 23).

Em suma, não é meu propósito aqui seguir no compasso da continuidade do livro. O que acima está exposto deve funcionar como um sinal de alerta para o reconhecimento da extensão crítica do pensamento de Machado e sua capacidade de avaliação destemida de vozes consideradas intocáveis. Ao fim e ao cabo, o que deve ser esperado, o que necessita ser esperado, é que o pensamento de Arlindo Machado se preserve na memória da cultura brasileira, pela eternidade que ele merece. Que possa se livrar da praga – endêmica praga – do esquecimento, provocada pelo apreço às modas passageiras, que é característica chave da cultura brasileira. Octávio Paz costumava dizer que o humano é um animal desmemoriado. Aqui no Brasil, isso sempre adquiriu e continua adquirindo condições dramáticas. Diante de pensamentos que dignificam nossa cultura, como intelectuais, nossa tarefa é traduzir, retomar, trazê-los continuamente à tona, daqui para o futuro, para que ininterruptamente confirmem sua permanência na memória coletiva.

Referências

BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e a filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BOURDIEU, P. *Sur la télevision*. Paris: Liber, 1996.

CORSO, A.; PAULA, J. C. "Nós sobreviveremos na memória dos outros": o adeus ao pensador das imagens Arlindo Machado". *Tecno Cultura Audiovisual*, São Leopoldo, 2020. Disponível em: https://tecnoculturaaudiovisual.com.br/nos-sobreviveremos-na-memoria-dos-outros-o-adeus-ao-pensador-das-imagens-arlindo-machado/. Acesso em: 7 mar. 2021.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAMESON, F. *As marcas do invisível*. São Paulo: Graal, 1995.

MACHADO, A. "O corpo bem temperado". *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 69, 1975.

MACHADO, A. *Eisenstein*: a geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MACHADO, A. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

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

MACHADO, A. *Discursos contra a insensatez*: grandezas e misérias da comunicação. São Paulo: Ribeiro, 2019.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2004.

VILLAÇA, N. *Em pauta*: corpo, globalização e novas tecnologias. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

submetido em: 16 abr. 2021 | aprovado em: 30 abr. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.181786

O pensamento de Arlindo Machado e uma genealogia das artes do vídeo no Brasil

Arlindo Machado's thought and a genealogy of video arts in Brazil

Marcus Bastos[1]

[1] Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: marcusbastos@pucsp.br Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: marcusbastos@pucsp.br

Resumo: A obra de Arlindo Machado estabelece o principal campo de leitura das artes do vídeo no Brasil. Em especial em dois artigos, *A experiência do vídeo no Brasil* e *As linhas de força do vídeo brasileiro*, Machado traça um panorama – que ele mesmo sinaliza ser incompleto – da produção videográfica no país. Este artigo propõe-se uma tarefa dupla: demonstrar de que forma a obra de Machado contribui para a formação de um campo de pesquisa que propõe a leitura crítica das imagens técnicas, o que ele faz de dois modos complementares (pelo desmonte das linguagens estabelecidas e pelo mapeamento das linguagens emergentes); reestabelecer elos que não foram desenvolvidos de forma mais longa entre as artes visuais e as artes do vídeo, propondo uma genealogia das artes do vídeo no Brasil a partir da análise de duas obras representativas.
Palavras-chave: Arlindo Machado; Artes do Vídeo; Brasil; Genealogia; Pensamento.

Abstract: The article deals with how Arlindo Machado's work establishes the main reading field of video arts in Brazil, specially in two articles, A experiência do vídeo no Brasil and As linhas de força do vídeo brasileiro, which, despite the importance of its contribution, has not yet been systematically discussed. To this end, a critical reading of Machado's thought is made, as it appears in his main books. Consequently, we conclude that Machado's work contributes to the formation of a research field that proposes a critical reading of technical images, which the author does in two complementary ways: by dismantling established languages and by mapping emerging languages.
Keywords: Arlindo Machado; video arts; Brazil; genealogy; thinking.

Introdução

O pensamento de Arlindo Machado move-se em duas direções complementares, que se tensionam por meio de uma lógica que as atravessa transversalmente: o desmonte das linguagens estabelecidas e o mapeamento das linguagens emergentes surgem em cenários de formação, apesar do próprio autor raramente ter se dedicado às genealogias que sinaliza. Nas curvas cortantes de um texto que comunica pensamentos divergentes de forma direta e clara surge um mosaico abrangente de questões que renovam ou adensam os debates sobre fotografia, cinema, televisão, vídeo, computação gráfica, artemídia e *games*. Em geral, essas questões vêm investidas de um esforço para construir repertórios exemplares das áreas que aborda, em textos nos quais propõe interpretações críticas densas dos fenômenos que examina.

Uma das direções do pensamento de Machado opera o desmonte dos modos tradicionais de olhar para linguagens estabelecidas, como a fotografia e o cinema. Ele não deixa de pensar o cinema e a fotografia, mas deixa de pensá-los pelos ângulos mais conhecidos, promovendo o interesse nas experiências experimentais ou marginais no universo das imagens técnicas, ou o olhar renovador para a linguagem cinematográfica. Localiza-se aí seu interesse pelas anamorfoses, por Eisenstein ou pelo cinema científico, mas também seu engajamento com o problema da enunciação nas linguagens audiovisuais. Ao transitar por este universo, adensa um conjunto de conceitos que estabelecem novas balizas para pensar os problemas colocados, o que acontece em livros como *A ilusão especular* (1984), *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997) e *O sujeito na tela* (2007).

Outra das direções do pensamento de Machado formula sistemas que permitem entender linguagens emergentes, como as artes do vídeo, a televisão e a artemídia. Ao fazê-lo, adota um procedimento contrário do que nos livros sobre fotografia e cinema, pois procura mapear os territórios por onde transita o melhor dessas linguagens, organizando repertórios que contribuem para um entendimento de sua riqueza e amplitude. Aparecem aí seus esforços para sintetizar as gerações da videoarte no Brasil ou o repertório de programas que permitem conhecer as experiências mais contundentes da televisão, como acontece em *A experiência do vídeo no Brasil* (capítulo de *Máquina e imaginário*, de 1996), *As linhas de força do vídeo brasileiro* (capítulo de *Made in Brasil*, de 2007) e *A televisão levada a sério* (2000).

Esta divisão é simplificadora, pois, de fato, estas direções de pensamento também movimentam internamente os livros de Machado, fazendo que ambas se tensionem a cada publicação. Além disso, o pensamento de Machado se organiza

a partir da premissa de longas genealogias, que desafiam o pressuposto da inovação ingênua, formulado por tantos autores que acreditam na capacidade quase mágica das tecnologias inventarem novas linguagens. Há incontáveis exemplos desta lógica, que o aproxima de intelectuais que pensam as direções das linguagens à contrapelo, como Benjamin, Dubois ou Zielinski. Isto nem sempre surge como conjuntos estruturados, como acontece com os repertórios que mapeia, mas é um princípio de organização do pensamento. No livro *Arte e mídia* (2010, p. 10-11), temos um bom exemplo, quando o texto sinaliza o lugar da pianola no surgimento dos processos de reprodução do som:

> A pianola, por exemplo, foi inventada em meados do século XIX como um recurso industrial para automatizar a execução musical e dispensar a performance ao vivo. Graças a uma fita de papel cujas perfurações "memorizavam" as posições e os tempos das teclas pressionadas durante uma única execução, o piano mecânico podia reproduzir essa mesma execução quantas vezes fosse preciso e sem necessidade da intervenção de um intérprete. A função do aparato mecânico era, portanto, aumentar a produtividade da música executada em ambientes públicos (cafés, restaurantes, hotéis) e diminuir os custos, substituindo o intérprete de carne e osso pelo seu clone mecânico, mais disciplinado e econômico. As perfurações de uma fita podiam ser ainda copiadas para outra fita e assim uma única apresentação se multiplicava em infinitas outras, dando início ao projeto de reprodutibilidade em escala que, um pouco mais tarde, com a invenção do fonógrafo, desembocaria na poderosa indústria fonográfica.

Às vezes, este pensamento genealógico surge de maneira sutil, como no trecho de *A ilusão especular* (1984) em que o autor localiza, na pintura do século XVII, efeitos de iluminação que antecipam os modos de organização do espaço através de holofotes direcionais, inexistentes na época (eles não surgiriam antes de decorridos dois séculos). Não se trata de um pensamento de causa e consequência, mas de uma capacidade de localizar vetores de procedimentos e questões que se espraiam pela história das linguagens[2].

> É curioso que a técnica do *chiaroscuro* tenha podido florescer em pleno século XVII – quando a eletricidade e a iluminação artificial ainda estavam longe do descobrimento – pois ela corresponde a uma paisagem plástica que só se pôde concretizar

[2] Neste contexto, a própria palavra história pode ser problematizada. Certos autores a substituem por termos como genealogia e arqueologia. O pensamento de Machado opera este tipo de lógica, mas não formula um posicionamento explícito sobre estas questões, até porque seu investimento conceitual aparece sempre em decorrência dos objetos analisados, e não como um pressuposto anterior a ser colocado em movimento.

> com os arcos voltaicos e os refletores elétricos de fins do século passado[3]. A luz localizada através de *spots* gerando efeitos de intenso contraste entre as partes iluminadas e as obscuras e projetando sombras agigantadas sobre as formas das coisas, tudo isso configura exatamente o papel modelador que a iluminação joga na fotografia. (MACHADO, 1984, p. 127)

Alguma poucas vezes, o pensamento genealógico aparece de forma mais estruturada, como no caso de "O sonho de Mallarmé", capítulo de *Máquina e imaginário* (1996). O texto faz o conceito de hipertexto retornar ao *livro* imaginário que Mallarmé sonhou, um volume "integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis" (p. 165). Este livro utópico anteciparia as capacidades do computador, funcionando como "um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações" (MACHADO, 1996, p. 165). No texto, esse fio condutor leva a experiências gráficas (poesia concreta) e tecnológicas (poesia holográfica) que antecipam a escrita computacional, que o texto também persegue desde seus primórdios nas experiências permutacionais de Max Bense e do *Oulipo*.

> As máquinas contemporâneas parecem fadadas a realizar e difundir amplamente o projeto construtivo das vanguardas históricas, esse sonho de poder concretizar um dia a representação do movimento, do virtual, do simultâneo, do instantâneo e do eternamente mutante. (MACHADO, 1996, p. 167)

Machado tem como um dos principais fios condutores de suas ideias o problema da ideologia. Em *A ilusão especular* (1984), Machado se apoia na semiótica *bakthiniana* para desmontar os pensamentos idealistas sobre ideologia, que surgem na tradição marxista, como simplificação do problema nunca desenvolvido mais longamente pelo próprio Marx. Ao contrário dos pensamentos que localizam a ideologia numa consciência de classe abstrata que deforma a realidade, este modo de pensar considera que "o signo já vem marcado pela natureza de classe do grupo que o produz: numa organização hierarquizada e conflitante, a produção social de signos condensa necessidades, interesses e estratégias de intervenção de cada estrato social" (MACHADO, 1984, p. 22). Apesar de não surgir de forma explícita nos demais textos, o tema nunca desaparece, pois serve de motivo para as escolhas feitas ao longo de

[3] Considerando que o livro é de 1984, século passado refere-se ao século XIX.

todos os livros de Machado. Num grande cenário, seria possível dizer que sua obra propõe um mapeamento amplo daquilo que, no universo das imagens técnicas, diverge das ideologias dominantes.

Um exemplo é o modo como a anamorforse vai assumir uma importância central em seu pensamento, o que fica explícito em *A quarta dimensão da imagem*. Este capítulo do livro *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997) sintetiza um interesse persistente em modos de montagem que fogem ao convencional (o rompimento da perspectiva na fotografia; a montagem qualitativa no cinema; o ruído, as deformações e as sobreposições no vídeo). Seu pensamento sobre as anamorfoses parte das definições clássicas em Baltrusaitis, mas acrescenta a dimensão do tempo ao fenômeno, recorrendo ao pensamento de Bakthin, o autor mais presente em toda a obra de Machado.

Vamos tratar aqui de uma modalidade específica de anamorfose, não considerada por Baltrusaitis, a que denominamos cronotópica, por se referir às "deformações" resultantes de uma inscrição do tempo na imagem. O termo cronotopo deriva da teoria de Mikhail Bakhtin (1981, p. 84 ss.), no contexto da análise literária, e foi por sua vez inspirado na ideia expressa pelo físico Albert Einstein de uma indissolubilidade das categorias do tempo e do espaço. Como se sabe, a teoria da relatividade encara o tempo como quarta dimensão do espaço, o que implica uma concepção de tempo como algo que pode ser materializado. […] Essa ideia de uma "materialização privilegiada do tempo no espaço" (1981, p. 250) pareceu a Bakhtin extremamente rica para uma abordagem estética, pois permitia encarar o "tempo como uma categoria que tem uma expressão sensível, que se mostra na matéria significante e que pode, portanto, ser modelada artisticamente. Em termos estritamente semióticos, o tempo surge então como um elemento transformador, capaz de abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração. (MACHADO, 1997, p. 96)

A ilusão especular (1984) desenvolve de forma mais ampla o desmonte dos modos tradicionais de pensar a fotografia, especialmente pela desconstrução do que Machado vai chamar de *mística da homologia automática*. Partindo do princípio de que a lógica fotográfica estava presente na *câmera obscura* renascentista, o texto sugere que o aparecimento dos processos químicos de fixação da imagem são uma mera substituição do gesto humano, num processo que já existia na pintura de um artista como Vermeer, por exemplo. À medida que a *câmera obscura*, assim como o obturador da câmera fotográfica, capta traços da realidade para produzir suas imagens, surge um mito realista que mascara o fato da perspectiva ser um código de representação visual. O livro vai propor modos de olhar para a linguagem fotográfica desinvestidos do

pressuposto ingênuo do *realismo ontológico*, e mapear o código fotográfico em todos os seus aspectos. Ao fazer este mapeamento, também reúne um repertório exemplar da linguagem fotográfica, submetido a uma leitura crítica sistemática e sofisticada.

Em *O sujeito na tela* (2007) este problema retorna a partir do tema da enunciação, na forma como ele apareceu nas teorias da literatura e do cinema e no modo como as linguagens digitais vão recolocar o problema. O lugar do sujeito diante da imagem é o complemento lógico do ponto-de-fuga que organiza a perspectiva. Ambos estão entrelaçados de forma íntima. *O sujeito na tela* propõe um mapeamento do problema da enunciação no modo como ela se desloca em direção a uma automatização de processos (aquilo que Edmond Couchot vai chamar de *sujet-on*). O livro é uma mistura dos modos de trabalhar de Machado, pois opera um desmonte dos modos tradicionais de pensar a enunciação no cinema (ao mesmo tempo que propõe um pensamento sobre a enunciação nas mídias digitais), mas também formula um repertório a ser percorrido com leituras críticas sofisticadas de filmes e *games*.

O livro em que o problema do repertório aparece de forma mais explícita no pensamento de Arlindo Machado é *A televisão levada a sério* (2000). O livro reúne um levantamento de 200 programas de televisão que permitem estudar o veículo a partir do que nele houve de melhor. A motivação é construir um repertório que permite uma formação de qualidade nos cursos de Rádio e TV, da mesma forma que os alunos de cinema são colocados em contato com os principais filmes da história, ao longo de seus estudos. Em decorrência deste engajamento, surge uma posição sobre a televisão – que pode ser extrapolada para as mídias em geral – que é mais produtiva que as abordagens pessimistas, à medida que não se conforma com a posição de que os dispositivos têm vocações estáticas:

> Na minha opinião, a televisão é e será aquilo que fizermos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer nossa atenção e nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. O que esse meio é ou deixa de ser não é, portanto, uma questão indiferente às nossas atitudes com relação a ele. Neste sentido, muitos discursos sobre a televisão me parecem um tanto estacionários ou conformistas, pois negligenciam o potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos com relação a ela; e "nós", aqui, abrange todos os envolvidos no processo: produtores, consumidores, críticos, formadores etc. (MACHADO, 2000, p. 12)

O livro que tem uma organização genealógica mais explícita é *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997), e seu modo de projetar-se ao mesmo tempo para passado e futuro como forma de evitar leituras ingênuas das linguagens emergentes também é uma das lógicas que articula as duas direções de pensamento de Machado. *O sujeito na tela* também adota este procedimento de forma mais macro, mas este pensamento tensionado entre a consciência do que foi produzido na história das linguagens e as direções para onde a cultura aponta permeia de forma mais ou menos explícita praticamente todos os livros do autor.

> Há muito vinha alimentando o desejo de reunir em livro materiais produzidos em épocas diversas e que eram frutos de pesquisas desenvolvidas em duas direções diametralmente opostas e aparentemente contraditórias. […] Logo me dou conta de que, na verdade, ao ensaiar um movimento em direção simultaneamente ao passado e ao futuro, a referência básica de minhas indagações era o cinema. Mas, no mesmo momento em que me dividia nessas duas direções, o conceito de cinema ia se expandindo em minha cabeça, de modo a abarcar tanto as suas formas mágicas anteriores quanto as suas formas tecnológicas contemporâneas. E, de fato, nos textos que se seguem, o leitor lerá mais de uma vez que muitas das experiências anteriores ou posteriores a isso que chamamos de cinema podem ser, na verdade, muito mais cinematográficas (no sentido etimológico do termo) do que a prática regular da arte que leva esse nome. Ou seja, pode haver uma representação mais eloquente do movimento, da duração, do trabalho modelador do tempo e do sincronismo audiovisual nas formas pré e pós-cinematográficas do que nos exemplos "oficiais" da performance cinematográfica. (MACHADO, 1997, p. 8-9)

Em seu engajamento com as linguagens eletrônicas, Arlindo Machado também propõe um repertório da videoarte no Brasil, o que acontece em dois artigos escritos com 11 anos de intervalo. *A experiência do vídeo no Brasil* concentra-se no fenômeno do vídeo independente, com maior ênfase na produção da TVDO e do Olhar Eletrônico. *As linhas de força do vídeo no Brasil* (2007) propõe a existência de três gerações de videoartistas no Brasil, e faz um levantamento das principais questões que surgem transversalmente em suas obras. Este pensamento sobre vídeo é um dos pontos nevrálgicos do pensamento de Arlindo Machado, que se adensa a partir de *A arte do vídeo* (1990).

> Por volta de 1963, o jovem coreano Nam June Paik, que estudava música eletrônica com Stockhausen em Colônia, teve a ideia de inverter os circuitos de um aparelho receptor de tevê, para perturbar a constituição das imagens. Ao fazê-lo, ele certamente não podia imaginar que não apenas estava dando a linha diretriz de

> todo o posterior desenvolvimento da arte do vídeo, como também provocava uma reversão no sistema de expectativas figurativas do mundo da imagem técnica. De fato, se pudéssemos resumir numa frase a tendência geral que a chamada vídeo-arte perseguiu na Europa e na América nos últimos vinte anos, diríamos que se trata, antes de mais nada, de distorcer e desintegrar a velha imagem do sistema figurativo, como aliás já vinha acontecendo desde muito antes no terreno das artes plásticas.

Este ponto-de-vista está diretamente atrelado ao interesse no desmonte do sistema da perspectiva, mas acaba por resultar numa visão parcial da videoarte. Sem dúvida, muito de suas experiências são da ordem da desconstrução das imagens, mas há também todo um conjunto de obras que explora a duração das cenas e as relações entre performance do corpo e câmera, que marcou estes primórdios. O entendimento de Machado da linguagem do vídeo se torna mais complexo com o passar dos anos (e a diversificação de repertórios do próprio vídeo), conforme fica claro no artigo *O vídeo e sua linguagem*, publicado na Revista USP:

> O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocada em circulação por outros ciclos, atribuindo-lhes novos valores, e a sua "especificidade", se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. Com exceção de certos trabalhos pioneiros e já envelhecidos da vídeo-arte, que consistiam apenas na exploração de efeitos de feedback de vídeo, e que hoje poderíamos considerar exemplares raros de vídeo puro, a mídia eletrônica opera numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade. (MACHADO, 1993, p. 8)

Curiosamente, o pensamento sobre vídeo destoa dos modos de articular as direções do pensamento de Machado. Provavelmente isto se deve ao fato de que as linguagens e repertórios do vídeo formaram-se e renovaram-se ao longo dos anos em que ele escrevia sua obra. Diferente da fotografia e do cinema, já estabelecidos quando ele se dedica a ambos, ou do hipertexto e dos games, que eram linguagens emergentes, o vídeo passa à maturidade conforme os artigos citados sucedem o livro *A arte do vídeo* (1990). Por este motivo, os textos em questão estão mais engajados no mapeamento do campo videográfico que em suas genealogias, apesar de estabelecerem um elo entre a geração do vídeo independente e as experiências na TV de Glauber Rocha e o desmonte da perspectiva operados pelas artes visuais no início do século XX. Mais que isso, o próprio pensamento sobre vídeo é muito marcado por cortes que o diferenciam do pensamento sobre cinema, e mesmo sobre televisão.

Machado evita uma busca por especificidades que devolveria o exame da linguagem do vídeo aos domínios da *ontologia*, que ela vem justamente desmontar. Todavia, a aventura de formação de um campo de pesquisa acaba levando a um pensamento que se contém em si mesmo.

Isto não quer dizer que não seja possível estabelecer uma genealogia do vídeo, submetendo esta parte da produção intelectual de Machado ao tensionamento de direções que marca a maioria de seus escritos. Seu foco no mapeamento da videoarte no Brasil, nos dois artigos citados (*A experiência do vídeo no Brasil*, de 1996 e *As linhas de força do vídeo brasileiro*, de 2007), serve como estímulo para pensar uma genealogia do vídeo no Brasil, o que permite submeter o pensamento de Machado à sua própria lógica de organização, expandindo os apontamentos sobre as relações entre vídeo e artes visuais que pontuam *A arte do vídeo* (1990). Isto também se torna possível na medida em que as linguagens e repertórios do vídeo já se acomodam numa tradição de pensamentos rica e complexa, que se equipara, guardadas as devidas proporções devido ao tempo de existência de cada, à diversidade de pensamentos voltados ao cinema. A segunda parte deste texto será justamente um esforço de pensar esta genealogia do vídeo no Brasil. Ao analisar as obras de videoarte que vão compor esta parte do artigo, será recuperado o argumento do déficit formal na arte brasileira, formulado por Rodrigo Naves, em *A forma difícil* (2011). É um exercício de conectar dois dos principais críticos da cultura produzida no país, Machado e Naves.

Amenizando a complexidade com que nega gestos inaugurais em seus artigos e livros sobre fotografia, cinema, televisão, hipertexto ou games, em *As linhas de força do vídeo brasileiro* (2007), Machado identifica *M3x3* (1973), de Analívia Cordeiro, como primeira obra de videoarte no Brasil. Ele o faz em meio a pontuações sobre a dificuldade de dizer "quando começa a história do vídeo no Brasil" e pondera a ausência de "uma pesquisa arqueológica para recompor a pré-história de nosso vídeo e resgatar outros títulos que podem estar perdidos ou ignorados" (MACHADO, 2007, p. 15). Em *Cinemáticos* (2013), Andre Parente formula uma posição mais produtiva em relação ao problema, localizando o surgimento do vídeo numa cena geracional em que não faz sentido identificar obras e realizadores individuais. O próprio texto de Machado, ao organizar a história da videoarte brasileira em 3 gerações, reitera este pensamento que, num lapso individualizante, ele mesmo ignora ao fazer sua eleição de uma artista inaugural.

Desinvestido desta necessidade de identificar primórdios, este artigo vai examinar de forma crítica 2 obras[4] que representam diferentes gerações do vídeo no Brasil, todavia para argumentar em favor de uma articulação de seus modos de fazer com as vanguardas históricas nas artes visuais, sinalizando para uma genealogia em que o pensamento audiovisual pode se concatenar com outras experiências plásticas que as antecederam. Esta relação será ampliada para a videoarte como um todo, por meio de uma análise comparativa dos primórdios da videoarte internacional e no Brasil. Não que Machado adote esta postura, mas o pensamento sobre manifestações emergentes muitas vezes vem associado ao pressuposto de rupturas radicais que descontinuam os trânsitos da cultura. Com o vídeo, a necessidade de afirmar um campo autônomo leva a pensamentos deste tipo, na busca por dissociá-lo do cinema e da televisão, e buscar uma linguagem própria.

Se não por lógica de pensamento, algo disto sobra nos textos de Machado sobre vídeo, na medida em que se trata de mapeamentos prospectivos. O entusiasmo do pesquisador com o objeto, por vezes, pode falar mais alto que seus pontos-de-vista mais arraigados. As análises feitas a seguir procuram complexificar uma das direções de entendimento da videoarte, fazendo ela remeter aos passados que a informam (e também recuperam seus diálogos com a história da arte, já que o pensamento de Machado neste aspecto concentra-se especialmente nos diálogos da videoarte com a televisão[5]). Pelo perfil das obras escolhidas, além da questão geral de propor uma genealogia, serão discutidas questões ligadas ao diálogo entre câmera e corpo, um dos vetores que Machado introduz entre as *linhas de força* do vídeo brasileiro – e que se trata de um problema central da crítica da videoarte, como é possível inferir de textos como *Video: The reflexive medium*, de Yvonne Spielmann (2010).

Pensando o problema da suposta ruptura, surge um paradoxo nos primórdios da videoarte brasileira quando comparada às experiências internacionais. *M3x3*, de Analívia Cordeiro, é uma coreografia que desdobra a tradição do corpo inserido em espaços geométricos, de experiências como o *Balé triádico*, da Bauhaus. Ao contrário de uma obra como *Global Groove*, em que o corpo aparece corroído pela trama eletrônica, a obra de Cordeiro apresenta um corpo íntegro, numa coreografia em que os planos e cortes não propõe descontinuidades ou rupturas, mas tensionamentos dos

[4] Os vídeos analisados serão *M3x3*, de Analívia Cordeiro e *Non Plus Ultra*, da TVDO.

[5] Machado indica de forma textual o diálogo entre as artes do vídeo e as artes visuais e desenvolve analogias estruturais entre ambas, ao comparar o mosaico que compõe a imagem eletrônica à pintura pontilhista de um Seurat (MACHADO, 1990), todavia, ao desenvolver seus mapeamentos e repertórios, concentra-se especialmente nas linguagens audiovisuais, como o cinema e a televisão.

ângulos e direções dos gestos, movimentos e da trama pontilhada que serve de cenário às bailarinas. Mesmo assim, ficará claro que nas duas obras há um certo desmonte da autonomia do corpo, em um caso como resultado das práticas radicais de montagem plástica, em outro como resultado da solução formal que une primeiro e segundo plano num todo que aproxima corpo e cenário.

É possível perceber, neste par de obras, a de Paik e a de Cordeiro, dois modos distintos de exploração da linguagem do vídeo, um mais ligado à experiência plástica, outro mais ligado à performatividade diante da câmera[6]. Ambas compartilham um dispositivo comum de filmagem do corpo em estúdio, mas os resultados não poderiam ser mais diferentes. Em *Global Groove*, há um ritmo caleidoscópico das sequências e da edição, assim como mudanças de cena que promovem uma descontinuidade radical de espaço e tempo. Em *M3x3*, há um ritmo constante de filmagem e edição, assim como o prolongamento da situação audiovisual proposta, promovendo um estiramento radical do tempo, num espaço logicamente complexo. São dois âmbitos de desmonte da perspectiva mais convencional, em Paik por meio do mosaico, em Cordeiro por meio da tensão entre corpo e geometria.



Figura 1

[6] É preciso levar em conta que o vídeo, na altura em que estas obras foram realizadas, era um dispositivo de baixa resolução. Isto faz com que sua configuração formal seja distinta do cinema, conforme discutido por Machado em *A arte do vídeo* (1990). Entre os fatores que contribuem para esta baixa resolução das primeiras tecnologias de vídeo estão o caráter reticulado do mosaico eletrônico, sua baixa lineatura e sua baixa latitude de exposição, do que decorre que, se "no cinema o espectador tem pouca possibilidade de resistir ao fascínio das formas que já surgem carregadas de determinação ilusionista, diante do vídeo este mesmo espectador pode se desprender com maior facilidade, já que o poder de sugestão especular da imagem eletrônica é muito mais precário" (MACHADO, 1990, p. 58).



Figura 2



Figura 3

Estes modos distintos de trabalhar com o espaço mimetizam, em certo sentido, os tipos de corpo em jogo nas obras. *Global groove* apresenta do rock à performance, explorando os tipos de figura humana que, nos anos 1960 que antecedem em poucos anos a realização da obra, promovem uma revolução nos modos da cultura da época lidar com a sexualidade e com o corpo. *M3x3* explora uma coreografia organizada pela tensão entre a organicidade do movimento dos corpos e a angularidade das linhas pontilhadas contra as quais os corpos se movimentam. Enquanto a obra de Paik corrói a integridade dos corpos que apresenta, por meio do ruído eletrônico gerado pela sobreposição radical de camadas, a obra de Cordeiro corrói a integridade do espaço por meio de seus dissolvimentos em ambiente esparso diante da câmera. Em Paik, há um bidimensionalidade desconstruída em planos recortados por meio de incrustações de imagem, ao passo que Cordeiro explora uma tridimensionalidade movediça, que se reconstrói conforme a câmera muda de plano.

Outro aspecto significativo é o corpo visível e tomado como exemplo de um grupo, na cena de *Global Groove* em que dois jovens dançam de forma selvagem ao som de uma música rock. O corpo assume o sentido de tribo, identificável pelas roupas justas, os gestos articulados, as cores berrantes das roupas (que reverberam no tratamento saturado que o artista da às imagens). Em *M3x3*, pelo contrário, o corpo desaparece como um grafismo construído de articulações humanas sob a vestimenta negra que torna as bailarinas anônimas. Não são corpos individuais, mas um corpo coletivo que se constrói pela fusão resultante das aproximações e sobreposições que organizam a coreografia. Os corpos se juntam, e mesclam-se ao fundo, contribuindo para a sensação de tridimensionalidade flutuante.

Estes modos distintos de lidar com o corpo indicam duas atitudes plásticas opostas, e permitem remeter os primórdios da videoarte ao período das vanguardas históricas, revelando continuidades, descontinuidades e assimetrias entre a videoarte brasileira e a internacional. Comparando as duas obras, torna-se evidente o problema do acesso. Os artistas internacionais produziram em um clima de democratização do acesso aos meios audiovisuais que tornou as câmeras de vídeo e ilhas de edição eletrônica amplamente disponíveis. No Brasil, as obras foram realizadas mediante apoios institucionais. No caso de *M3x3*, trata-se de um programa de televisão, com tudo o que isto implica em termos de formato e possibilidades.

A estabilidade dos enquadramentos e a placidez dos cortes, mais que uma opção estética descontextualizada, é um modo de articulação de imagens típico da TV. Pensando sua inserção neste contexto, *M3x3* é uma obra que, ao mesmo tempo que amplia o campo de relações entre som e imagem em movimento que a televisão

abrange, mantém-se dentro do seu campo de possibilidades. São poucos ângulos de câmera, um geral mais aberto, com a câmera reta, dois ou três ângulos inclinados e mais laterais, e um ângulo transversal com a câmera quase a pino. Os enquadramentos escolhidos ressignificam a geometria ao fundo, fazendo seus ângulos variarem. Uma obra como a de Paik desconstrói as expectativas do que se espera das pequenas telas que recebiam produtos audiovisuais eletrônicos nos anos 1970. *M3x3*, por outro lado, desvela suas possibilidades de forma engenhosa, mas construtiva (nos dois sentidos que a palavra pode assumir, de construir novas possibilidades na televisão e no sentido de diálogo com a arte construtivista).

Este procedimento torna mais complexa a relação entre corpo e geometria de experiências, como o balé triádico, da Bauhaus. Ao se valer de recursos da arte do início do século XX e mudar seu sentido, uma obra como *M3x3* estabelece fios de continuidade entre as vanguardas históricas e a videoarte. Um elemento definidor da obra é a trama pontilhada que aparece no chão e nas paredes do estúdio de TV usado para gravar a obra. Eles funcionam como um campo de ação para os movimentos do corpo. Do mesmo modo que no balé triádico, há uma transformação do corpo em geometria que dialoga com o espaço geométrico tornado visível. O mesmo tipo de relação pode ser estabelecido entre *Global groove* e o dadaísmo, com suas colagens que desarticulam o espaço bidimensional e desconstroem o corpo. Neste sentido, é possível pensar a videoarte para além da ruptura com o passado e estabelecer seus elos de continuidade[7].



Figura 4

[7] Esta relação é sugerida por Machado, em *A arte do vídeo*, mas, como já foi dito, ele não chegou a desenvolver o diálogo do vídeo com as artes plásticas de forma mais longa. Retomando um trecho da citação que aparece completa anteriormente: "De fato, se pudéssemos resumir numa frase a tendência geral que a chamada video-arte perseguiu na Europa e na América nos últimos vinte anos, diríamos que se trata, antes de mais nada, de distorcer e desintegrar a velha imagem do sistema figurativo, como aliás já vinha acontecendo desde muito antes no terreno das artes plásticas" (MACHADO, 1990, p. 117).

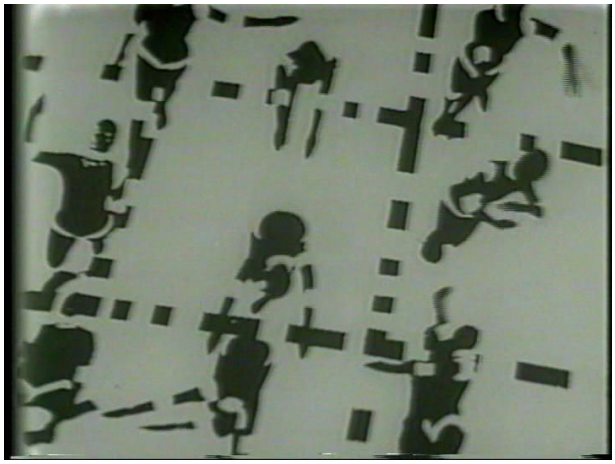
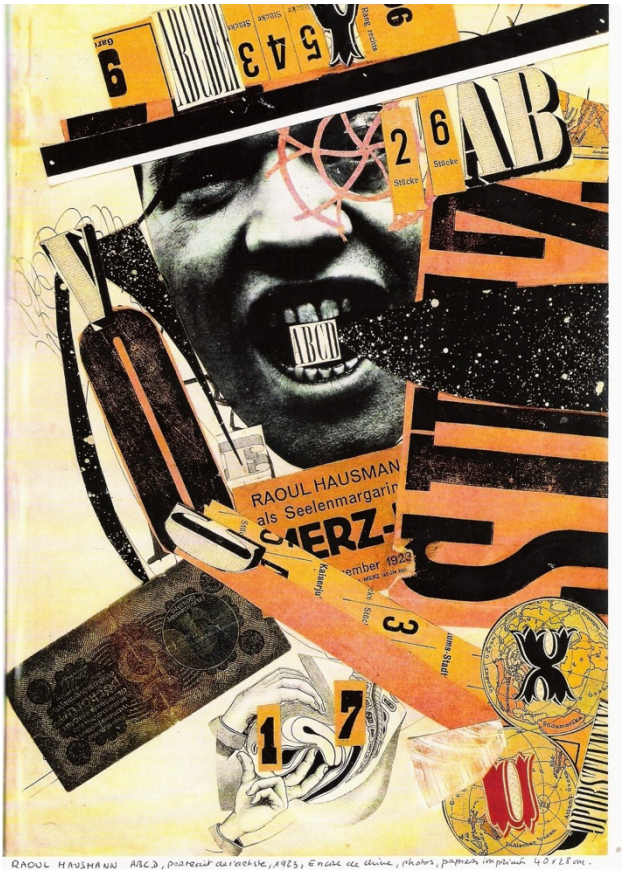


Figura 5



RAOUL HAUSMANN ABCD, portrait dadaïste, 1923, Encre de chine, photos, papiers imprimés 40 x 28 cm.

Figura 6

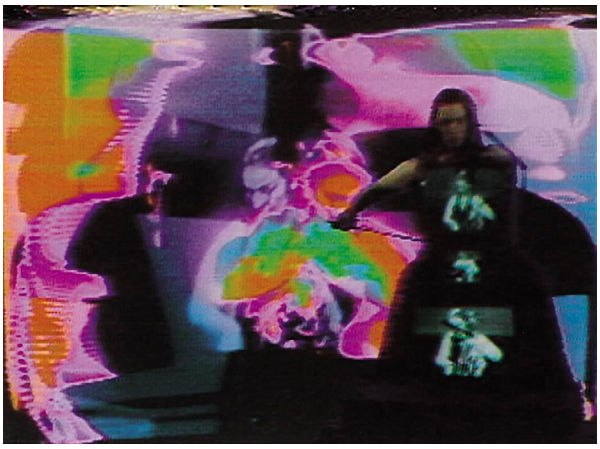


Figura 7

Da mesma forma que é possível relacionar M3x3 com as vanguardas históricas internacionais, abrindo um modo de leitura mais genealógica da videoarte, também é possível pensar sua obra no contexto da arte brasileira, por uma proximidade com Tarsila do Amaral. Ao comparar *M3x3* e *Global Groove*, fica evidente a fatura mais contundente na obra de Paik. Este, por assim dizer, déficit formal que poderia ser identificado na obra de Cordeiro lembra o argumento formulado por Rodrigo Naves em relação à gênese da arte brasileira em sua relação com o ambiente colonizado e seus desdobramentos seguintes. Antes de explicar como esta ligação acontece, vale recapitular o argumento de Naves, e também problematizar a questão da forma.

Naves formula seu argumento comparando os modernismos brasileiros e internacional, encontrando uma relação que também explica o diálogo entre *M3x3* e *Global Groove*. "A primeira constatação […] foi a da renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte" (2011, p. 18). Naves afirma que a "produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devido sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Ele conclui que algo "significativamente diverso ocorre com a arte brasileira" (2011, p. 18-19). Ele mesmo reconhece que a questão vai se tornar complexa com o passar dos anos, pois a arte contemporânea busca soluções formais minimalistas, de impulso oposto ao modernismo. Além disso, também há no vídeo internacional experiências mais ligadas à performance do corpo diante da câmera, como é o caso da obra de

Cordeiro. Mesmo assim, em linhas gerais, é possível sustentar o argumento da timidez formal na arte brasileira[8].

Ao desenvolver seu argumento, Naves estende o pensamento aos desdobramentos da arte moderna, chegando a artistas como Helio Oiticia e Eduardo Sued, mas retorna, também, aos inícios da arte brasileira, num artista como Debret. Ele considera que esta "dificuldade de forma perpassa boa parte da melhor arte brasileira". Isso decorre de uma "relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo", que "leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna" (NAVES, 2011, p. 27).

Todavia, há neste argumento um entendimento positivo do conceito de forma, que é, por seu caráter de ênfase na plástica, moderno (no sentido de pensamento que domina o modo ocidental de ver o mundo, do renascimento ao modernismo). A compreensão contemporânea também assume um sentido negativo de forma, igualando o formal a qualquer operação que modela a linguagem. Mesmo articulações que sugerem um desaparecimento dos elementos plásticos em favor dos elementos semânticos de uma enunciação também são um tipo de forma. Com isto, ao falar em timidez formal, levando-se em conta este viés contemporâneo, Naves estaria se referindo a uma ênfase plástica, uma forma que se apoia nos arranjos sintáticos com igual ou maior peso que nos arranjos semânticos. As consequências deste entendimento mais complexo de forma não mudam a essência dos argumentos apresentados pelo autor ou suas possíveis relações com a videoarte, mas permitem

[8] Seria possível indagar até que ponto isto não decorre de um ambiente de acesso mais restrito aos equipamentos, que era evidente no país nos inícios da videoarte, em que ditatura militar e a desvalorização da moeda impunham dificuldades de acesso aos equipamentos (diferentemente do que acontece na Europa, em que o custo dos equipamentos eletrônicos resulta em uma democratização do acesso). Esta dificuldade se mantém. Na maior parte do tempo, os países mais estruturados economicamente têm acesso privilegiado aos meios de produção e as reconfigurações do capitalismo mundializado não foram suficientes para mudar este aspecto da economia. Naves sugere, quando faz sua análise da obra de Debret, que estas particularidades do ambiente em que o artista produz são, em parte, responsáveis pelos resultados de sua obra. Ao tratar da precariedade que toma conta do Rio de Janeiro ao se tornar uma colônia que se transforma em sede do Império, afirma que a "inexistência de planejamento e a violência corrente acentuam ainda mais a precariedade do centro urbano". Por isso, mais "do que um aspecto anedótico e perversamente pitoresco, a feição rudimentar do Rio de Janeiro inviabilizava na prática uma atuação normal de Debret e seus companheiros" (NAVES, 2011, p. 74). A interpretação da obra de Debret não se restringe a um aspecto de relação mais explícito com a cidade e seus limites, pois Naves também propõe uma leitura intrincada da relação entre neoclassicismo, culturas clássicas, sua reencenação na Europa e a dificuldade de reencená-las nas colônias escravagistas. Todavia, em linhas gerais, este aspecto da precariedade dos meios da cidade pode ser pensado como algo persistente na experiência de países como o Brasil, a ponto de isto se transformar em algo que será tomado de forma positiva em certas experiências irônicas em torno da antropofagia e da gambiarra. Mesmo a leitura de Naves não pressupõe uma valoração. Ela, antes, procura compreender as características da arte brasileira e mover os vetores que explicam sua plástica, sem que isto a coloque em posição inferior por conta de sua timidez formal.

modular um pouco as análises do próximo vídeo que será discutido, pois este tem investimentos plásticos mais contundentes. Neste sentido, e lembrando a referência de Naves ao minimalismo como um modulador de seu pensamento, os passos mais recentes da história da arte tornam mais complexa a questão da timidez formal na arte brasileira.

Non Plus Ultra, da TVDO, é uma obra que permite pensar sobre esta complexidade, na medida em que ela combina os dois modos de lidar com o vídeo presente em *M3x3* e *Global Groove*. A obra mistura modos de representar o corpo diante da câmera com experiências plásticas contundentes. Não se trata do corpo coreografado de Cordeiro, mas de uma multiplicidade de corpos que aproximam de forma fragmentária teatro, bastidores (fictícios) do cinema, jornalismo, videoclipe, imagens sintéticas e performance. Este mosaico de linguagens se desenrola diante da câmera como um caleidoscópio vertiginoso. Para Machado, isto deve-se ao fato de que a "experiência radical do fragmento é a resposta das novas gerações às tentativas de totalização histórica e de síntese teleológica das gerações anteriores, obsecadas [sic] pelo próprio projeto utópico de construção de uma *identidade nacional*" (MACHADO, 1996, p. 261).

A multiplicidade de corpos que compõe o vídeo remete a uma deglutição irônica das linguagens em que a obra se apoia de forma paródica. Da mesma forma que em *Global Groove*, há uma estética da colagem, mas aqui os fragmentos não estão sobrepostos em camadas, e sim em sequências que compõem um todo estruturado às avessas, como na definição *rousseaniana* de parque, em que tudo está no lugar exceto o conjunto. Machado associa esta sucessão desconcatenada ao efeito *zapping*, prática do espectador trocar de canal muito rápido e sem parar, que constitui um "procedimento que é, ao mesmo tempo, algo inerente à televisão, um fato de sua natureza fragmentária ou da simultaneidade de suas faixas de onda, e também um meio de resistência contra a uniformidade anestesiante da economia televisual" (MACHADO, 1996, p. 261).

Esta desarticulação também acontece na relação entre sons e imagens, que muitas vezes desafiam o bom senso televisivo em favor de sobreposições e dissociações em que não há encaixe entre o que se vê e se escuta. *Non Plus Ultra* é uma obra em que forma e conteúdo estão em sinergia, numa anarquia de articulações paradoxalmente muito bem urdida. O descaso cuidado e a anarquia planejada emergem neste vídeo em que o rigor surge invertido, num perfeito artesanato das imperfeições. Neste sentido, o vídeo transforma o precário, em que se apoia por opção estética coerente com o contexto de menor acesso às últimas tecnologias, em solução

consistente. Como na literatura antropofágica e na música tropicalista, surge um modo de fazer brasileiro capaz de reverter as contingências que levam à timidez formal de boa parte das artes visuais no país.

Formas, cores, texturas e ruídos na imagem são o corpo do vídeo. Assim, neste vídeo de corpos que dizem ou fazem as coisas mais inesperadas diante da câmera, o corpo videográfico acompanha esta coreografia de desencontros. Como na montagem intelectual, há um nexo que lembra a constituição do ideograma, mas neste caso trata-se de um ideograma desconstruído, desfeito em pedaços que se unem por proximidade física. Este procedimento remete ao modo de pensar da poesia concreta, todavia contaminado pelo caos do teatro de Zé Celso, que faz um longo depoimento mais ao final do vídeo. *Non Plus Ultra* une estas duas pontas opostas das experiências de linguagem que lhe antecederam, o rigor construtivista da poesia concreta e o caos dionisíaco do teatro oficina. Reside nesta complexidade a riqueza de sua experiência, e sua capacidade de forjar uma plástica ao mesmo tempo inconstante e compacta.

Este recuo possível de identificar nas obras de Cordeiro e da TVDO permitem esboçar uma genealogia do vídeo no Brasil, que ainda pode se tornar mais complexa em futuros retornos ao tema. Construtivismo, Dadaísmo, Antropofagia e Tropicália surgem como vetores que permitem pensar a arte do vídeo dissociada dos discursos de ruptura normalmente associados às novas linguagens. Arlindo Machado teve este cuidado do olhar para as linguagens levando em conta os fios que as tramam do passado ao futuro. As duas direções de seu pensamento são, no fundo, um modo de navegar as complexidades com que as linguagens enredam seus repertórios. Ao fazer o exercício de retomar o tipo de articulação feito pelo autor ao tratar os primórdios do vídeo brasileiro, este texto procura desdobrar seu pensamento, a partir das potências que ele mesmo sugere.

Referências

MACHADO, A. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, A. "O vídeo e sua linguagem". *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 6-17, 1993.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

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

_____. *O filme-ensaio*, in: Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ, v. 2 n. 5. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MACHADO, A. *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

NAVES, R. *A forma difícil*: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SPIELMANN, Y. *Video*: the reflexive medium. Cambridge (MA): MIT Press, 2010.

submetido em: 10 fev. 2021 | aprovado em: 14 mai. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.182874

O *game* levado a sério: o sujeito lúdico em Arlindo Machado

Video games taken seriously: the ludic subject in Arlindo Machado

Gilson Schwartz[1]

[1] Doutor em Ciência Econômica pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: schwartz@usp.br

Resumo: A obra de Arlindo Machado questiona de modo pioneiro o automatismo da sociedade do espetáculo e suas ideias abrem-se para o diálogo com as novas formas de produção e consumo da imagem, assim como para o modo de ser do olhar. Apesar de não figurar entre os autores mais citados no campo dos jogos eletrônicos ou *game studies*, a trajetória de Machado revela-se certeira e pioneira na identificação dos limites e potenciais dos automatismos audiovisuais. Assim como os casos do cinema, do documentário e do vídeo, o *game* é levado a sério nessa obra crítica propícia às reinvenções criativas que redefinem os horizontes do olhar para a sociedade do espetáculo audiovisual.
Palavras-chave: *videogames*; pós-cinema; semiótica; tecnologia; audiovisual.

Abstract: The legacy of Arlindo Machado pioneered in questioning the automatism of the society of the spectacle, with his ideas opening space for a dialogue with new forms of production and consumption of images, as well as for the existential mode of the human gaze. Although excluded from the array of most cited authors in game studies, the intellectual path of Machado proves to be an accurate and pioneering reference in identifying the limits and potentials of audiovisual automatisms. As films, documentaries, or videos, this critical work takes games seriously, being prone to creative reinventions that redefine visibility in the society of the audiovisual spectacle.
Keywords: videogames; post-cinema; semiotics; technology; audiovisual.

Subjetividades pós-cartesianas

Arlindo Machado não chegou a se debruçar extensivamente sobre o universo dos *videogames*. Em seu Lattes (com última atualização em 31 de março de 2020), há apenas uma orientação sobre o tema dentre 43 teses de doutorado (GOMES, 2008). Obviamente isso não revela muito sobre a intensidade, a densidade e a relevância de sua obra para pensar os *games*. Ao contrário, serve de estímulo às novas gerações que, sem acesso à sua pessoa na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) ou na Universidade de São Paulo (USP), já ousam projetar no universo dos *games* o mesmo apelo ao tratamento sério que ele soube convocar provocativamente para o vídeo, a TV, o pós-cinema e seu próprio olhar.

Mas se Arlindo fez pouco pelos *game studies*, ele não fez por menos – chegou a rebatizar uma orientanda como Renata "Games", que aventurou-se no *game Alice* (um jogo lançado em 2000, para PC Windows e Mac OS), teve sua tese *Agentes Verossímeis* defendida em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (um estudo sobre *game*, narrativa e construção de personagens autônomos) e foi agraciada com a Menção Honrosa no Prêmio Capes de Teses 2008 na área de Ciências Sociais Aplicadas, além de ter sido a única premiada da área de Comunicação.

"Arlindíssima" desde o Mestrado (também na PUC-SP, em que produziu a dissertação *Imersão & Participação*, sobre *game*, narrativa e *Umwelt*, também sob a orientação de Arlindo Machado), Renata "Games", em seu depoimento no *podcast Dazumana*, informa que ao buscar nos *games* o sentido da narrativa, ela compartilha com seu orientador a referência a Janet Murray, que em *Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço* aponta para a narrativa no ciberespaço como desafio à invenção de novas âncoras conceituais.

O Lattes de Arlindo Machado revela algumas poucas outras participações no campo dos *game studies*: participou das bancas de mestrado (*Games 3D, Aspectos de Desenvolvimento*, de 2007) e doutorado (*Estados Superpostos: Proposta de Modelo Matemático para Games 3D*, de 2012) de Marcos Fernandez Cuzziol (orientado por Gilbertto Prado); e orientou em 2005 o mestrado de Aleph Teruya Eichemberg (*A Experiência do Tempo Morto no Cinema e nos Games*, 2005, em Comunicação e Semiótica na PUC-SP). Cabe notar que seu Lattes não tem nenhuma referência a *transmídia* – o que não surpreende para quem foi pioneiro em pensar a arte transgênica (BRITTON, COLLINS, 2003). Machado politizava a inovação audiovisual, em vez de cultuar a técnica pela técnica, aproximando-se de Vilém Flusser e George Simondon.

Sua influência na produção acadêmica brasileira sobre *games*, no entanto, é maior do que revela o próprio Lattes. Foi um apaixonado pela aceleração tecnológica e seus efeitos sobre o tempo, a subjetividade e a reinvenção artística dos meios e dos processos audiovisuais. Da análise de narrativas seriadas em suas categorias e modalidades à própria atitude de atribuir valor (ético e estético) aos produtos da indústria cultural audiovisual de massa e suas margens, brechas e potenciais disruptivos, críticos e desalienantes, Arlindo Machado tornou-se referência obrigatória nas bibliografias de muitos pesquisadores do fenômeno lúdico-digital.

A própria Janet Murray, ao tratar da transformação no paradigma narrativo associada à emergência do "ciberespaço", recorre a uma imagem derivada do cinema, ou pelo menos de um cinema que se aproxima da ciência (tema também caro a Machado, Simondon e Flusser), pautado por narrativas agonísticas estruturadas ou facilmente adaptáveis ao formato dos *games* (o livro de Murray é de 1997, a edição em português foi publicada em 2001 e não encara frontalmente a questão dos *videogames*).

O *holodeck* é um dispositivo derivado do holograma, fonte científica de inspiração para o *gadget* que se tornou um dos ícones da franquia *Star Wars* (que remonta aos anos 1960). Já se tratava de um dispositivo de realidade aumentada ou realidade virtual, ou seja, uma contrapartida tecnófila ou mesmo tecnicista das experiências de "consciência expandida" que movimentavam a juventude da geração "paz e amor" (em contraponto à Guerra Fria, às corridas espacial e armamentista e à proibição de guerras nucleares no espaço sideral). O método holográfico foi premiado com o Nobel de Física em 1971, recebido por seu inventor, Dennis Gabor, um judeu húngaro que combateu na I Guerra Mundial e dedicou-se ao estudo das propriedades das correntes elétricas de alta voltagem, técnica que levaria ao microscópio eletrônico e às televisões de tubos catódicos e telas de plasma energizadas por frequências de rádio. Nota-se a coincidência com o interesse de Arlindo Machado pelos processos tecnológicos associados à produção da imagem televisiva e com sua atenção à obra experimental de Nam June Paik, que interfere na operação dos tubos catódicos.

Aquela seria conhecida como a "Bienal dos videomakers", em que a obra *TV Garden* (1974) de Paik "surpreendeu o público brasileiro ao dispor monitores em meio a uma vegetação de palmeiras em vasos e plantas artificiais" na 13ª Bienal de São Paulo, em 1975.



Figura 1: *TV Garden*, 1974. Videoinstalação de Nam June Paik.[2]

Nessa mesma época, os primeiros consoles com o *videogame* Pong (lançado pela Atari em 1972) chegavam aos lares da alta classe média globalizada.

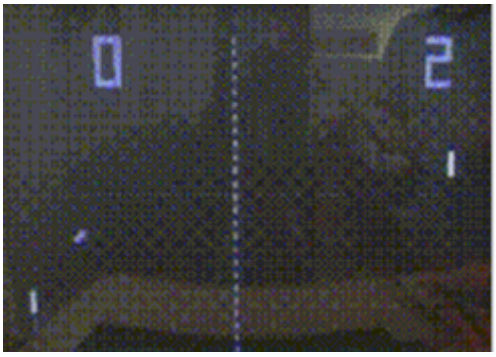


Figura 2: Tela de Pong (1972)

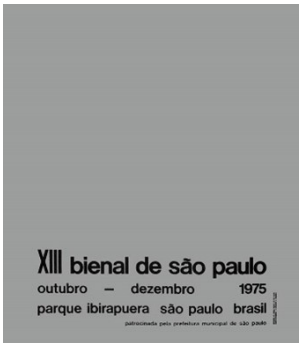


Figura 3: Cartaz da 13ª Bienal de São Paulo (1975).[3]

[2] Disponível em: https://bit.ly/3iG9PDq. Acesso em: 14 jun. 2021.

[3] Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes/13bienal. Acesso em: 03 mar. 2021.

Para Arlindo Machado, a experiência essencial é o contato com a "pós-TV" e sua temporalidade. A combinação de Pong com Nam June Paik era ao mesmo tempo transformadora e intensamente tecnológica e imaginativa. A imagem não representava mais, ela se punha como relação e processo de interferência sobre o significado do que se projetava na caixa preta, uma narrativa completamente dependente da capacidade do "receptor" de se colocar ativamente nos planos da imaginação e de um agenciamento inédito.

Tanto na tela de Pong (Figura 2) quanto no cartaz da Bienal (Figura 3), há um convite ao preenchimento – com o olhar, a atenção, o corpo e a mente – de uma tela que se apresenta em duas cores, em uma mistura de espelho com buraco negro. O cartaz criado por Rogério Batagliese e Maria Elisabeth S. Nogueira já foi dissecado como uma "grande folha de papel metalizado, limpa, faz as vezes de espelho para o espectador mirar-se" (BIENAL 50 ANOS, 2001, p. 298).

Trata-se de "uma peça gráfica aberta a múltiplas leituras: pode ser entendida como tradução do novo momento cultural, no qual os limites entre o que é e o que não é arte são cada vez mais difíceis de definir; ou como mensagem de que a natureza última da arte é refletir o mundo que a envolve; ou ainda como alusão à situação política do país, na qual não restam mais alternativas de discurso a não ser refletir o real em sua dimensão mais concreta e imediata" (Bienal 50 Anos, 1951-2001, p. 298 apud http://www.bienal.org.br/exposicoes/13bienal/cartazes/4239).

É também o fim do "Milagre" que se aproxima, a experiência democrática que se reanima, a crise do petróleo que se anuncia, assim como o desbunde, o mergulho na psicodelia e a consolidação da indústria cultural amparada no crédito ao consumidor e na dívida mundial.

O vídeo é um *game*, o *game* é um vídeo. De um lado, a publicidade se apropriava rapidamente de todas essas linguagens e técnicas, definindo o tempo da TV em dólares por segundo. De outro, a crise da representação se armava aceleradamente por meio de dispositivos técnicos e novas caixas-pretas que ampliavam praticamente ao infinito os desafios postos desde o final do século XIX aos pensadores da imagem, sobretudo da fotografia, terreno primordial dos estudos de Arlindo Machado, disposto a mostrar a carga de afetos, desejos e angústias indissociáveis das máquinas semióticas e dos agenciamentos audiovisuais.

Da fotografia ao vídeo, do vídeo ao… *videogame*? Hoje talvez Arlindo Machado publicasse um livro com o título "o *game* levado a sério".

Já em 2001, Arlindo Machado resumia pouco mais de uma década de pesquisas após a publicação de *A Arte do Vídeo*, uma rememoração dos anos 1980,

quando "a questão da enunciação constituiu um dos temas que mais mobilizou a teoria cinematográfica" (MACHADO, 2001, p. 1). E prossegue informando que o declínio dessa vertente teórica teve início no começo dos anos 1990 e foi "o resultado de uma incapacidade dos primeiros teorizadores em encarar o cinema como um meio híbrido e, de outro, pelo fato do próprio cinema começar a transformar-se a partir da hegemonia da televisão e do surgimento dos novos meios" (MACHADO, 2001, p. 1).

O objetivo de Machado seria, então, "verificar o que deve mudar na teoria da enunciação a partir da consideração das novas formas de produzir e consumir mensagens audiovisuais introduzidas pelos meios eletrônicos e digitais" (MACHADO, 2001, p. 1). E menciona os *videogames* ao se declarar interessado em "retomar as técnicas de imersão, experimentadas em espetáculos pré-cinematográficos, como os panoramas do século 19" para verificar "como elas são retomadas nos atuais *videogames* e nos dispositivos de realidade virtual" (MACHADO, 2001, p. 1).

Estava ele em sintonia não só com Janet Murray, mas também com Brenda Laurel (1991) e Allucquère Rosanne Stone (1996), que tratam das narrativas interativas e do fenômeno que "os povos de língua inglesa" chamam de agenciamento ou "*agency*", ou seja, "o efeito de assujeitamento do espectador necessário à ilusão de imersão" (MACHADO, 2001, p. 1).

Subjetivação e assujeitamento são uma via de mão dupla em que a própria noção de autor será diluída em redes de aparatos produtores de imagens técnicas que não estarão alinhadas necessariamente à democracia, à emancipação ou à criatividade.

Trata-se, em suma, de definir um horizonte de pesquisa sobre as "imagens técnicas" (expressão consagrada na obra de Vilém Flusser) em que são instaurados "novos regimes de subjetividade" (tema que ganharia força na retomada da obra de Gilbert Simondon sobre "individuação"). O arsenal teórico de Arlindo Machado no início dos anos 2000 já aponta para a questão da relação entre vídeo (e arte) em mecanismos cada vez mais sofisticados de imersão e assujeitamento.

Além da reflexão de Janet Murray "sobre os mecanismos de imersão e os modos como o leitor/espectador interage com as situações potenciais acumuladas nas memórias de computador" (MACHADO, 2001, p. 1), seria necessário convocar as ideias de Sherry Turkle sobre "as personalidades virtuais (avatares) que habitam o chamado ciberespaço e o desenvolvimento de identidades múltiplas nas situações de interação mediadas por computadores" (MACHADO, 2001, p. 4).

Em 2001, Arlindo Machado "estava ligado" na emergência dos *games*. Já transitava do *holodeck* e dos hologramas para os *hologames*. O *locus* do chamado

"fascínio hipnótico" do cinema deslocava-se para outras telas, situadas em ambientes domésticos ou novos espaços de entretenimento (basta lembrar da era das *lan-houses*), e a experiência audiovisual passa a ser determinada pela serialização e pela fragmentação, de forma que "o próprio espectador, com seu controle remoto, introduz uma nova descontinuidade através da prática do *zapping*" (MACHADO, 2001, p. 3).

Tecnicamente, o controle remoto está muito próximo do "*ame controller*" praticamente o ícone essencial da era lúdica (que inicialmente exigia apenas o uso das duas mãos e passou a abarcar cada vez mais participação de todo o corpo, até chegar ao movimento da cabeça e do próprio globo ocular nos capacetes de imersão 3D).

A tela do cinema é transparente, enquanto a tela do vídeo (e, portanto, do *videogame*) é opaca, pequena, estilhaçada, sem profundidade, pouco "realista" e de "precário poder ilusionista" como já notara o próprio Arlindo Machado em 1988 em seu "A Arte do Vídeo". É o que ostentam analogicamente as telas de Pong (Figura 2) e o cartaz da Bienal (Figura 3).

O trabalho de enfeitiçamento acontece em outros lugares, envolve outras relações e agenciamentos, outros tempos e ritmos ("*flows*") e uma gigantesca máquina publicitária que supostamente coloca o corpo de cada jogador no "controle" da experiência audiovisual.

Portanto, não é casual que "os novos meios que surgiram depois do cinema não estimularam reflexões relacionadas ao modo como a subjetividade é neles construída e, por consequência, uma teoria da enunciação pós-cinematográfica não foi jamais formulada, pelo menos não de forma tão sistemática como o foi na literatura e no cinema" (MACHADO, 2001, p. 3).

Imagens técnicas e o jogo da individuação aurática na iconomia

Arlindo Machado jamais cessou de questionar a centralidade do aparato técnico na formulação dessa necessária nova "teoria da enunciação" na esfera digital. Suas investigações perpassam de Walter Benjamin a Janet Murray e Jean-François Lyotard, de forma que o espaço e o tempo, assim como as doses de técnica, de feitiço e de agenciamento associadas à operação de um mundo de comportamentos, ideias e circulações financeiras determinadas por imagens técnicas, passam a depender de uma nova formulação em que o "regime de subjetivação" ou as "novas figuras da subjetividade" sejam dissecadas em primeiro plano, à procura de uma anatomia do ser humano em redes digitais.

Assim, ele passa a buscar uma nova ética e estética para a era eletrônica. Afinal, "o suporte instrumental parece resumir o aspecto mais simples do problema"

(MACHADO, 2002a, p. 20), enquanto o desafio artístico maior é desviar a tecnologia de seu projeto industrial.

Benjaminiano interessado numa dialética positiva, Machado propõe que sejam usadas as próprias máquinas semióticas para superar nossa condição de "funcionários" (termo de Vilém Flusser) e adentrar uma reinvenção da aura no ponto de fuga extremo da arte na época de sua reprodutibilidade técnica.

Nos anos 2000, sua pesquisa mergulharia definitivamente no destrinchar desses novos tipos de sujeito/sujeição, agenciamento e multiplicação identitária, já que os "regimes de imersão" e os "modos de agenciamento" ampliaram as modalidades de imersão do sujeito nas imagens.

O mundo é dinamicamente alterado pela nossa participação, já que há uma negociação em curso a cada contato com as imagens técnicas. Portanto, a caixa-preta sou eu.

A relação entre representação e interação/interagente tornou-se mais fluida, porosa, fragmentada e complexa, condicionada pela natureza simbólica do avatar ou pela perspectiva escolhida para a câmera que nos revela o metaverso digital.

Estaria a poética aristotélica ainda a operar nos *videogames*? Seria o jogo apenas uma forma especializada de dramaturgia ainda condicionada pelas estratégias narrativas clássicas? O fato é que não existe mais uma única maneira de fazer evoluir a narrativa num jogo. Haverá sempre lugares e até mesmo personagens que seguirão desconhecidos depois que o interagente chega ao final de um *videogame*. Não há via de mão única num universo lúdico.

A novidade está numa "hipérbole do sujeito": uma espécie de "narcisismo radical e autorreferenciado, em que a única identificação possível é a do sujeito com ele mesmo" (MACHADO, 2002b, p. 6), ainda que o uso de máscaras seja um recurso ampliado ao infinito da carnavalização. Mikhail Bakhtin é mobilizado no âmbito de sua teoria da composição de identidades múltiplas, de forma que a observação do mundo dos computadores atualiza a teoria da máscara carnavalesca, representada pelo avatar que cumpre um papel "mais propriamente psicanalítico do que político: ela exprime uma crise de identidades que não tomou ainda a forma de uma crítica dos costumes, mas que se dissimula em projeções e metáforas de natureza freudiana" (MACHADO, 2002b, p. 11). Essa relação entre máscara, interface e digitalização midiática é, portanto, uma perspectiva de Machado bastante apropriada para uma dimensão crítica do *game design*, que envolve a construção de personagens e avatares e a manipulação da subjetividade criada tecnicamente pela câmera encenadora de cada nível de um jogo.

Para Bakhtin, a máscara tem "um sentido político e desmistificador na cultura carnavalesca, permitindo jogar um olhar divergente sobre o mundo, um olhar ainda não enquadrado pelo cabresto da civilização, de modo a tornar sensível a relatividade dos valores e a circunstancialidade dos poderes e saberes" (MACHADO, 2002b, p. 11).

No entanto, no mundo dos computadores, a máscara representada pelo avatar "cumpre um papel mais propriamente psicanalítico do que político: ela exprime uma crise de identidades que não tomou ainda a forma de uma crítica dos costumes, mas que se dissimula em projeções e metáforas de natureza freudiana" (MACHADO, 2002b, p. 11). Trata-se de um horizonte interpretativo pertinente numa sociedade em que a interface substitui o espelho e milhões de crianças e adolescentes formam suas identidades projetando-se nas configurações lúdicas pós-humanas centradas na difusão das caixas-pretas digitais, perspectiva adotada também por Manfred Fassler (2000).

Arlindo Machado, desde seu interesse (ainda nos anos 1970) pelo filme-ensaio, pela obra de Eisenstein e, em última análise, pela relação entre pensamento e imagem em movimento, busca uma nova teoria do pós-sujeito que se define em meio às metamorfoses da imagem técnica.

O potencial de "desvio" do "projeto industrial" na sociedade do espetáculo está no agenciamento possibilitado pelo jogo aberto na fragmentação das identidades cujo horizonte emancipatório depende de processos sociais, políticos e semióticos.

As pistas estão na retomada por Arlindo Machado dos olhares de Flusser e Simondon, já iluminadoras de uma perspectiva tão reclamada de uma nova teoria da enunciação derivada das operações técnicas plasmadas nos ciclos da imagem e da imaginação.

Essa necessária economia da individuação audiovisual é pelo menos sugerida em textos de Arlindo Machado que lidam mais diretamente com o olhar e o imperativo de desprogramação das máquinas semióticas. Nessa perspectiva, ele segue na contramão do que afirmam algumas leituras de sua obra, como Feitosa (2008), que assinala que "é bom que se diga, o autor trabalha na perspectiva do cinema como uma espécie de referência fundadora de todo o audiovisual, inclusive no ciberespaço" (p. 3).

Foi explícita a necessidade, formulada pelo próprio Arlindo Machado, de uma nova teoria da enunciação, ou seja, o reconhecimento da crise fundamental que impede a teoria do cinema de alcançar a nova era eletrônica. Machado vai além do cinema e da TV e cobra que se amplie ou mesmo abandone a proposta teórica ancorada na história do cinema e seu pensamento. É preciso levar rigorosa e literalmente a necessidade de um pós-cinema. É preciso levar o *game* a sério.

Mas como adentrar os *game controllers*, os *consoles*, as caixas-pretas da interação lúdica (do X-Box aos capacetes da *gamificação* 3D) para reencontrar a aura criativa que a campanha de vida de Arlindo Machado propugnava contra a submissão da arte ao tempo da publicidade e ao assujeitamento funcional das identidades aos projetos de hegemonia alienante da indústria cultural? Ou seja, como aproximar de modo efetivo a era eletrônica de novas ética, estética e técnica com horizontes autenticamente democráticos e emancipatórios?

O deslocamento proposto por Arlindo Machado como condição para superar a era do cinema exige uma crítica mais ampla do tecnocentrismo e uma nova teoria da subjetivação mediada por imagens e por imaginação como processos abertos a releituras, desconstruções e interferências análogas à produzida por Nam June Paik sobre o tubo catódico da TV.

Vilém Flusser figura como referência fundamental nessa busca desde 1997, quando Machado apresenta *Repensando Flusser e as Imagens Técnicas* no evento *Arte en la Era Electrónica: Perspectivas de una nueva estética*, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporania, de 29 de janeiro a 01 de fevereiro, sob a organização de Claudia Giannetti e promoção do Goethe-Institut de Barcelona (MACHADO, 1997a). Nesse mesmo texto, aparece a referência à obra então conhecida de Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets téchnique* (1969). O ponto de partida de Machado é o "nível de competência tecnológica" exigido dos artistas contemporâneos que se aventuram "com dispositivos ou processos tecnológicos" (p. 7). Ou seja, o foco é deslocado da experiência imersiva do consumidor/interator para o espaço-tempo de produção da experiência estética e das implicações éticas da rendição ao império da tecnologia.

São reverberações mais "germânicas", são texturas heideggerianas, é uma fenomenologia em que a relação entre técnica, linguagem e humanismo ganha o primeiro plano, território claramente abordado com centralidade na obra de Vilém Flusser. É uma nova anatomia da relação entre corpo, imagem e pensamento que remete aos destinos trágicos da técnica nos estertores da mitologia iluminista.

A caixa-preta a partir da qual não há mais associação possível entre obra de arte e aura seria ainda o horizonte possível de uma criatividade, de um imaginário capaz de se libertar da programação algorítmica implícita à produção das imagens técnicas? Pode o artista que lida com tecnologia superar a condição de funcionário da grande indústria do espetáculo cultural?

Arlindo Machado se prepara (e nos prepara) para um debate que vai muito além do cinema, notadamente num momento em que o *game* torna-se princípio

de organização imagética da esfera pública e a vida privada torna-se palco trágico da *gamificação* programada no tempo, no espaço e nas emoções, condicionando o próprio pensamento, a política e as possibilidades de socialização, emprego e saúde.

Percebe-se que Machado trilhava caminhos teóricos já distantes das questões metodológicas e mesmo puramente pragmáticas da produção cultural para atacar "problemas filosóficos importantes e estratégicos para se definir o estatuto da arte nas sociedades industriais ou pós-industriais" (MACHADO, 1997a, p. 2).

O jogo da liberdade sem medo

Para Machado, "uma das formulações mais agudas desse problema foi realizada por Vilém Flusser". Trata desse importante pensador tcheco como alguém "que viveu 31 anos no Brasil, tendo sido o principal mentor intelectual de várias gerações de artistas brasileiros que enfrentaram o desafio da tecnologia" (MACHADO, 1997a, p. 2).

Machado refere-se, então, à *Filosofia da Caixa Preta* como uma "reflexão densa sobre as possibilidades de criação e liberdade numa sociedade cada vez mais centralizada pela tecnologia". No final dos anos 90, logo após a morte de Flusser, Machado reitera que ele "permanece ainda, nos círculos que discutem a arte da era eletrônica, um pensador pouco conhecido, mas cuja contribuição fundamental nesse campo demanda resgate urgente" (MACHADO, 1997a, p. 2).

Esse resgate exige efetivamente a competência para realizar uma nova forma de "codificação icônica". Trata-se, portanto, *in nuce*, de um convite a resgatar Flusser como pensamento fundante da capacidade de socialização imagética de determinados conceitos científicos, na medida em que a produção audiovisual é indissociável de operações matemáticas e algoritmos, de que os jogos eletrônicos são um dos exemplos mais acabados.

Flusser, como Machado, percebe o potencial do *game design* como uma competência altamente prática/técnica ou metodológica, mas também como novo modo de enunciação e negociação das relações e de operações da imaginação que conecta cada indivíduo a seu próprio mundo. Tanto Flusser quanto Machado abordam fenômenos e processos associados à evolução da imagem técnica e das "caixas-pretas" com as quais são produzidos, mas ainda deixaram uma fonte a ser explorada quando se trata de compreender melhor o *game design*.

Um *game design* com perspectiva flusseriano-machadiana tem como horizonte criativo as representações icônicas mediadas por aparelhos. Já não se trata, assim, nem de duplicação inocente do mundo (porque entre elas e o mundo

se interpõem transdutores abstratos, os conceitos da formalização científica que informam o funcionamento de máquinas semióticas como a câmera fotográfica e o computador), nem de completamente abrir mão da hipótese de intervenção criativa nas máquinas e em seus sistemas de conexão distribuída por meio de infraestruturas tangíveis e superestruturas intangíveis. Portanto, uma máquina semiótica condensa em suas formas materiais e imateriais um certo número de *potencialidades*.

A liberdade e a criatividade são possíveis porque cada imagem técnica produzida através de uma máquina semiótica representa a realização de algumas dessas possibilidades. Contudo, por definição, essa realização não esgota o universo de possibilidades técnicas, materiais e imateriais, posto que tais máquinas podem operar apenas como processos, em redes que poderão tornar-se mais ou menos flexíveis e abertas. Nenhum banco de dados abolirá o acaso, a história e a ética.

Ora, máquinas e programas são "criações da inteligência do homem", são "materializações de um processo mental", "pensamento que tomou corpo". Basta desafiar o poder de *repetição dessas máquinas e softwares*, *recusar a* "repetição indiscriminada" que conduz inevitavelmente à *estereotipia*, ou seja, à homogeneidade e previsibilidade dos resultados, evitando "a multiplicação à nossa volta de modelos pré-fabricados, generalizados pelo *software* comercial" (MACHADO, 1997a, p. 4).

A proposta de *game design* de Machado a partir de Flusser é clara: se "é natural e até mesmo desejável que uma máquina de lavar roupas repita sempre e invariavelmente a mesma operação técnica, que é a de lavar roupas, não é, todavia, a mesma coisa que se espera de aparelhos destinados a intervir no imaginário, ou de máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados à inteligência e à sensibilidade do homem" (MACHADO, 1997a, p. 2).

Resta-nos a "insurgência contra essa automação estúpida", contra a robotização da consciência e da sensibilidade para "recolocar as questões da *liberdade* e da *criatividade* no contexto de uma sociedade cada vez mais informatizada e cada vez mais dependente da tecnologia" (MACHADO, 1997a, p. 2).

Como alcançar essa competência criativa e evitar a robotização que hoje se tornou regra nas redes sociais e até nas indústrias culturais? É preciso superar a própria hipótese (com a qual o próprio Flusser teria flertado) de possibilidades limitadas de intervenção sobre máquinas semióticas. É preciso rigorosamente encarar essas máquinas como artefatos com os quais e contra os quais armam-se jogos e pode-se reabrir negociações culturais.

Afinal, Flusser reconhece que existem regiões "na imaginação dos aparelhos" que permanecem inexploradas, "regiões que o artista navega preferencialmente, para trazer à luz imagens nunca antes visualizadas".

Bastante fiel a essa visão de Flusser, Arlindo Machado conclui que na situação-limite, "a relação entre usuário e aparelho aparece como um jogo" (MACHADO, 1997a, p. 5). Pois Flusser "reconhece que esse jogo se dá de forma superlativamente concentrada no campo da arte de caráter experimental, onde o artista luta por desviar o aparelho de sua função programada e, por extensão, para evitar a redundância e favorecer a invenção" (MACHADO, 1997a, p. 5).

Haverá, no final da história, o predomínio do universo tecnológico que incorpora as descobertas e os desvios dos artistas para os seus fins programados? Afinal, se "toda rota nova descoberta" é acrescentada ao universo de possibilidades do(s) aparelho(s), então em última análise "as máquinas semióticas se alimentam das inquietações dos artistas experimentais e as utilizam como um mecanismo de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento" (MACHADO, 1997a, p. 6).

Arlindo Machado, retomando o insight da Nam June Paik (que "com a ajuda de ímãs poderosos, desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão"), afirma que o realizador não cumpre apenas "possibilidades" do meio. Ele está "atravessando os limites da máquina e reinventando radicalmente o seu programa e as suas finalidades" (MACHADO, 1997a, p. 9).

É necessário saber programar, ou seja, entrar na caixa-preta tão profundamente quanto possível, para "branqueá-la"? Sim! Mas metáforas da ordem do Espaço são de pouca valia nesse contexto. Não se trata de uma "entrada" ou uma "abertura", mas sim da integração a processos de individuação e *transindividuação* em que o processo técnico e a biopolítica fazem parte de operações transparentes, desejantes e criativas.

Nessa linha prosseguiu Gilbert Simondon, cujas obras apenas recentemente ganharam maior visibilidade e pertinência em numerosos campos da ciência, da arte e da política. A *transindividuação* é uma operação que remete ao *conatus* tal como examinado, por exemplo, na tradição que remonta a Spinoza, conforme sugere Marilena Chauí (2019). Aqui, é necessário retornar aos momentos pré-Iluministas da própria razão científica ou do método geométrico, possivelmente retomando *insights* machadianos, que falava de Eisenstein tendo como horizonte a emergência de uma *geometria* do êxtase.

Concluímos esta seção com Machado/Flusser: a atividade artística e crítica é fundamentalmente contraditória e lúdica. Trata-se de "repensar o próprio conceito

de arte, absorvendo construtiva e positivamente os novos processos formativos abertos pelas máquinas". Mas também é o caso de "tornar também sensíveis e explícitas as finalidades embutidas em grande parte dos projetos tecnológicos, sejam elas de natureza bélica, policial ou ideológica" (MACHADO, 1997a, p. 11).

A arte coloca a humanidade diante do desafio de poder viver livremente num mundo programado por aparelhos. "Apontar o caminho da liberdade" é, segundo Flusser, "a única revolução ainda possível" (MACHADO, 1997a, p. 11).

Olhar o olhar: tempo, espaço e transindividuação lúdica

A pesquisa e a reflexão de Arlindo Machado ganham sentido pleno apenas no horizonte da ludicidade audiovisual em seus desafios de reenquadramento da subjetividade, da narratividade e da própria possibilidade de superar a alienação funcional rumo à liberdade, à criatividade e à emancipação digital num contexto de transindividuação lúdica na sociedade do espetáculo.

Sua obra investigou também a pesquisa sobre a relação entre *games* e documentário, mais especificamente sobre o fenômeno conhecido como "machinima". Nessa vertente, novamente é levantada a questão das relações entre corpo, verdade e técnica que toma o primeiro plano, remontando à distinção espinosana derivada de uma proposta imanente de processualidade entre corpo, ação e afetividade.

Em *Novos Territórios do Documentário*, Machado (2011) novamente nos convida a perceber os limites das categorias tradicionais de classificação da narrativa audiovisual, jogando luz sobre as metamorfoses do gênero documentário. Como em outras obras de revisão crítica, o que se apresenta como *novo território* leva-nos a uma revisão radical da tradição. Possivelmente vale também para os *games* o que Machado afirmou sobre o documentário: trata-se de uma forma que "tem um problema básico: nós todos falamos dele, mas não sabemos bem o que ele é" (p. 2).

As várias possibilidades de alargamento, inversão ou mesmo perversão de um impossível conceito preciso do que seria um documentário não resistem nem à investigação epistemológica de seu conceito, nem à concepção ilusão de que um aparato técnico qualquer teria o dom de capturar a realidade verdadeiramente real. Nesse processo de apagamento conceitual, Machado vai em direção à animação e aos *games* como casos de superação das definições tradicionais de documentário.

O exemplo maior dessa convergência entre *games* e documentário é o gênero *machinima*. O primeiro filme reconhecido como machinima foi feito no jogo Quake, lançado em 1996. Machinimas também podem ser criados a partir de ambientes

virtuais interativos em tempo real que permitam gravar a ação do jogo. Há jogos cuja finalidade é a criação de machinimas e, recentemente, os *engines* surgiram como resposta aos obstáculos à filmagem: são softwares de criação de jogos, que configuram uma inovação na produção audiovisual que torna a cada dia menos visível a separação entre a filmagem "real" da produção de "efeitos especiais". Machado aponta para os machinimia de fundo político.

Outro exemplo eloquente do apagamento de fronteiras de gênero impulsionadas pela *gamificação* é a plataforma *Second Life*, em que o documentarista Gabriel Mascaro passa a "viver" trabalhando como um avatar de… documentarista.

A reflexão de Arlindo Machado sobre o "fim" do documentário assume o viés de uma ampliação das condições sociais, ideológicas, estéticas e éticas em que a inovação tecnológica é apropriada por novos olhares. É a emergência do novo olhar que emerge em primeiro plano e, nesse sentido, a visada lúdica torna-se mais definidora dos rumos do audiovisual contemporâneo que a consideração estritamente técnica desta ou daquela "caixa-preta".

O tema é retomado em *Máquina de Animação*, texto publicado em edição especial da revista do Cinusp sobre Machinima (apud MORAN, PATROCÍNIO, 2011). Novamente, a oscilação se dá entre a importância do cinema na sobredeterminação das novas formas de criação audiovisual e a inevitável emergência de uma cultura audiovisual totalmente nova, moldada pela transformação tecnológica que, para ser criativa, exigirá um novo olhar cujas fronteiras com relação ao cinema ainda estamos tentando distinguir. É o olhar de Arlindo Machado sobre o cinema e sua evolução que demanda se queremos levar também os jogos e *videogames* a sério.

A observação aguda de Machado remete a uma forma de perversão da tecnologia dos *videogames* pelos realizadores, de forma que os *games* são um exemplo acabado da operação flusseriana-simondoniana de reinvenção técnica a partir de novas relações entre indivíduos, técnicas e afetos. Essa perversão dialética da técnica é indissociável da cultura, remetendo novamente ao que Simondon definiu como "transindividuação".

Ademais, não se trata simplesmente de uma nova maneira de fazer filmes (como se tudo o que há de novo em tecnologia audiovisual devesse responder ou ganhar status de inteligibilidade a partir dos comportamentos e da estética cinematográfica), pois afinal trata-se também de uma "nova forma de jogar" (MACHADO, p. 93 apud MORAN, PATROCÍNIO, 2011).

Os *games* tornam-se de pleno direito uma "nova possibilidade de produzir conteúdo audiovisual". Como já fizera com o vídeo e a televisão, Arlindo

Machado leva o *game* a sério. Das entranhas algorítmicas do *game design*, um novo agenciamento abre uma clareira no ser e no tempo da imagem técnica, muda a relação entre corpo, mente e máquina semiótica através de uma "a oportunidade de criar um novo conceito de cinematografia baseado nos *games*, talvez até mesmo uma nova mídia" (MACHADO, p. 93 apud MORAN, 2011).

Machado prossegue extraindo conclusões revolucionárias de cada detalhe técnico associado à produção audiovisual ancorado em ludonarrativas digitais: os vídeos machinima constituem uma "curiosa surpresa no mundo dos *videogames* e também uma inovação no campo do cinema, que parecia paralisado por uma certa inércia criativa" (MACHADO, p. 97 apud MORAN, 2011). A transindividuação lúdica digital associa-se a uma irrupção iconômica, há uma economia política e até sanitária nos novos procedimentos em que o valor das coisas decorre de uma relação entre imagem técnica e processos vitais de transindividuação (já não é necessário enfrentar serpentes, infartos e alimentar exércitos para filmar algo como *Apocalypse Now*!).

Assim, fica evidente que "uma tecnologia é definida não apenas pelos seus produtores, mas também pelos seus usuários, que podem redirecionar as suas funções através de um uso diferenciado". O mesmo ocorreu com o videoclipe e o videocassete em suas versões portáteis, que foram "desenhados originalmente como monitores para treinamento em empresas e esportes, mas acabaram se transformando em motores de uma grande revolução cultural" a partir de um "uso desviante" e "mais avançado" pela comunidade de seus usuários (MACHADO, p. 98 apud MORAN, 2011).

Há uma "negociação", uma operação aberta à criatividade, ao desvio, à perversão e à desconstrução do consumismo de massa até no interior das máquinas semióticas – e os *games* serviram para Arlindo Machado como exemplos perfeitos dessas teses mais amplas sobre a relação entre imagem, imaginação e técnica.

O olhar de Arlindo Machado sobre o cinema frente à fotografia, que combina técnica racional e iluminista que ao mesmo tempo está a serviço de um certo ofuscamento e da abertura para acessos aos fantasmas do inconsciente, reverbera em sua análise da passagem do cinema à *gamificação* que marca o destino contemporâneo do pós-cinema. A videoarte e os *videogames* são parte de uma mesma transição técnica e histórica da década de 1970, em que a Guerra Fria cede lugar a guerras virtuais, culturais e digitais.

Ao longo dos últimos anos, seus textos avançam rumo a essa nova teoria da enunciação que pressupõe uma aposta criativa na apropriação transindividual da caixa-preta a partir de uma revisão crítica do próprio olhar. Em 2019, essas pistas são

oferecidas em *A Visão sob o Enfoque Audiovisual*. Abria-se para Machado uma etapa de "revisão crítica de premissas", de forma que quase 20 anos depois de seus trabalhos de revisão das teorias da enunciação e do cinema, ele dirige sua visão ao próprio Olhar, orientando-se para uma "revisão crítica das principais teorias recentes sobre a maneira como o olho interpreta o mundo" (MACHADO, 2019, p. 1).

É na visão que se opera a dupla inscrição do dentro e do fora. Se não fala em Simondon ou Flusser, retoma conceitos de inspiração biopolítica como *Umwelt* de Jacob Johann von Uexküll (autor do final do século XIX), que são relevantes na obra dos filósofos da protensão criativa e aberta. Eles colocam a técnica que se traduz em próteses audiovisuais no contexto vivo da conexão entre imagem e imaginação, em que a observação implica interações entre o observador e o sistema observado. Novamente a ciência, a biologia e a cultura são unidas numa visão relacional, processual e aberta ao desvio frente à programação industrial e alienante que faz de Arlindo Machado uma leitura essencial ao universo dos *games* entendidos como fronteira mais avançada do capitalismo audiovisual ou dos ícones digitais.

Como em Espinosa, para Arlindo Machado o próprio olho pensa, e corpos e sistemas cognitivos definem-se historicamente como campos criativos tão abertos quanto um jogo que se situa a cada momento na fronteira entre regras, programação e artifícios e o êxtase, o desejo e a fantasia. Não se pode pensar a mente como puramente racional e instrumental. Como na situação lúdica, cada indivíduo pensa com seus sentidos até no processo de interatuação com outros, reais ou virtuais, programados ou não. No olhar de Arlindo, o corpo todo é um ser pensante e o próprio olhar pode estar nos dedos, sensíveis o suficiente tanto para viabilizar a leitura do código braile, quanto para mergulhar em formas cada vez mais complexas de "controlar" a experiência lúdica digital ou híbrida, com capacetes ou *chips* implantados no corpo.

Em todo jogo, assim como em Flusser e Simondon, já não faz sentido perder-se nos labirintos da subjetividade. Nas reflexões finais de Arlindo Machado, a busca pela subjetivação emancipatória remete à ideia básica da "unidade complementar" de sujeito e objeto, sem subjetivismo ou objetivismo em benefício de uma compreensão da visão como um processo que articula operações incertas entre corpos, mentes e sistemas de comunicação.

É nessa dimensão transindividual do sujeito lúdico que se projetam as possibilidades desviantes das futuras máquinas-corpos semióticos. O olhar de Arlindo Machado coloca as telas futuras a serviço da liberdade de corpos, mentes e desejos.

Esse olhar exige uma leitura nas entrelinhas de seus textos e um exame cuidadoso de suas referências, sobretudo pelo gradual, sutil e documentado,

deslocamento de sua perspectiva ao longo dos anos, seja em termos de objeto (fotografia, cinema, TV, pós-TV e *games* e quase-performances), seja em termos de referências filosóficas (das referências mais anglo-saxãs para uma orientação mais continental e germânica, acompanhando a "guinada afetiva" da filosofia contemporânea como em Simondon).

O deslocamento na obra de Arlindo Machado teve como horizonte a superação do foco em meios, suportes e processos audiovisuais para mirar a conversão do próprio audiovisual (quando se desloca da narrativa ou da enunciação para o próprio olhar) em índice de um estilhaçamento político, social, ético e estético da individuação.

É preciso alinhar sua trajetória a essa recuperação contemporânea e propositadamente anti-cartesiana (em alguns sentidos até mesmo anti-marxista e libertária) dos afetos.

Seu trabalho e seu olhar buscaram não só a emergência de meios e relações entre sujeitos e objetos, como também o foco na superação da dialética ruim, do mau infinito e da má consciência inerentes aos labirintos da subjetividade técnica ou apenas instrumental.

A opção é aproximar-se de autores atentos à etnografia interna dos objetos técnicos em sua relação com a individuação e a transindividuação – caso de Shelley Turkle. A obra de Turkle aponta claramente para uma etnografia da afetividade técnica que remonta ao mesmo *Start Trek* do *holodeck* de Janet Murray, em sua obra e de modo ainda mais radical em sua autobiografia, em que Turkle projeta sobre nossa relação com os objetos técnicos e com as máquinas semióticas o olhar afetivo da "empatia", que ela mesma reconhece estar enraizada no episódio *Empath* da série. A tripulação da *Enterprise* entra em contato com um ser extraterrestre feminino que possui o dom de sentir e absorver a dor dos outros como "técnica" de ressuscitação (TURKLE, 2021, p. XIX).

Arlindo Machado faz justiça a uma distinção espinosana que remonta aos princípios da ciência moderna segundo os quais é fundamental distinguir entre "machina" e "fábrica" e, assim, não surpreende que ele mesmo tenha voltado sua atenção ao olho, ao cérebro e à relação biopolítica entre corpo, mente e técnica.

Contra o cartesianismo, Espinosa apresenta como primeira verdade o "eu sou" sem qualquer referência ao *Cogito*, a "relação entre ser e pensar sendo estabelecida por uma proposição e sua demonstração e não por uma intuição… Espinosa não escreve *Cogito ergo sum*, mas *sum cogitans*. Sou pensando" (CHAUÍ, 1981, p. 65-66).

Arlindo Machado (associado às contribuições de Merleau-Ponty) poderia ter escrito "sou olhando e, assim, somos pensando". O olhar lindo de Arlindo é um pensamento da imagem técnica que faz sentido apenas na dimensão da construção afetiva sempre coletiva e intimamente, organicamente vinculada à fabricação do imaginário e da liberdade, não apenas a uma alienante, repetitiva e industrial maquinação.

Seu olhar aponta para um movimento contemporâneo que vai além do audiovisual, da técnica e da subjetividade alienada para nos convidar a reconstruir, como jogadores que negociam posições e visões, uma humanidade afetivamente mais resolvida.

Essa nova disposição exige, afinal, que "levar a sério" signifique exatamente o oposto do que parece dizer. Levar a fotografia, a TV, o cinema e os *games* a sério exige a superação da disciplina tecnofílica, ou seja, o abandono da confiança de funcionário no resultado preciso e coisificante dos *gadgets*.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte não a condena (ou ao processo artístico e audiovisual) a uma perda inconsolável de um suposto paraíso da autenticidade, desde que adotemos uma perspectiva mediada pela diversidade e pelo questionamento biopolítico, e que abram-se as caixas pretas para novos momentos ou poderes auráticos (JANSEN, 2018) capazes de contribuir para a democratização por meio da criatividade de um jogador-artista que entra num jogo ou *videogame* como quem leva a vida real a sério.

A aproximação entre jogos e, de modo geral, vida lúdica digital, arte, narrativa e uma desalienação da tecnologia jamais perderá o potencial aurático que emerge a cada improvisação, a cada jogada, a cada representação ou performance ao vivo, em que nenhuma base de dados abolirá o acaso, a liberdade, a imaginação, a crítica e a criatividade como exercícios da própria ludicidade levada a sério.

Referências

13ª BIENAL DE SÃO PAULO, Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Disponível em: https://bit.ly/3cOLGGP. Acesso em: 16 jun. 2021.

BRITTON, S., COLLINS, D. (ed.). *The eighth day*: the transgenic art of Eduardo Kac. Tempe: Arizona State University, 2003.

CHAUÍ, M. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CHAUÍ, M. Espinosa: ontogênese do singular e vida ética. *doispontos*, Curitiba/São Carlos, v. 16, n. 3, 2019. Disponível em: https://bit.ly/3gl4dww. Acesso em: 3 mar. 2021.

FASSLER, M. *Ohne Spiegel leben, Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*. Berlim: Fink (Wilhelm), 2000.

FEITOSA, S.A. "O Sujeito na Tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço". *Intexto*, Porto Alegre, v. 1, n. 18, p. 1-4, 2008.

GOMES, R. *Agentes Verossímeis*: uma investigação sobre a construção dos personagens autônomos nos videogames. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008. Disponível em: https://bit.ly/3xk6opR. Acesso em: 29 jun. 2021.

JANSEN, G. O poder aurático da recíproca multiplicação na América do Sul e na Europa. *In*: JANSEN, G. (Curador). O poder da multiplicação. Porto Alegre: Instituto Goethe, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3xo6i0i. Acesso em: 8 mai. 2021.

LAUREL, B. Computers as Theatre. Boston: Addison-Wesley, 1991.

MACHADO, A. "Arte e Mídia: aproximações e distinções". *Galáxia*, São Paulo, n. 4, p. 19-32, 2002a.

MACHADO, A. A visão sob enfoque audiovisual, policromias. *Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2019. Disponível em: https://bit.ly/3cETfzZ. Acesso em: 3 mar. 2021.

MACHADO, A. Novos Territórios do Documentário. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 11, p. 5-24, 2011. Disponível em: https://bit.ly/2RTAEZD. Acesso em: 3 mar. 2021.

MACHADO, A. O Sujeito no ciberespaço. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. *Anais* [...]. Campo Grande: Intercom, 2001. Disponível em: https://bit.ly/35kGAy0. Acesso em: 3 mar. 2021.

MACHADO, A. Regimes de imersão e modos de agenciamento. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002b, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: Intrercom, 2002b. Disponível em: https://bit.ly/3vp92JJ. Acesso em: 8 mai. 2021.

MACHADO, A. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". *In*: GIANNETTI, C. (org.). *Arte en la era electrónica*: perspectivas de una nueva estética. Barcelona: Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, 1997a. Disponível em: https://bit.ly/3iT3nZV. Acesso em: 3 mar. 2021.

MACHADO, A. Um microchip dentro do corpo. Ekac, 1997b. Disponível em: http://www.ekac.org/machado.html. Acesso em: 3 mar. 2021.

MORAN, P., PATROCÍNIO, J. (org.). "Machinima". *CINUSP*, São Paulo, v. 2, 2011. Disponível em: https://bit.ly/3zpi9gt. Acesso em: 3 mar. 2021.

MURRAY, J. H. Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace. New York: Free Press, 1997.

TURKLE, S. *The Empathy Diaries*. London: Penguin, 2021.

Referências audiovisuais

ARLINDO Machado, tv e games (feat @renatagames) #10. Renata Gomes (realizadora). Brasil: Podcast Dazumana, Radiotube, 2020. Disponível em: https://www.radiotube.org.br/audio-7684TvSSJpOO7. Acesso em: 2 mar. 2021.

submetido em: 5 mar. 2021| aprovado em: 6 maio 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.182941

As máquinas e seus batimentos vitais: por um cinema *lato sensu*

Machines and their vital beats: for a sensu lato cinema

Andréa C. Scansani[1]

[1] Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) E-mail: daraca1@gmail.com

Resumo: A partir das leituras que Arlindo Machado faz de Gilbert Simondon, ainda nos anos de 1990, revisitamos este autor para explorar seu pensamento sobre a imaginação, a invenção e a complexa rede de relações entre máquinas e humanos, numa reflexão sobre a prática da fotografia cinematográfica e suas imagens.
Palavras-chave: Béla Tarr; Gilbert Simondon; fotografia cinematográfica.

Abstract: As from Arlindo Machado's readings of Gilbert Simondon, back in the 1990s, we revise this author to explore his thoughts on imagination, invention and the complex net of relationships between machines and humans, in order to examine the practice of cinematography and its images.
Keywords: Béla Tarr; Gilbert Simondon; cinematography.

O humano e o técnico em um só corpo

Os batimentos vitais da imagem cinematográfica são criados, processados e expostos por máquinas, engenhos concebidos no ventre da revolução industrial no século XIX e, até muito pouco tempo atrás, hospedeiros das mesmas principais características técnicas que engendraram o seu nascimento. Elas estão presentes em todas as etapas de realização e exibição de um filme. Desde a fabricação dos materiais (e, claro, das próprias máquinas) até os procedimentos de filmagem, de finalização (das imagens e sons) e da tão almejada projeção. Todo o caminho é atravessado pela tecnologia vigente e disponível à época em que tal ou qual produção é levada a termo. Ou, melhor dizendo, o caminho é dado pela própria tecnologia, nós, os humanos, caminhamos com ela. De tempos em tempos enfrentamos algumas revoluções, como a que se consolida nesse exato momento, que alteram os processos de filmagem e finalização, modificam os métodos de trabalho, transformam os mecanismos de articulação entre as máquinas e seus operadores e remodelam a própria dimensão daquilo que chamamos Cinema. Em todos esses espasmos da história da tecnologia há proclamações apocalípticas que preveem a extinção do Cinema[2] ou alegações sobre seu vigor imortal que flutuam entre a nostalgia e o eufórico otimismo. Há ainda os decretos de nascimento de um novo ser que guardaria certa semelhança com seus progenitores e que, apesar da linha genética ser clara, não poderia carregar seu nome por se tratar de uma entidade de outra natureza. O Cinema, essa criatura em constante mutação, oscila no espírito dos especialistas entre o aniquilamento e a ressurreição. Quer seja para matá-lo ou para revitalizá-lo, as palavras reverenciam sua soberania e sua potência de reflexão acerca de nós mesmos. Qual direção nos levaria ao entendimento do "verdadeiro" cinema? Que corrente seguir? Aquela que interrompe os caminhos e cria eternos novos ciclos ou aquela que dilata o passado à perpetuidade?

Sem querer depreciar o debate entre as vertentes – visto que, ao voltarem-se à própria resistência (ou não) do Cinema, suscitam questões relevantes ao seu estudo –, nosso percurso desvia-se significativamente dessa querela[3]. A razão de tal distanciamento não reside na hesitação sobre qual das orientações deveríamos seguir, mas na crença de que todas as trilhas dão acesso ao mesmo lugar: aquele do

[2] Para um aprofundamento da questão, sugerimos a leitura de "Mas afinal, o que sobrou do cinema: a querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim", de Fernão Ramos, na Revista Galáxia, n. 32, p. 38-51, 2016.

[3] Termo que dá título a um dos livros-chave do debate: *La Querelle des dispositifs: cinéma – installations, expositions*, de Raymond Bellour, 2012, e que também é adotado por Fernão Ramos (2016) em seu artigo.

deslumbramento sobre o *enigma da visibilidade* (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23) e seus desdobramentos. Um encanto que afeta de forma diferente os indivíduos de acordo com as diversas épocas em que seus mistérios são experimentados. Não são poucas as pesquisas que aproximam as pinturas parietais, por exemplo, à arte cinematográfica, como os estudos dos chamados proto-cinemas – detalhados por Arlindo Machado em seu livro *Pré- cinemas & pós-cinemas* (1997a) e por Marc Azema em *La préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (A *pré-história do cinema: origens paleolíticas da narração gráfica e do cinematógrafo*, 2011). Revisitadas, em forma de filme, no documentário *The cave of forgotten dreams* (A *caverna dos sonhos esquecidos*, 2010) de Werner Herzog, que, com sua voz eloquente, nos faz viajar no tempo. Através de uma suposta reconstituição de uma "sessão de cinema" de nossos antepassados, presenciamos a força indelével – e por que não dizer mítica? – da visibilidade. Ao observarmos os relevos das rochas pintadas da caverna de Chauvet, que são iluminados por um refletor em lento movimento, ouvimos: "Para esses pintores paleolíticos, a interação da luz e das sombras de suas tochas devia ter essa aparência. Para eles, talvez, os animais parecessem estar em movimento, vivos. […] o artista pintou este bisão com oito pernas, sugerindo movimento, numa quase forma de proto-cinema" (A *caverna dos sonhos esquecidos*, 2010). Acreditamos que o fascínio pela imagem em movimento é, desde sempre, inseparável da humanidade[4], e mesmo com toda a distância que possa haver entre uma tocha iluminando e dando movimento às imagens rupestres, uma lanterna mágica, uma sala de cinema aos moldes de Baudry[5] e um par de óculos de realidade virtual, o poder de sedução da imagem mantém-se vivo, atuante e desafiador.

Assim sendo, nosso itinerário concentra-se naquilo que acreditamos permanecer presente diante das fatais sucessões transfiguradoras da imagem em movimento. Pois não nos concerne atestar se as centenas de pinturas com mais de 30.000 anos de idade encontradas em Ardèche são parte de um desejo de cinema propriamente dito. Contudo, essa longa linha do tempo nos serve para nos inserirmos numa ideia de cinema e, para explicitá-la, emprestamos algumas palavras de Arlindo Machado:

[4] Para um maior aprofundamento sobre questão recomendamos: WACHTEL, Edward. *The first Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art* in Leonardo n. 2 San Francisco, 1993, v. 26 e LÉGLISE, Paul *Une œuvre de pré- cinéma, l'Énéide: essai d'analyse filmique du premier chant*. Paris, *Nouvelles Éditions Debresse*, 1958.

[5] O dispositivo cinematográfico, tal qual consolidado por Jean-Louis Baudry em seu artigo "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" escrito em 1970 (in XAVIER, 1983, p. 383-399) e aprofundado, posteriormente, em "Dispositivo: aproximações metapsicologias da impressão de realidade (1975), ambos publicados em seu livro *L'effet cinéma* (1975), a nosso ver, guarda equivalências à experiência de Herzog.

> Podemos conceber um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, 'escrita do movimento') e, nesse caso estaríamos diante de uma das mais antigas formas de expressão da humanidade, nascida quando algum homem pré-histórico fez projetar a sombra de suas próprias mãos nas paredes de uma caverna". (MACHADO, 1997a, p. 211)

Uma forma de expressão visualmente cinética que, de diferentes maneiras e com diferentes configurações técnicas, nos acompanha na celebração do enigma da visibilidade. Ao remontar a história tecnológica do cinema – de um cinema *lato sensu* tal qual pensado por Arlindo Machado –, veremos que ela sempre esteve em transformação e, se hoje nossos celulares cumprem o papel de pequeninas cavernas de Platão, é porque o constante movimento da tecnologia é sua fortuna. Um movimento que, a nosso ver, não tem início nem fim. Não há uma origem única ou um "descobrimento" do Cinema. O que há é o uso específico de vários "descobrimentos" conjugados numa função também específica para cada era. O que vemos como uma evolução de aparatos ópticos que ao longo dos séculos florescem em forma de imagens em movimento mais ou menos triunfantes, nada mais é do que a capacidade humana de transformar ideias em coisas, de debruçar-se com curiosidade sobre os materiais e de dar corpo à imaginação através de sua predisposição inventiva. Pensemos a imaginação, então, não apenas como uma abstração oposta à percepção (posto que se percebo estou em contato com o objeto percebido, portanto não-imaginário) e sim como uma potência de ação, de produção. A ampliação dos modos de observação em relação à imaginação nos torna capazes de fazer algumas conexões proveitosas para o entendimento dos aspectos permanentes do cinema e, em especial, a transição tecnológica. A imaginação, tal qual pensada por Gilbert Simondon em seu curso *Imagination et invention* (1965-1966)[6], por exemplo, "nos mostra que o que precede a percepção […] já é o nascimento de um 'ciclo de imagem' que se estende à percepção na forma de 'imagens intra-perceptivas' e para além da percepção através das 'imagens-memória'" (BARTHÉLÉMY, 2012, p. 212-213).

> A imagem mental é como um subconjunto relativamente independente do interior do sujeito vivo; no nascimento, a imagem é um conjunto de tendências motoras, antecipação a longo prazo da experiência do objeto; no decorrer da interação entre o organismo e o meio ambiente, torna-se um sistema para coletar os sinais incidentes e permite que a

[6] Publicado postumamente sob o mesmo título pela Éditions la Transparence em 2008 e traduzido para o espanhol pela Editorial Cactus, Buenos Aires, 2013.

> atividade perceptivo-motriz seja exercida de forma progressiva. Finalmente, quando o sujeito é separado novamente do objeto, a imagem, enriquecida com contribuições cognitivas e integrando a ressonância afetivo-emocional da experiência, torna-se um símbolo. A partir do universo de símbolos organizado internamente, que tende à saturação, pode surgir a invenção que é a colocação em operação de um sistema dimensional mais poderoso, capaz de integrar imagens mais completas de acordo com o modo de compatibilidade sinérgica. Após a invenção, quarta fase da evolução das imagens, o ciclo recomeça, por uma nova antecipação do encontro com o objeto, que pode ser sua produção. De acordo com esta teoria do ciclo da imagem, a imaginação reprodutiva e a invenção não são realidades separadas […], mas fases sucessivas de um único processo de gênese apresentado pelo mundo. (SIMONDON, 2013, p. 09-10)

Assim, a imaginação seria um ciclo contínuo que perpassa o estado pré-perceptivo (tendências motoras que se encontram na antecipação da experiência), a percepção (interação com o meio, com o objeto), a memória (ressonância afetivo-emocional da experiência), a invenção (organização e combinação das imagens) e a produção (um novo encontro com o objeto concreto, não o mesmo, mas um fruto da invenção). Este ciclo de imagens que traça o caminho do pensamento inventivo a partir da imaginação nos coloca numa continuidade não-linear, num fluxo perene de criações e transformações técnicas que ocorrem dentro de uma "compatibilidade sinérgica". Isto é, dentro de uma ação simultânea de todos os diferentes momentos e diferentes agentes. Uma imaginação técnica formada por um circuito de imagens internas e externas a serviço da materialização das intenções humanas.

> A imaginação não é apenas a faculdade de inventar ou de suscitar representações para além da sensação; é também a capacidade de perceber, nos objetos, certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais, nem completamente geométricas, que não estão relacionadas com a matéria pura, nem com a forma pura, mas residem nesse nível intermediário dos esquemas. Podemos considerar a imaginação técnica como definida por uma sensibilidade particular ao tecnicismo dos elementos; essa sensibilidade ao tecnicismo permite a descoberta de arranjos possíveis; o inventor não procede *ex nihilo* a partir da matéria à qual ele dá forma, senão a partir de elementos já técnicos, nos quais descobre uma individualidade capaz de incorporá-los. (SIMONDON, 2007, p. 94)

A ideia de Simondon de uma imaginação técnica como uma sensibilidade capaz de enxergar nas coisas sua própria tecnicidade faz com que o movimento de

transformação seja constante e circular, visto que cada era dá existência a seus próprios objetos. O objeto técnico, deste modo, "pensado e construído pelo homem, não se limita a criar uma mediação entre homem e natureza; é uma mistura estável entre o humano e o natural, contém algo de humano e algo de natural" (SIMONDON, 2007, p. 261). Seguindo seu pensamento, veremos que todo artefato, tudo aquilo que é construído pelo homem (portanto, a própria definição de artificial) tem sua faceta natural. A artificialidade está necessariamente atrelada ao homem, porque dele é originário, e qualquer objeto técnico é dependente da intervenção humana para perpetuar sua existência. Sendo assim, a consistência interna dos próprios objetos técnicos expressa sua porção naturalizada, em que "o artificial seria o natural suscitado" (SIMONDON, 2007, p. 271). Para que não fiquemos apenas na abstração das palavras do filósofo e consigamos enxergar parte de sua reflexão nas coisas da vida, pensemos um pouco no cinema e suas tantas máquinas, mais particularmente a câmera. Para iniciar, evocamos as palavras de Arlindo Machado, um leitor atento de Simondon que, salvo melhor juízo, apresenta as primeiras reflexões deste autor no campo do audiovisual no Brasil:

> Gilbert Simondon (1969) veio mesmo a defender a ideia de que não devemos encarar a máquina como um simples artefato mecânico, pertencente ao domínio das coisas brutas: ela é, antes de mais nada, a materialização de um processo mental, um pensamento que tomou corpo e ganhou existência autônoma. Inventar uma máquina significa, para Simondon, dar forma material a um processo de pensamento. Há, portanto, uma inteligência inscrita, por exemplo, na câmera cinematográfica, que corresponde a uma potencialidade técnica de tornar sensível a duração, de dar forma às impressões de tempo e de representar a velocidade, independentemente do que ela filma ou de quem a utiliza. (MACHADO, 1993, p. 34)

A função elementar, a utilidade decisiva do objeto técnico central do cinema (a câmera) é a reprodução (por falta de palavra mais precisa) de imagens. Uma câmera que não cumpre esse papel pode até ser uma câmera (*camera obscura*), mas não é foto-cinematográfica. No entanto, ao executar sua despretensiosa e programada tarefa, ela entra na cadeia das imagens e oferece sua contribuição ao ciclo da imaginação-invenção (ela mesma sendo um fruto deste ciclo). Uma vez realizada sua função, a imagem que dela nasce (uma imagem artificial), retroalimenta o próprio circuito. Sua artificialidade lhe confere uma condição exterior ao homem (mesmo que dele tenha vindo) e lhe garante uma vida própria dentro do universo dos objetos estéticos. Essa emancipação faz com que sua

potencialidade enquanto imagem se intensifique, se torne parte de um conjunto técnico que está predestinado a propiciar o reencontro com os seres humanos (projeção) e, nesse momento (repetidas vezes na história de cada ser e na história do cinema), a imagem artificial acaba por ser assimilada (tanto individualmente quanto socialmente), tornando-se parte novamente do imaginário em forma de memória (ressonância afetivo-emocional) e, de certo modo, é absorvida. A imagem concebida no imaginário do criador/cineasta, modelada pela câmera (também concebida pela imaginação e invenção) e interiorizada na mente do espectador é naturalizada em novas imagens e o próprio conjunto técnico câmera-projeção (artificial por excelência) é também incorporado e renovado constantemente.

A existência estética dos objetos técnicos

Pensar o natural e o artificial num terreno comum de imbricações cria espaço não apenas às construções dos objetos técnicos como ferramentas específicas para problemas de uma certa época, mas como produtos da própria individuação humana (em constante mutação) que "forja conexões e as inscreve nos objetos" (SIMONDON, 2007). E, ao vislumbrar na matéria "certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais", a imaginação técnica atua como o propulsor, tanto das inovações tecnológicas quanto da inventividade estética que está diretamente atrelada às vicissitudes da humanidade. A comunhão entre o humano e o técnico, entre o artificial e o natural, ou entre a estética e a tecnologia no pensamento de Simondon e revisitado por Arlindo Machado, parece-nos certeira para abordarmos o cinema a partir da perspectiva da fotografia cinematográfica: fruto de uma série de relações entre máquinas e pessoas através dos tempos. Sendo assim, podemos olhar a cinematografia[7] não apenas como um instrumento para a realização de um filme, mas como algo existente aquém e além da técnica. Ou, melhor dizendo, olhar para a cinematografia como um modo de existência próprio e concebê-la para além dos limites da aplicabilidade direta de suas máquinas.

> A cultura está desequilibrada porque reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhe outorga direito de cidadania no mundo das significações, enquanto rejeita outros objetos, e em particular os objetos técnicos, em um mundo sem estrutura para aquilo que não possui significado, senão somente um uso, uma função útil. (SIMONDON, 2007, p. 31)

[7] Termo utilizado como sinônimo de fotografia cinematográfica de uso corrente em língua inglesa.

Simondon clama por um "título de cidadania" ao objeto técnico e desenvolve os vínculos desse protesto em sua tese secundária de doutoramento, *O modo de existência dos objetos técnicos* (1958). Logo no início de seu texto ele coloca em evidência o equívoco de pensarmos a técnica (a máquina) dentro de um antagonismo em que, em um dos polos, ela seria uma estrangeira, um ser inalcançável e estranho, pelo qual sentiríamos uma certa aversão (por ser desconhecido) e que poderia, eventualmente, evoluir de modo desmedido para subtrair a porção humana da humanidade, numa espécie de tecnofobia. Na outra extremidade estaria uma deusa com seguidores desvairados aderindo às suas perpétuas novidades, aos seus últimos lançamentos, numa idolatria néscia e excessiva, numa sorte de tecnofilia. As atitudes contraditórias em relação à maquina flutuam entre pensá-la como um aglomerado de matéria destituído de qualquer conteúdo cuja existência está limitada à sua utilidade, a uma serventia semelhante à escravidão; ou, numa direção totalmente oposta, ela poderia superar a humanidade, criar vida própria e tornar-se independente, alcançando sua alforria através de um suposto ápice em seu automatismo. Não chegamos ainda à era da perfeição do robô à imagem e semelhança humana, e Simondon **não** corrobora a ideia de que um dia tal máquina possa existir, pois para ele a redução da tecnologia à categoria de mero instrumento ou à esfera de uma inteligência autônoma na forma de um androide autossuficiente fere diretamente o próprio modo de existência dos objetos técnicos.

Deste modo, o objeto técnico passa a ser visto como um ampliador do fator de negentropia (força de coesão) e não como um objeto mecânico dissociado da realidade humana. Para o filósofo, a técnica (a máquina) exerce uma influência direta nos corpos dos indivíduos e sua ação utilizadora, sua suposta serventia, desencadeia uma alteração transversa, uma espécie de permuta contínua com quem (ou com o que) faz parte dessa articulação. Desse modo, o objeto técnico nada mais é do que um ser em conexão com os corpos e mentes, e não um objeto mecânico dissociado da realidade humana ou mesmo independente de outros objetos técnicos. "A presença do homem nas máquinas é uma invenção perpetuada. O que reside nas máquinas é a realidade humana, o gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam" (SIMONDON, 2007, p. 34). Essa presença se dá igualmente em caráter reverso, pois a máquina também se cristaliza no gesto humano. Simondon coloca em questão o caráter autônomo das máquinas da seguinte maneira:

> […] a automatização é um grau bastante baixo de perfeição técnica. Para fazer uma máquina automática é necessário sacrificar muitas das suas possibilidades funcionais e muitos

> dos seus possíveis usos […]. O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas […] não tem nada a ver com um aumento de automatismo, muito pelo contrário, tem a ver com o fato de seu funcionamento abrigar uma certa margem de indeterminação. É esta margem que permite que uma máquina possa ser sensível à informação exterior. Através dessa sensibilidade das máquinas à informação se pode consumar um conjunto técnico, e não pelo aumento da automação. Uma máquina puramente automática, completamente fechada em si mesma num funcionamento predeterminado, só poderia fornecer resultados resumidos. A máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas. (SIMONDON, 2007, p. 33)

Ou, nas palavras de Arlindo Machado: "Máquinas e programas são criações da inteligência do homem, são materializações de um processo mental, pensamento que tomou corpo" (MACHADO, 1997b, p. 4). "Nesse sentido, as 'possibilidades' dessa tecnologia não podem ser vistas como *estáticas* ou *pré-determinadas*; elas estão, pelo contrário, em permanente mutação, em contínuo redirecionamento e crescem na mesma proporção que o seu repertório de obras criativas" (MACHADO, 1997b, p. 7). Sendo assim, podemos pensar a câmera cinematográfica como uma máquina aberta que reflete a materialização do pensamento humano com vocação a instigar a criação num processo recíproco de permanente mutação.

Deste modo, podemos nos indagar com qual informação exterior ela estaria propensa a dialogar quando sob a batuta de quem orquestra as inter-relações de uma equipe de filmagem e seus tantos objetos técnicos. Para além da captação da energia luminosa – ou do que poderíamos considerar a porção visual do que está para ser filmado –, o momento no qual a câmera é acionada deflagra uma coesão imaterial entre corpos e máquinas. Esse impulso vital detonado pela câmera coordena, a nosso ver, a "margem de indeterminação" que ela mesma oferece. Quais seriam, então, as margens de indeterminação de uma câmera/equipe cinematográfica em ação? A resposta imediata seria: tudo aquilo que deixa algum espaço para uma intervenção momentânea e que possa se ajustar, em tempo presente, ao ambiente e à ação. O desenvolvimento tecnológico das câmeras de cinema se traduz em um esforço constante para conquistar criativamente essas qualidades. Desde um aprimoramento dos mecanismos de registro do 'simples' movimento (com suas possibilidades de se relacionar com o meio nas mais variadas velocidades para a obtenção de resultados visuais diferentes) à evolução dos elementos ópticos que permitem uma optimização

da energia luminosa e amplia as possibilidades de captação da imagem para ambientes e condições de iluminação que antes não poderiam ser registrados. Ao mesmo tempo, podemos pensar a sensibilidade dos materiais (dos sensores) e sua busca incessante por uma maior definição ou mesmo a capacidade cada vez maior de armazenamento de dados, possibilitando uma filmagem potencialmente infinita. São muitos os aspectos que estão envolvidos no desenvolvimento das câmeras ao longo dos anos. No entanto, o que nos interessa para pensarmos a margem de indeterminação de Simondon é compreender que esta margem não é algo que possa ser avaliado apenas ao olharmos para a máquina, e sim pela maneira como a máquina se relaciona com o ambiente e com o homem no cumprimento de sua função.

O cinema como espaço ecumênico

Pensemos a margem de indeterminação a partir de um exemplo bem simples, com um objeto técnico corriqueiro, como a câmera do nosso celular. O programado automatismo de uma câmera dessa natureza (quer por questões econômicas ou por desígnios de uma indústria voltada para o fomento de um consumidor amador) faz com que não possamos interferir em uma série de aspectos da imagem e, muito menos, na sua relação com o meio. Tal é o caso de uma eventual avaliação criativa da luminosidade que alcança o sensor ou alguma possibilidade de escolha dos planos a serem destacados com maior ou menor nitidez em determinado momento da ação. Enquanto objeto técnico, ela tem uma margem de indeterminação aparentemente pequena, pelo menos no momento de captação da imagem. No entanto, não nos deixemos enganar por uma interpretação tecnicista da margem de indeterminação de qualquer objeto técnico. Por mais limitadora que possa ser a manipulação dos aspectos estritamente fotográficos da captação da imagem no nosso singelo exemplo (e o que chamamos de fotográfico aqui diz respeito apenas à captação da energia luminosa pelo franzino sensor de um celular), outras questões menos matemáticas podem ser levadas em consideração, como o fato desta nossa câmera imaginária ser diminuta e poder camuflar-se entre tantas outras encontradas em todos os bolsos e bolsas dos transeuntes das ruas. Seu tamanho e sua existência ordinária fazem dela um instrumento de trocas únicas com o ambiente, criando outras margens a serem delineadas por cada encontro.

Se olharmos para o universo de uma equipe de cinema nos moldes tradicionais de sua história, teremos outra sorte de margem de indeterminação. Como sabemos, a cinematografia normalmente se encontra nas mãos (nos olhos e nos corpos) de um conjunto numeroso de pessoas (operadores e assistentes de

câmera, foquistas, maquinistas, chefes de elétrica e seus ajudantes, o cultuado diretor de fotografia, entre outros) e de máquinas, cabos, lâmpadas etc., cada qual com suas imensas possibilidades técnicas e criativas. No momento em que tudo está preparado, em que todos os instrumentos entram em sintonia e passam a vibrar de forma orquestrada com vistas a uma tomada específica, o que entra em jogo (além da programação técnica e artística) é a maneira como esses corpos interagem e articulam todo o conjunto técnico, preservando seu caráter aberto e sua sensibilidade ao mundo exterior. O que é expressado não é mais a individualidade de cada membro da equipe, mas uma composição coletiva, dentro da compatibilidade sinérgica (SIMONDON, 2013), uma *transindividualidade*, em que as possíveis oscilações da margem de indeterminação das relações entre os objetos técnicos e seus operadores funcionam como flutuações da matéria. Isto é, se pensarmos em um movimento de câmera banal como um *travelling*, veremos que há uma partilha de responsabilidades entre cada membro da equipe e entre cada máquina. Todos têm que se comunicar com todos, em razoável afinação, através de um traçado pré-determinado. O resultado material (o filme) dessa coordenação carrega todas as nuances dos movimentos e das capacidades técnicas do conjunto, não apenas em sua potencialidade hipotética, mas no que realmente foi possível realizar naquele exato momento da filmagem. As flutuações da matéria, portanto, são o resultado dessa sinergia capaz de sensibilizar os componentes da máquina (negativo ou sensor) para iniciar o processo de transformação em imagem.

Para termos uma clara ideia sobre as variáveis envolvidas numa equipe ordinária de cinema poderíamos relembrar aqui a cena de abertura de *A Torinói ló* (*O cavalo de Turim*, 2011), de Béla Tarr, em que o cavalo (aquele salvo do açoitamento por Friedrich Nietzsche) puxa uma carroça conduzida por um homem[8] e, ao longo de pouco mais de quatro minutos, é acompanhado pela câmera em um longo *travelling*. O dia está nublado, venta muito, a paisagem é em preto e branco. O caminho que o cavalo tem de atravessar é árido, as árvores perderam suas folhas, o céu carregado de nuvens densas está muito baixo, o chão de terra batida levanta um pouco de poeira e acaba por confundir-se com algo semelhante a uma neblina intermitente. O cavalo parece cansado, seus movimentos não são elegantes, revelam certo incômodo. Apesar

[8] Em entrevista a Lídia Mello (2019) o ator que interpreta o homem, Yános Derzsi, diz: "Eu gosto de tudo neste filme e do personagem, embora tenha me exigido muito, foram 4 anos e 8 meses de trabalho duro. Às vezes eu saía de casa às seis da manhã e não retornava antes da meia-noite. Quando chegava em casa eu estava sujo e morto de cansaço. Só no treinamento com o cavalo trabalhei durante uns nove meses, e tive que usar apenas meu braço esquerdo e deixar meu braço direito paralisado para compor o personagem como Béla queria. Tudo tinha que ser muito preciso, perfeito para ele."

de expressar o vigor comum aos cavalos, seus pelos mostram sua descompostura, suados e emaranhados nos arreios que o encilham à carroça. Durante o percurso, a câmera acompanha o movimento dos três: carroça, cavalo e homem. Ora mostrando o animal, ora o homem, ora os dois. Em alguns momentos a câmera se adianta ao conjunto mostrando-o de frente, por outros se mantém em sua lateral. Às vezes está mais próxima e outras se afasta para deixar entrar em quadro outros elementos da paisagem, como o sol que, próximo ao horizonte, aparece ao fundo do quadro filtrado pelas espessas camadas de nuvem.

O nível de complexidade de realização de tal plano é altíssimo. Pensemos um pouco em seus detalhes. Há toda uma longa movimentação da câmera em um terreno acidentado (uma estrada enlameada) a qual estamos chamando *travelling*. Definir este deslocamento como um *travelling* trivial talvez não seja o mais adequado, pois a câmera não está estritamente sobre trilhos. Se formos fazer a exegese do movimento, veremos que a altura da câmera é variável e sua distância em relação ao percurso da carroça também. Nenhuma dessas duas características eliminaria a possibilidade de um *travelling*, no entanto, a maior liberdade de aproximações e afastamentos da câmera em relação ao percurso da carroça e suas variações na altura só podem ser alcançadas com a coordenação de um *travelling* (ou simplesmente uma plataforma sobre rodas que, neste caso, é a carroceria de um caminhão) com um braço de grua. Esta combinação faz, inclusive, com que a câmera possa aproximar-se do cavalo com certa sutileza, sem a proximidade do operador ou de outros suportes mais robustos. Trata-se de uma câmera 35mm tradicional[9], portanto, ela em si não prima pela discrição e, em situações como essas, são necessárias medidas específicas para que o cavalo não se amedronte de forma visível. Como dissemos anteriormente, venta muito. Venta muito durante todo o filme. Analisando as cenas sob esse aspecto e sem qualquer informação sobre as filmagens poderíamos imaginar duas possibilidades: ou a produção encontrou uma localização geográfica cujas intempéries são totalmente previsíveis, ou investiu em grandes ventiladores. Poderíamos pensar as duas variáveis como formas distintas de organização do conjunto técnico em que, na primeira opção, estaríamos à mercê da natureza, e na segunda, nosso conjunto técnico seria maior e mais complexo. Neste último[10] filme do cineasta húngaro, sabemos[11] que foram usados alguns ventiladores e,

[9] Arriflex 535B.

[10] Béla Tarr anunciou *O cavalo de Turim* como seu último filme "de cinema". Após 2011, outros dois trabalhos não ficionais são realizados: *Muhamed* (curta-metragem), 2017, 10 minutos e *Missing People* (cinema expandido), apresentado na Bienal de Viena de 2019.

[11] Cenas de making of de O cavalo de Turim em I Used to Be a Filmmaker, 2013, de Jean-Marc Lamoure.

para planos mais abertos, há o apoio de um helicóptero que faz ventar a distâncias não factíveis a ventiladores comuns.

A atmosfera visual nascida da associação desses poucos (mas complexos) elementos torna-se eficiente, não apenas pela escolha dos componentes do quadro – como a paisagem desolada, o esforço do cavalo, o deslocamento da câmera, a poeira, o sol etc. –, mas, fundamentalmente, pela forma como todos esses ingredientes são assimilados pela câmera[12]. As filmagens ocorreram em 2009, numa época, portanto, em que a tecnologia digital não era desprezível e, mesmo assim, a opção da produção foi pela utilização de película preto e branco[13]. Sem entrar na discussão de valores da inevitável transição tecnológica que parece já ter se encerrado, queremos pontuar que a escolha de uma infraestrutura técnica amadurecida (mais de cem anos de história), sendo executada por uma equipe experiente em seus métodos, faz diferença em projetos dessa natureza. Contudo, para além do claro ganho estratégico, o que esta escolha (o uso de película) acrescenta a *O cavalo de Turim* torna-se sua pedra de toque. Todo o filme é composto dentro de uma amplitude monumental (para os parâmetros fotográficos) entre claros e escuros. O que queremos dizer com "monumental" é, por exemplo, podermos ver em detalhes os pelos escuros e suados de um cavalo filmado em contra *plongée* com o céu nublado e o sol ao fundo. Os estados de presença alcançados através dessas variáveis fazem com que sintamos os fortes ventos, o cansaço do cavalo, a dificuldade do caminho etc. Tudo é visível, desde o recanto mais sombrio e discreto até a intempérie mais violenta. Nenhuma área é especialmente acentuada, não apenas pela escolha óptica de uma profundidade de campo ampla, mas particularmente pela exploração primorosa da latitude do negativo dentro de sua extensa capacidade dinâmica.

Ao agruparmos todos esses elementos num único conjunto técnico, aquele comprometido com a realização de *O cavalo de Turim*, cuja orquestração está a cargo de Béla Tarr, veremos que a margem de indeterminação de cada núcleo (*travelling*: grua/caminhão, vento, negativo etc.) é grande. O que faz da união dos conjuntos individuais algo ainda mais complexo. Não seria excessivo salientar que a margem de indeterminação não deve ser confundida com a possibilidade de improviso. Em Béla Tarr não há improviso. Tudo é programado e ensaiado. Mesmo que possamos deduzir que um objeto de alta tecnicidade deva ser indulgente o suficiente para que possamos

[12] Não poderíamos nos furtar em dizer que o clima da cena de abertura de *O cavalo de Turim* não seria o mesmo sem a presença da música composta por Mihály Vig, parceiro de Béla Tarr em todos os seus filmes.

[13] Kodak *Double-X* (5222). ISO de fábrica: 200 para luz de tungstênio e 250 para luz do dia.

utilizá-lo de forma adequada numa necessidade de improvisação, não é disso que se trata. Há equipamentos mais adaptáveis a improvisos do que outros, e o fato isolado dele ter maior adaptabilidade não denota, necessariamente, maior tecnicalidade. Sendo assim, a margem de indeterminação de cada agrupamento da equipe (da maquinária responsável pelo movimento de câmera, composta pelo motorista do caminhão e pelo operador de grua que aquele leva em sua carroceria; da sintonia do voo do helicóptero com toda a *mise-en-scène*; da equipe de câmera, corresponsável por sua movimentação, pela exposição do negativo, pela acuidade do foco e consequente nitidez da imagem; ou ainda dos agentes da ação em cena: o cavalo, a carroça e seu cocheiro amador; sem mencionar o maestro e idealizador de toda a coreografia) configura a potência do conjunto de máquinas abertas operadas por um agrupamento de seres técnicos de alta especialização. As palavras já mencionadas de Simondon, "o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas", fazem eco na cena de abertura de *O cavalo de Turim* e nos ajudam a compreender as complexidades das inter-relações entre as máquinas articuladas pelo homem.

Numa última visualização da rede entre corpos e máquinas, podemos acompanhar as palavras de Fred Kelemen[14], diretor de fotografia do filme, em entrevista à revista *Cinema Scope*: "Como você criou o vento"?

> — Como você criou o vento?
>
> — Tínhamos uma equipe enorme e eles todos assopravam (risos). Tínhamos umas máquinas antigas e às vezes usávamos um helicóptero. As máquinas tinham que se deslocar com a câmera, sendo mais um elemento da coreografia. Nós não tínhamos máquinas de vento grandes o suficiente para soprar em toda a extensão, então, por exemplo, quando a câmera sai da casa e segue o ator, tínhamos que manter as máquinas o seguindo também, para que não houvesse nenhum intervalo de calmaria visível no plano enquanto o ator se movia. Tudo é movimento, tudo é parte de uma grande coreografia: o vento, as luzes, a câmera, os atores. (KELEMEN, 2011)

Podemos perceber, pelas palavras de Kelemen, que a todo momento o conjunto técnico e humano no cinema enfrenta desafios únicos para cada plano filmado. O resultado das inter-relações de todos os sentimentos e aptidões individuais

[14] Fred Kelemen trabalhou com Béla Tarr em três de seus filmes: *Utazás az Alföldön* (*Journey to the Plain*, 1995, curta-metragem), *A londoni férfi* (*O homem de Londres*, 2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Além de diretor de fotografia, Kelemen também é cineasta e diretor teatral.

cria conexões nas diversas camadas que compõem um plano e são esses elos que contribuem para a atmosfera proposta para cada cena. Na impossibilidade de fissura entre o técnico e o artístico ou entre o essencialmente humano e a máquina, o cinema (e, consequentemente, a fotografia cinematográfica, seu instrumento técnico por excelência) compactua com Simondon. E não poderia ser diferente, pois, para ele, "o destino da inspiração estética de todo pensamento que tende à sua realização é constituir no interior de cada modo de pensar uma retícula que coincida com a retícula dos demais modos de pensar: a tendência estética é o ecumenismo do pensamento" (SIMONDON, 2007, p. 199). Dito de outro modo, o cinema (forma de representação em que a estética, por óbvio, está totalmente implicada) proporciona um terreno comum (retícula) em que as várias formas de pensamento podem se manifestar. E não apenas isso, sua tendência estética não propicia manifestações isoladas deste ou daquele princípio, desta ou daquela crença, ou desta ou daquela capacidade técnica, mas uma eficiente articulação entre todos os seus componentes. Isto é, o cinema, através da inspiração estética que o motiva e a personalidade técnica que lhe dá forma, é a um só tempo objeto técnico e estético. Ele assimila de forma equivalente as diferentes individualidades que habitam esse espaço compartilhado e transforma-se num agregado *transindividual*.

> A *transindividualidade* pode ser entendida como uma relação que coloca os indivíduos em relação, mas não através da sua individualidade constituída, separando-os uns dos outros, ou através do que é idêntico em cada ser humano, por exemplo, as formas *a priori* de sensibilidade, mas através dessa carga de realidade pré-individual, que contém potenciais e virtualidades. O objeto fruto da invenção técnica traz consigo algo do ser que o produziu, expressa algo desse ser que está menos ligado a um *hic et nunc*; pode-se dizer que existe uma natureza humana no ser técnico, no sentido em que a palavra natureza poderia ser usada para designar o que resta de original, de anterior à própria humanidade constituída no homem. (SIMONDON, 2007, p. 263)

Desse modo, Simondon nos aponta alguns caminhos para compreendermos de forma integral os diversos tipos de pensamento (e intuições) que compõem o ato cinematográfico. Com seu apoio, é possível pensar como seres que trabalham na manipulação direta do mundo material e concreto, dão corpo e substância a um filme através do conhecimento técnico e dos afetos que o permeiam. Com ele, também podemos ver para além da obra em si, a qual está "menos ligada a um aqui e agora" e mais conectada aos ciclos de imagem-imaginação-invenção do próprio

cinema *lato sensu*. Qualquer filme carrega consigo esse movimento perpetuado de transformações técnicas, oníricas, estéticas, humanas etc. Ao observarmos as fontes que alimentaram (e alimentam) o circuito da constituição do cinema, veremos que elas entrecruzam muitas das fronteiras do pensamento.

A retícula do cinema é tecida por um conjunto de filamentos variados que atravessam os tempos. E, ao caminharmos para a conclusão de nossos pensamentos, voltamos nossa atenção novamente a Arlindo Machado, que ressalta alguns componentes dessa trama:

> Seria uma extrema simplificação imaginar que a máquina seja filha apenas da ciência ou de suas derivações tecnológicas, sem nada dever a outras esferas da cultura. A história da invenção técnica do cinema, por exemplo, não abrange apenas as pesquisas científicas de laboratório ou os investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se inclui ainda o mediunismo, as fantasmagorias (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculo de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o "teatro óptico" de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo os charlatões de toda espécie. É um equívoco reduzir toda a história da invenção técnica do cinema apenas aos seus aspectos técnicos positivos, às teorias científicas da percepção e aos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento. Há também toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário, cujos primórdios remontam à caverna de Platão e às explorações mágicas da *camera obscura*. […] A invenção técnica do cinematógrafo não é apenas o resultado de investimentos nas áreas das ciências (Plateau, Muybridge, Marey, Londe) e da indústria (Edison, Lumière), mas também de experiências mais heterogêneas nos campos da magia, da arte, da loucura e da diversão de massa. Em toda invenção técnica – e sobretudo quando se trata da invenção de máquinas "semióticas" – há sempre a emergência de uma dimensão imaginária, algo assim como seu lado obscuro, apaixonado ou anárquico, normalmente negligenciado nos compêndios "regulares" de história da tecnologia. É como se na gênese da própria máquina já estivesse pressuposta uma dimensão que poderíamos chamar, à falta de melhor termo, de "artística". (MACHADO, 1993, p. 35)

O aspecto artístico da máquina de Machado tem, a nosso ver, uma ligação muito próxima ao caráter ecumênico da estética pronunciado por Gilbert Simondon. O ato cinematográfico, que aqui poderia ser visto como a ação do conjunto de todos os aparatos técnicos e humanos que dão existência ao cinema, seria um ato ecumênico (e, sem sombra de dúvidas, é um ato artístico) e, por ser ecumênico a conciliação entre

o sagrado e o profano, entre a crença e a ciência, entre o técnico e o artístico, é sua condição existencial. A "acumulação subterrânea" da "vontade milenar de intervir no imaginário" vinda dos "indivíduos possuídos pela imaginação" (MACHADO, 1993, p. 35) é um dos elementos centrais da criação (técnica e estética) e se faz visualmente presente nas resultantes imagéticas de seus criadores. Ou, ainda nas palavras de Simondon, "toda imagem forte é dotada […] de um poder fantasmagórico, posto que pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva e da situação presente, como um fantasma chamado a atravessar muralhas" (SIMONDON, 2013, p. 14). Muralhas não somente dos diversos tipos de saberes e modos de pensar, mas, sobretudo, do tempo. Isto é, a herança histórica das inúmeras fases pelas quais o cinema passou para constituir-se no que é (ou no que está se tornando) hoje não atua apenas como uma evolução linear e cronológica, mas como uma aglutinação das camadas do tempo, da duração. Consequentemente, quando nos referimos às pulsações vitais do cinema, à sua vibração, não estamos nos restringindo aos aspectos meramente visíveis de uma oscilação da energia luminosa ou da intermitência mecânica de sua projeção. Estamos nos referindo aos vários estratos que constituem o cinema dos quais fazem parte tanto a própria história técnica das imagens quanto as assimilações deste percurso pelos homens; num fluxo constante que é o desta arte necessariamente tecnológica e indiscutivelmente humana.

Referências

BARTHÉLÉMY, J-H. "Fifty key terms in the works of Gilbert Simondon". *In*: SIMONDON, G. *Being and technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

KELEMEN, F. "The thinking image: Fred Kelemen on Béla Tarr and The Turin Horse". *Cinema Scope*, Toronto, n. 46, 2011.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997a.

MACHADO, A. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". *In*: *Arte en la Era Electrónica*: perspectivas de una nueva estética. Barcelona: Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, 1997b.

MELLO, L. *Do cinema de Béla Tarr*. Belo Horizonte: Ramalhete, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SIMONDON, G. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SIMONDON, G. *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983

submetido em: 7 fev. 2021 | aprovado em: 11 mai. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.2021.182734

Arte e mídia: relações entre Arlindo Machado e Vilém Flusser

Art and media: relations between Arlindo Machado and Vilém Flusser

Fernanda Albuquerque de Almeida[1]

[1] Doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). E-mail: frnndeaa@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma breve investigação acerca das reverberações da filosofia da imagem técnica de Vilém Flusser nas propostas sobre arte mídia realizadas por Arlindo Machado. A relação entre esses autores é sugerida pelo mapeamento das proximidades e distâncias entre seus operadores conceituais, modos de proceder e contribuições aos processos de criação e ao debate sobre esses temas e suas repercussões estéticas e políticas. Elas são pertinentes para a compreensão dos problemas que decorrem da produção e circulação, em larga escala, das imagens técnicas, assim como de que modo os artistas podem responder às questões suscitadas pela dialética entre arte e mídia.
Palavras-chave: Arlindo Machado; Vilém Flusser; arte mídia; imagem técnica.

Abstract: This article presents a brief investigation about the reverberations of the philosophy of the technical images developed by Vilém Flusser in the concepts about media art made by Arlindo Machado. The relationship between these authors is suggested by mapping the proximities and distances among their conceptual operators, ways of proceeding and contributions to the creative processes and the debate about these themes and their aesthetic and political repercussions. They are pertinent to the understanding of the problems that arise from the large-scale production and circulation of technical images, as well as how artists can answer the questions raised by the dialectic between art and media.
Keywords: Arlindo Machado; Vilém Flusser; media art; technical image.

Introdução

As referências teóricas com as quais o pensador brasileiro das artes e comunicações Arlindo Machado (1949-2020) dialoga em seus textos acerca das imagens técnicas são múltiplas, mas há uma, em especial, que parece fundamentar suas proposições sobre as relações entre arte e mídia. As formulações do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991), especialmente em seu livro "Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia" (1983), consistem em fontes essenciais, reconhecidas pelo próprio Machado em seu ensaio "Arte e mídia" (2007). Este autor destaca as contribuições flusserianas, segundo as quais a disseminação dos programas e aparelhos geradores de imagens técnicas na vida social é um fato já dado. Uma vez que estes dispositivos possuem desígnios específicos, o gesto mais importante passa a ser descobrir e investigar modos por meios dos quais ainda seria possível assegurar algum espaço de liberdade para a atuação humana. Machado se aproxima dos textos de Flusser, sobretudo a partir dessa hipótese, e desenvolve propostas que podem ser associadas às ideias flusserianas acerca da relação entre humanos e aparelhos. Esta afinidade indica um horizonte de preocupações compartilhadas por ambos os autores, a qual engloba aspectos estéticos e políticos da produção e disseminação das imagens técnicas e dos programas que lhes originam na vida social, assim como de que modo os artistas podem responder às novas questões e situações colocadas pela tensão entre arte e mídia. O objetivo deste artigo é, portanto, constituir uma breve investigação acerca das reverberações da filosofia da imagem técnica de Flusser nas concepções sobre arte mídia realizadas por Machado, especialmente no que se refere às relações entre estética e política.

Arte e mídia em Arlindo Machado

Arte e mídia é o título de um ensaio que compõe um pequeno livro escrito por Arlindo Machado, publicado originalmente em 2007. O tamanho em nada desmerece seu conteúdo, pelo contrário. Ele consiste em uma introdução clara e concisa das principais questões que permeiam a dialética entre estes domínios. À luz das considerações de Paul Ricoeur (2019, p. 3), compreendemos dialética como o reconhecimento da desproporção inicial entre dois termos (neste caso, arte e mídia), bem como a busca de mediações práticas, sempre frágeis e provisórias, entre eles. Esse livro de Machado se divide em três partes principais que abordam, nesta sequência: as aproximações e distinções entre arte e mídia; a politização do debate sobre arte e tecnologia; e a convergência e divergência das artes e dos meios.

Machado parte do pressuposto de que "a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo" (MACHADO, 2010, p. 9), de modo que é previsível que os artistas busquem instrumentos inventados recentemente para extrair o máximo de suas possibilidades para dar forma à sensibilidade de sua época. A "arte mídia" é, portanto, um encaminhamento provável nos processos atuais de criação. De acordo com o autor, esse termo se refere às "formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria de entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas" (MACHADO, 2010, p. 7). Em síntese, a expressão engloba certa vertente das artes cujos trabalhos são produzidos com recursos tecnológicos.

Longe de constituir um diálogo harmonioso, contudo, esta relação das artes com as mídias caracteriza-se por um estado de tensão, no qual, por vezes, a arte opera como crítica imanente à tecnologia mesma que utiliza. Desta forma, é considerando este processo dialético que posiciona tais termos em constante fricção que Machado se propõe a responder de quais formas arte e mídia podem se combinar, contaminar e distinguir.

A primeira possibilidade dialética entre arte e mídia apresentada pelo autor é o *desvio do projeto industrial da tecnologia*. Claramente, os interesses dos artistas diferem daqueles que, em geral, originam a maior parte das tecnologias que usamos cotidianamente. Com frequência, diz o autor, novas tecnologias são desenvolvidas para propiciar um aumento de produtividade, seguindo uma lógica racional e instrumental vinculada à expansão capitalista. Ele nota que "algoritmos e aplicativos são concebidos industrialmente para uma produção mais rotineira e conservadora, que não perfura limites nem perturba os padrões estabelecidos" (MACHADO, 2010, p. 13). Por isso, seu projeto industrial originário difere qualitativamente do uso que os artistas fazem das ferramentas das quais dispõem. Nesta perspectiva, a arte propõe novos modos de estar no mundo e faz isso por meio da reinvenção dos próprios meios que utiliza. Os exemplos dessa operação são múltiplos. Dentre os mencionados por Machado, está Nam June Paik, que, com a ajuda de ímãs, "desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão para corroer a lógica figurativa de suas imagens"; bem como Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazy, que "modificam o mecanismo do obturador da câmera fotográfica para obter não o congelamento de um instante, mas um fulminante processo de desintegração das figuras resultante da anotação do tempo no quadro fotográfico". Nestes e em outros casos, os artistas estão, nos termos do autor, "ultrapassando os

limites das máquinas semióticas e reinventando radicalmente os seus programas e as suas finalidades" (MACHADO, 2010, p. 14).

Durante estes processos de criação, muitas vezes os artistas realizam um desvio da finalidade original que atua como crítica imanente. É nesse sentido que Machado concebe a *arte como metalinguagem da mídia*. Para ele, ela pode consistir em um dos instrumentos críticos mais poderosos para pensar aspectos de formação, manutenção e perpetuação das sociedades contemporâneas, bem como oferecer alternativas qualitativamente distintas dos modelos atuais de normatização e controle. Algumas delas podem ser observadas em exemplares da videoarte, dentre os quais Machado destaca *Cross-cultural television* (1987), de Antoni Muntadas e Hank Bull. Trata-se de um vídeo que compila imagens eletrônicas similares, recolhidas da programação televisiva de diversos países. Tal composição efetua uma crítica ao modo como princípios vinculados ao neoliberalismo acabam por equalizar diferenças de cultura por meio da produção e disseminação de clichês audiovisuais. Ao tornar esses clichês visíveis utilizando-se dessas mesmas imagens, *Cross-cultural television* ocasiona uma espécie de ataque por dentro às instituições de controle. Para Machado, diante desse cenário, o que o artista quer "é, num certo sentido, 'desprogramar' a técnica, distorcer suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar fora de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução" (MACHADO, 2010, p. 22). O autor ainda adiciona que, "ao operar no interior da instituição da mídia, a arte a tematiza, discute os seus modos de funcionar, transforma-a em linguagem-objeto de sua mirada metalinguística" (MACHADO, 2010, p. 22-23).

Mas não é apenas a arte que pode modificar a mídia ou abalar, ainda que provisoriamente, as instituições a ela associadas. A *mídia* pode acarretar um *reordenamento da arte*. Esta constatação não é exatamente nova, como o próprio autor reconhece ao remeter ao clássico ensaio de Walter Benjamin sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994). Em todo caso, ela segue pertinente até hoje. Na medida em que a arte é, como diz Machado (2010, p. 23), um "processo em permanente mutação", é esperado que ela responda às demandas de seu tempo. Assim, em proximidade com o ensaio benjaminiano, esse autor afirma que

> o que importa é perceber que a existência mesma desses produtos (que advêm da relação entre arte e mídia), a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. (MACHADO, 2010, p. 26)

É deste modo, portanto, que a mídia pode levar ao reordenamento da arte. Os novos meios de produção de imagens fornecem ferramentas de criação aos artistas, que passam a efetuar contribuições às próprias mídias e ao estado atual das artes. Alguns exemplos elencados por Machado são a "televisão de invenção", de Jean-Christophe Averty, e os "programas desconstrutivos", de Ernie Kovacs, nos quais este artista explorou processos como a dissociação entre imagem e som, a revelação dos bastidores da televisão com seus aparatos e técnicos, e a desmistificação das técnicas ilusionistas, fazendo constante referência à televisão como dispositivo.

As três possibilidades dialéticas entre arte e mídia brevemente apresentadas mostram que a relação entre esses termos é tensa e envolve dimensões estéticas e políticas complexas. Não há uma única resposta sobre as formas artísticas oriundas dessa aproximação, de modo que cada artista, por meio do seu processo criativo, poderá experimentar as inúmeras possibilidades produtivas inscritas nos dispositivos. Machado observa uma lógica similar em relação às artes e aos meios audiovisuais, que podem convergir ou divergir.

Entre os anos 1950 e 1980, o autor salienta o predomínio de discursos amparados na *divergência* dos meios, com proposições teóricas que investigam suas especificidades. Os exemplos são inúmeros, tal como veremos a seguir. Sobre a fotografia, Machado remete a Roland Barthes (2017), que queria definir sua "verdade objetiva", a qual era, para ele, o referente (a coisa fotografada, o "isso foi"). Susan Sontag (2004) procurava circunscrever o estatuto da fotografia e sua essência, o "traço do real" deixado pela luz. André Bazin (2018) falava em uma "objetividade ontológica", que dispensa a mediação humana. Sobre o cinema, Machado nota que, a partir mesmo de Bazin, passou-se a abordar a composição de graus de densidade dramática, alcançados por meio da profundidade de campo e pelo plano-sequência. Na década de 1970, houve uma especial atenção ao processo de recepção dos filmes pelo espectador, envolvido por todos os aspectos que caracterizam a compreensão do cinema como dispositivo. Sobre o vídeo, o autor destaca Marshall McLuhan (1974), que notou a constituição "mosaicada" da imagem eletrônica e sua dimensão crítica de contrainformação. Assim, até o fim dos anos 1980 esses meios audiovisuais foram mantidos separados, tanto no âmbito da teoria quanto da prática.

Mais ou menos a partir dos anos 1990, uma tendência à *convergência*, que coloca meios técnicos distintos em diálogo, acaba por se proliferar. Como este não é um processo simples e nem linear, é possível rastrear esforços teóricos anteriores que atuavam nessa lógica. Machado destaca a publicação pioneira de Gene Youngblood

(1970) que, analogamente ao que ocorria no campo das artes visuais[2], propunha a concepção de um cinema expandido. Este autor nota que o conceito tradicional de cinema estava sendo colocado em questão, com o aparecimento de manifestações como a vertente experimental norte-americana, a televisão, o vídeo e o computador. Para ele, era possível pensar o cinema como uma forma de expressão fundamentada na imagem em movimento, preferencialmente sincronizada a uma trilha sonora. Outro pensador importante da convergência dos meios destacado por Machado é Raymond Bellour (1990; 1999), cujas investigações teóricas e curatoriais enfatizam as passagens possíveis entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais. Nos termos desse autor, "essas passagens permitem compreender melhor as tensões e as ambiguidades que se operam hoje entre o movimento e a imobilidade […], entre o analógico e o digital, o figurativo e o abstrato, o atual e o virtual" (MACHADO, 2010, p. 69). Ainda, Machado aponta que a convergência das mídias possibilitou, inclusive, uma revitalização de meios mais antigos, tendência observada por Jay David Bolter e Richard Grusin (2000), sintetizada pela noção de "*remediation*"[3]. Estes casos são exemplos de autores que, ao invés de pensar os meios individualmente, passaram a se concentrar nos intercâmbios praticáveis entre eles, uma mudança que ocorreu no campo da teoria e da prática.

Independentemente da ênfase dada por cada autor, Machado observa uma tendência comum à convergência, hibridização[4] e multiplicidade, repleta de ambivalências estéticas e políticas. Ele reconhece, à luz de Néstor Canclini (2003), que "a hibridização, sem nenhuma dúvida, produz inovação e avanço em termos de complexidade, mas também relações de desigualdade e assimetrias entre os fatos de cultura que ele agrega" (MACHADO, 2010, p. 77). Assim, politizar o debate se torna necessário.

[2] Talvez o exemplo mais conhecido seja a noção de *escultura em campo expandido ou ampliado*, de Rosalind Krauss (1983), que, nos termos de Machado, pode ser compreendida como "a escultura que sai às ruas, dialoga com a paisagem e com as outras mídias, cumprindo uma missão pública" (MACHADO, 2007, p. 67). Ele também remete a propostas de autores brasileiros, tais como: *fotografia expandida* (Rubens Fernandes Jr.), "ou seja, a fotografia que se hibridiza, importa técnicas e ferramentas das artes plásticas e outras artes e atualmente migra para o digital"; e *vídeo expandido* (Roberto Cruz), "ou seja, vídeo que se apresenta de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações" (MACHADO, 2007, p. 68).

[3] Um caso notável desse tipo de relação complexa entre arte e mídia, que consiste, ao mesmo tempo, em uma subversão da finalidade originária da máquina, uma crítica imanente e um reordenamento da mídia e da arte são os machinimas, filmes concebidos em games e ambientes virtuais interativos. Curiosamente, ao mesmo tempo, muitos deles mimetizam o paradigma do cinema clássico, fornecendo um exemplo de processo de "remidiação", tal como apontado por Bolter e Grusin (2000). Sobre esse assunto, conferir Almeida (2014) e Moran e Patrocínio (2011). O próprio Machado demonstrou interesse de pesquisa acerca desses filmes, como é possível verificar em Machado (2011a) e Machado (2011b).

[4] Acerca da hibridização ou hibridação, sugerimos conferir também Couchot (1993).

Na busca por investigar as reverberações políticas dessas mudanças, Machado diagnostica, a partir de Laymert Garcia dos Santos (2011), a dificuldade de formular discursos teóricos que ultrapassem os limites de, por um lado, uma tendência apologética da tecnologia e, por outro, uma tendência tecnófoba que, via de regra, desconsidera sequer a existência das poéticas tecnológicas. Em sua tentativa de ultrapassar tal dificuldade, ele recorre diretamente às contribuições de Vilém Flusser, com sua filosofia das imagens técnicas, para pensar a produção brasileira de arte mídia[5].

Neste contexto, Machado destaca o papel de Waldemar Cordeiro, que, na sua avaliação, contribuiu significativamente com a arte mídia no Brasil, tanto por ter organizado uma das primeiras conferências internacionais de arte computacional – a Arteônica[6] – quanto por ter dado uma dimensão crítica a essa forma de arte ao acrescentar-lhe um comentário social, vinculado ao contexto específico do regime ditatorial brasileiro. Ele vê nesse artista a associação entre os processos de criação e a "melhor tradição de inconformismo da arte contemporânea". Desde então, observa que

> um leque imenso de possibilidades está aberto para a intervenção problematizadora da arte: a crítica das novas formas de dominação baseadas em gênero, classe, raça ou nacionalidade (as guerras imperialistas, os genocídios, o terrorismo, a migração internacional, a intolerância com relação aos estrangeiros etc.); a crítica da vigilância universal, da globalização predatória, da espetacularização da vida e da degradação ambiental. E também as novas formas de engajamento social direto baseadas nas redes telemáticas, as mídias táticas, a utilização de sistemas de distribuição multiusuários para a criação de obras colaborativas verdadeiramente coletivas, a busca de novas políticas do corpo, a expressão de identidades culturais diferenciadas etc. (MACHADO, 2010, p. 56-57)

[5] Um autor com o qual Machado (1997, p. 4; p. 7) e Santos (2011) dialogam e que se aproxima, em certa medida, de algumas noções flusserianas é Gilbert Simondon. Em *Do modo de existência dos objetos técnicos*, publicado originalmente em 1958, ele propõe investigar o "sentido" dos objetos técnicos, ou seja, não sua utilidade, mas sua "natureza" ou "essência". Machado, Flusser e Simondon concordam com a persistência da *indeterminação* nas máquinas e que é com o intuito de alargá-la que se concentraria a atuação humana. No entanto, também há diferenças. Como veremos, Flusser compreende essa atuação "experimental" como uma forma de resistência à automaticidade dos aparelhos – daí o sentido do par *colaboração e combate*. Por outro lado, Simondon pressupõe a ação humana como parte fundamental da *integração* dos objetos técnicos. Tal como Machado rememora, para ele, "o verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas […] corresponde não a um incremento do automatismo, mas, pelo contrário, à introdução de uma certa margem de indeterminação em seu funcionamento". (SIMONDON *apud* MACHADO, 1997, p. 7). Ainda, acrescentamos que, para Simondon, "a máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e *o conjunto das máquinas abertas pressupõe o homem como organizador permanente*, como intérprete vivo das máquinas, umas em relação às outras" (SIMONDON, 2020, grifo nosso). Um maior detalhamento dessas e outras ideias solicitaria uma análise à parte.

[6] Disponível em: https://www.visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/. Acesso em: 28 fev. 2021.

Estes apontamentos indicam campos de atuação potenciais para os artistas que desejam produzir pequenas revoluções ou, nos termos rememorados de Félix Guattari por Machado (2010, p. 57), "revoluções moleculares", que são identificadas, ao mesmo tempo, com a criação digital e os novos cenários biológicos.

Imagem e técnica em Vilém Flusser

As teorizações de Vilém Flusser acerca das imagens técnicas constituem referências essenciais para o pensamento de Arlindo Machado acerca da dialética entre arte e mídia. Inclusive, ele dedica uma parte de seu livro à explicação dos principais conceitos da filosofia da caixa preta para chegar às conclusões apresentadas previamente (MACHADO, 2010). Machado (2010, p. 41) avalia as contribuições desse autor como "claras, precisas e radicais", qualitativamente distintas das teorias que existiam até então e que, muitas vezes, limitavam-se a aderir a um lado do debate entre favoráveis e contrários à tecnologia.

Há vários textos de Flusser que desenvolvem as questões em torno das imagens técnicas, mas o que nos parece ter repercutido mais intensamente em Machado é *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1983), considerado por ele "uma das formulações mais agudas" acerca do problema do estatuto da arte nas sociedades industriais ou pós-industriais (MACHADO, 1997, p. 2); uma "obra visceral" (2010, p. 83). Neste livro, cujas ideias foram complementadas posteriormente em *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (1985), Flusser se preocupa em delinear essas imagens e as implicações estéticas e políticas que decorrem da sua produção e disseminação, em larga escala, na vida social.

Este autor compreende as imagens como mediações entre humanos e mundo que deveriam servir para nos "orientar", mas que acabam, muitas vezes, por nos "alienar". Especificamente, entende que as imagens técnicas são produzidas por aparelhos, que consistem em aplicações de conceitos científicos. A relação direta com esses conceitos é a diferença essencial entre elas e as imagens tradicionais, as quais são compostas por eventos traduzidos em cenas pelo gesto manual.

Na sua avaliação, as imagens podem ser observadas tanto em um "golpe de vista" quanto por um olhar mais detido (*scanning*). A distinção entre esses dois modos de ver consiste na profundidade do significado que será assimilado. No primeiro caso, o sentido apreendido é apenas superficial, enquanto no segundo, há um aprofundamento encontrado na relação entre a intencionalidade do emissor e do receptor. Além disso, cada tipo de imagem implica uma forma distinta de compreensão. Nas palavras do autor, o "deciframento" das imagens tradicionais demanda a

"decodificação", pelo receptor, do pensamento do emissor manifesto em gesto manual. Já a compreensão da imagem técnica implica o "decifra mento" da sua simbologia e do complexo "aparelho-operador", que é constituído concomitantemente pelo pensamento do emissor e pelo programa utilizado para gerar a imagem. Os diferentes modos de produção destas imagens reverberam em um aspecto importante para o seu entendimento: se na imagem tradicional estamos cientes de que há uma simbologia construída, marcada pelo gesto manual, na imagem técnica, gerada automaticamente, temos a impressão de que não há nada oculto e que, portanto, tudo está dado. Essa impressão de que não há nada além do que aparece na imagem técnica ocorre, segundo Flusser, porque o complexo "aparelho-operador" é complicado demais para que possa ser compreendido. Mas o que há para ver nesse complexo além do aspecto simbólico das imagens? O que constitui a caixa preta?

Segundo o autor, as imagens técnicas não mostram o mundo, mas conceitos relativos a ele. Em parte, esses conceitos são o suporte técnico-científico que fundamenta a própria estrutura dos dispositivos usados na manufatura dessas imagens. Cada imagem será produzida em um dispositivo específico, como se estivesse inscrita previamente nas suas virtualidades. Neste caso, os aspectos simbólicos das imagens técnicas são as superfícies manifestas na atualização das virtualidades de um determinado programa, por isso seu decifra mento precisa abarcar esses aspectos e os conceitos subjacentes.

Não se trata, porém, de uma decodificação puramente técnica e que pretende conhecer tão somente a engenharia dos aparelhos. No caso paradigmático analisado por Flusser, qualquer fotografia resulta do programa do aparelho fotográfico, o qual demanda do seu operador que tire o maior número de fotos possível. Nos seus termos, "o fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico" (FLUSSER, 2011, p. 36). Essa solicitação implica "viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias" (FLUSSER, 2011, p. 87). Assim, o "esgotamento" do aparelho fotográfico envolve bem mais do que apertar o botão que registra os eventos, de modo que a sua realização provoca mudanças profundas nos hábitos individuais e coletivos.

Tais alterações de cunho existencial, social e cultural não resultam de uma intenção subjacente que precisa ser desvelada. Na verdade, para Flusser, ainda que os aparelhos sejam originados por meio de um desígnio humano, este se perde à medida que eles passam a funcionar corriqueiramente. No seu entendimento, os aparelhos se "co-implicam", e seu único objetivo é, em suas palavras, que "programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos" (FLUSSER, 2011, p. 57). Para ele, é necessário encararmos o problema

da automaticidade para que a retomada de poder sobre os aparelhos seja possível. Esta tem suma importância, uma vez que o humano não se encontra "cercado de instrumentos" como o artesão pré-industrial, nem "submisso à máquina" como o proletário industrial; mas "amalgamado ao aparelho" (FLUSSER, 2011, p. 37).

Neste contexto, o vislumbre da liberdade residiria na atuação humana "experimental" ou "menos provável" em cada programa, isto é, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas, "jogar contra" elas (FLUSSER, 2011, p. 100). Este modo de proceder muda ligeiramente de contorno se compararmos as proposições flusserianas em *Filosofia da caixa preta*, publicado originalmente em 1983, e *O universo das imagens técnicas*, de 1985. No primeiro, o filósofo insiste no esclarecimento da caixa preta, considerada em seus pormenores indicados anteriormente. No segundo, faz um elogio à superficialidade com relação ao gesto produtor de imagens. O que pode parecer uma inconsistência ou contradição à primeira vista, em uma abordagem que insinua um forte contraste entre desvelar e encobrir, é, na verdade e mais precisamente, o desenvolvimento de nuances em suas proposições. Vejamos a seguir.

Em *O universo das imagens técnicas*, Flusser avalia que as imagens técnicas são tentativas de reagrupar pontos para formar superfícies, em resposta ao estágio máximo de abstração do mundo em que chegamos (FLUSSER, 2008). Por fundarem-se em cálculos e na computação, as imagens técnicas não mantêm relação direta com as aparências do mundo. Em vista disso, critérios como "verdade" e "falsidade" designam limites inalcançáveis, tornando-se inoperantes. O grau de probabilidade de execução em um sistema passa a ser a medida mais relevante. Flusser desenvolve esse pensamento a partir da termodinâmica, segundo a qual o universo tende a situações mais e mais prováveis (desinformativas). Nesse contexto, os aparelhos produtores de imagens técnicas foram inventados para "tornarem visíveis virtualidades" e "computarem tais virtualidades em situações pouco prováveis", as imagens (FLUSSER, 2008, p. 27). Neste paradigma, as imagens são compreendidas como virtualidades pouco prováveis em relação à tendência do mundo à entropia (desinformação). Esta função dos aparelhos deriva do fato de que os humanos são contra essa tendência, que, de acordo com Flusser, está ligada à mortalidade. Neste sentido, afirma que "o propósito dos aparelhos produtores de imagens técnicas é criar, preservar e transmitir informações", ou seja, efetuar movimentos contrários à desinformação (FLUSSER, 2008, p. 28).

Mas os aparelhos estão presos a uma dialética na qual produzem imagens pouco prováveis do ponto de vista do universo, mas mais prováveis do ponto de vista

do aparelho. É por isso que o desafio dos produtores é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista dos aparelhos, "lutar contra a sua automaticidade" (FLUSSER, 2008, p. 30). Em resumo, afirma Flusser, "o gesto produtor de imagens técnicas se revela, então, como gesto composto de duas fases. Na primeira, os aparelhos são inventados e programados. Na segunda, são invertidos contra o seu programa" (FLUSSER, 2008, p. 30). É por isso que "em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal colaboração e luta entre o programador e a liberdade informadora" (FLUSSER, 2008, p. 31).

A partir do que foi abordado até aqui, é possível compreender duas ações importantes na relação dos humanos com os aparelhos, concebidas por Flusser. A primeira se refere ao gesto produtor das imagens, que se dá em uma relação de colaboração e combate com os aparelhos, visando à criação de imagens pouco prováveis ou experimentais. A segunda consiste no deciframento crítico das imagens em um sentido mais amplo, isto é, das imagens prováveis e improváveis em sua relação com o programa que lhes originou. Esse deciframento tem importância central na tarefa de não deixar com que as imagens se tornem inacessíveis ao nosso entendimento, o que abriria caminho para a idolatria.

Apesar da necessidade do deciframento crítico das imagens, Flusser (2008, p. 48) sugere que as imagens técnicas "exigem superficialidade". Para ele, as imagens só podem ser observadas a certa distância, de modo que seria necessário "eliminar a vacuidade do discurso 'técnico-científico' da vivência concreta" (2008, p. 50). Em outras palavras, seria preciso "imaginar" as imagens, isto é, torná-las concretas a partir do abstrato, o que implica traduzir os cálculos e processos técnicos subjacentes dos programas em superfícies (imagens) que afetem os espectadores. Flusser (2008, p. 50) afirma que, "ao apertar suas teclas, o imaginador visa imagens jamais vistas anteriormente, por exemplo, aspectos nunca revelados (na ópera de Mozart) *Così fan tutte*".

Além das funções de tornar o abstrato em algo concreto e de possibilitar vivências inéditas, Flusser nota a importância de as imagens técnicas servirem de "mapa", isto é, cenas que nos auxiliem a compreender o mundo. Neste sentido, diz que "o que há (nelas) é projeto conferindo significado" (FLUSSER, 2008, p. 66). Elas têm um caráter existencial, pois "são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso entorno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies" que devem apontar caminhos (FLUSSER, 2008, p. 24). Estes podem visar à programação dos receptores (portanto aliená-los) ou desviar as programações originárias dos aparelhos (passando a cumprir a função de orientá-los).

Para complementar essa ideia, Flusser explica que a estrutura da sociedade informática se baseia em feixes sincronizados ("fascistas"), mas há também "fios embrionais que correm horizontalmente através dos feixes". Esses fios que atravessam os feixes são antifascistas porque tendem a ligar indivíduos dispersos em diálogos. Trata-se de um problema técnico que pode servir de paradigma para o engajamento revolucionário, "fazer com que os fios injetem 'valores' na sociedade" (FLUSSER, 2008, p. 87). Neste sentido, de nada adianta receber inúmeras informações se elas são redundantes. É desta forma que o artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo "diálogo" para Flusser: "troca de pedaços disponíveis de informação" (2008, p. 122). É assim que o artista "participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto". Deste modo, sua definição de arte refere-se, de modo ampliado, ao engajamento contra os programas, "um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo" (FLUSSER, 2008, p. 129).

Proximidades estéticas e políticas entre Arlindo Machado e Vilém Flusser

Após uma exposição resumida do pensamento de Arlindo Machado sobre a dialética entre arte e mídia e uma sucinta rememoração dos principais pontos da filosofia da imagem técnica de Vilém Flusser, torna-se possível nos dedicarmos a um exercício de análise e interpretação comparativa entre ambos os autores. Parece-nos que há um aspecto especialmente relevante em suas teorias: as aproximações e distinções entre arte e mídia, as relações entre arte e tecnologia e mesmo a convergência e divergência entre arte e meios, indicadas no texto de Machado, denotam certa afinidade com a dinâmica de combate e colaboração dos artistas com os programas, que Flusser concebe.

A relação entre os dois autores fica mais clara ao considerarmos suas proposições paralelamente. Em uma famosa passagem, Machado afirma que "o que faz […] um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada" (MACHADO, 2010, p. 14). E acrescenta que:

> Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2010, p. 14)

A subversão do propósito original das máquinas semióticas aventada por Machado em relação aos processos artísticos se aproxima do pensamento flusseriano quando este autor defende uma concepção de arte como diálogo, isto é, uma combinação de informações capaz de produzir situações imprevistas. Neste sentido, o artista gozaria da liberdade possível nas sociedades mecanizadas, dado que ela residiria na atuação humana "experimental" ou "menos provável" em cada programa, ou seja, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas, jogar deliberadamente contra elas (FLUSSER, 2011, p. 100). Em certa medida, ele seria, assim como os filósofos, responsável por apontar, para os demais, os caminhos da liberdade possível nesse contexto (FLUSSER, 2011).

O desvio dos programas, máquinas ou aparelhos possibilita uma crítica imanente, observável na prática de vários artistas. Nos exemplos rememorados por Machado, eles criticam o dispositivo televisivo por dentro dele mesmo, isto é, utilizando e intervindo em seus recursos produtivos e modos de transmissão. Uma lógica similar pode ser verificada nas proposições teóricas de Flusser quando este autor aborda a importância da subversão da funcionalidade originária dos aparelhos. É esta ação que possibilitaria ao artista ser mais do que mero "funcionário", este sim absolutamente limitado às ações inscritas nas virtualidades do programa. Ainda, quando Flusser ressalta o ato de subversão das regras do jogo ou da sua reinvenção por meio do próprio ato de jogar, refere-se a um ato lúdico que seria a própria condição de possibilidade de uma crítica imanente a todo e qualquer programa ou aparelho técnico, político ou cultural.

Outra possibilidade de aproximação entre arte e mídia diz respeito à própria reordenação do campo das artes, de modo a acomodar as demandas vinculadas à emergência de tais máquinas e sua utilização nos processos de criação. Este dado é reconhecido por Machado e, igualmente, por Flusser, que se preocupa com as possibilidades de intervenção nos sistemas, inclusive artísticos, tal como revelado em seus textos a partir de sua atuação na Bienal de São Paulo[7].

Tais operações fazem parte de um processo dialético entre esses dispositivos e os humanos. Assim, enquanto Machado fala de aproximações e distinções entre arte e mídia, ou convergência e divergência das artes e meios, Flusser aborda a dinâmica de combate e colaboração entre artista ou, de modo mais amplo, produtor de imagens e programa. Na sua proposta, a arte constituída como imagem técnica resultaria necessariamente dessa dialética. O exemplo da fotografia fornece o paradigma. De acordo com o autor,

[7] Conferir o estudo de Mendes (2008).

> se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. (FLUSSER, 2011, p. 57)

Uma relação análoga pode ser observada nas considerações de Machado. Quando as intenções das mídias e dos artistas convergem, eles se aproximam. Quando divergem, se distanciam. Em toda arte mídia seria possível, então, identificar como essa dialética se desenvolve. Tendo isso em vista, o trabalho da crítica seria justamente esclarecer esse processo; e o do artista, produzir situações inesperadas, desviantes do projeto industrial originário.

Ademais, é válido notar que ambos os autores constatam a tendência à hibridação de áreas do saber e atuação artística. Diante deste cenário, tanto Machado quanto Flusser defendem uma atuação engajada, na qual o artista intervenha conscientemente nos sistemas que utiliza em seus processos de criação. Trata-se de politizar o debate. As "pequenas revoluções" mencionadas pelo primeiro poderiam ser compreendidas como mais ou menos correlatas às revoluções possíveis vislumbradas pelo segundo. Para Flusser,

> os novos revolucionários são fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de software e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagens. Toda esta gente procura injetar valores, "politizar" as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens. (FLUSSER, 2008, p. 91)

Tal politização não seria possível de toda e qualquer forma, mas apenas quando os artistas e demais produtores de imagens técnicas conseguem produzir diálogos efetivos, ou seja, trocas de informações transversalmente, visando ao menos provável. Em tom de advertência, Flusser afirma que os possíveis revolucionários

> procurarão despertar a consciência adormecida, mas não poderão fazê-lo com gritos ou despertadores berrantes, porque esses alarmes seriam imediata e automaticamente recuperados pelas imagens e transcodificados em programas adormecentes. Essas pessoas deverão tecer os fios transversais, os fios "antifascistas", a fim de abrir o campo para diálogos que perturbem os discursos entorpecentes e a fim de transformar a estrutura social de feixes sincronizados em rede. (FLUSSER, 2008, p. 89)

Machado também reconhece as conexões das mídias com determinados conceitos a elas arraigados. Ele expõe que técnicas, artifícios e dispositivos não são apenas ferramentas neutras ou mediações quaisquer, mas que, pelo contrário, estão carregados de história e derivam de condições produtivas particulares. Assim, sugere que

> a artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica. (MACHADO, 2010, p. 16)

Estas duas considerações indicam um horizonte de preocupações compartilhadas entre Machado e Flusser, que abrange dimensões estéticas e políticas da produção e disseminação das imagens técnicas e dos programas que lhes originam na vida social, assim como de que modo os artistas podem responder às novas questões e situações colocadas pela tensão entre arte e mídia. Ambos os autores apresentam formulações que escapam às simplificações decorrentes de um debate polarizado em relação às mídias e às artes (por exemplo, entre tecnófilos ou tecnófobos), por meio do destaque à dialética entre estes e outros termos análogos. Destarte, suas reflexões permanecem atuais e relevantes para uma compreensão dos problemas decorrentes da produção e circulação, em larga escala, das imagens técnicas, bem como para a concepção de soluções, ainda que provisórias.

Finalmente, mas não menos importante, é preciso reconhecer que, se Machado deve a Flusser fundamentos importantes de seu pensamento sobre a arte mídia, ele também expande as investigações desse autor ao adentrar o universo das artes, especialmente brasileiras, e ao oferecer aos leitores análises de casos que corroboram suas proposições. Flusser segue uma linha diferente e, ao menos nos dois livros aqui comentados, concentra-se na elaboração de propostas exclusivamente teóricas acerca de uma arte engajada contra os determinismos dos aparelhos. Desta forma, é possível considerar que Machado colabora com Flusser e, em certo sentido, o combate, à medida que desenvolve caminhos não vislumbrados por este autor[8].

[8] Outro empreendimento válido seria investigar se há reverberações dos textos de Machado nas teorizações de Flusser. Em *Comunicologia: reflexões sobre o futuro* (2008), livro póstumo que reúne o conteúdo apresentado pelo filósofo em suas conferências proferidas na Universidade de Ruhr-Bochum, em 1991, há uma lista de referências bibliográficas, que corresponde à "biblioteca de viagem" de Flusser, e que inclui *A ilusão especular: introdução à fotografia* (1984), de Machado (FLUSSER, 2014, p. 379).

Isso não significa que uma leitura prescinde da outra, mas o oposto. É justamente na relação entre seus textos que se torna possível observar as proximidades e distâncias de seus operadores conceituais, modos de proceder e contribuições aos processos de criação e ao debate sobre as imagens técnicas, a arte mídia e suas reverberações estéticas e políticas no Brasil e no mundo.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, F. A. *Machinima*: entre a narrativa e a experimentação. 2014. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BAZIN, A. "Ontologia da imagem fotográfica". *In*: BAZIN, A. *O que é cinema?*. São Paulo: Ubu, 2018. p. 27-35.

BELLOUR, R. *L'entre-images* : photo, cinéma, vidéo. Paris: La Différence, 1990.

BELLOUR, R . *L'entre-images* 2 : mots, images. Paris: P.O.L., 1999.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". *In*: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CANCLINI, N. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

COUCHOT, E. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração". *In*: PARENTE, A. (org.). *Imagem-máquina*: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: 34, 1993. p. 37-48.

FLUSSER, V. *Comunicologia*: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

KRAUSS, R. "Sculpture in the expanded field". *In*: FOSTER, H. (ed.). *The anti-aesthetic*: essays on postmodern culture. Port Townsend: Bay Press, 1983. p. 31-42.

MACHADO, A. A *ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MACHADO, A. "Máquina de animação". *In*: MORAN, P.; PATROCÍNIO, J. (org.). *Machinima*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011a. p. 90-98.

MACHADO, A. "Novos territórios do documentário". *In*: *DOC On-line*, n. 11, 2011b. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf. Acesso em: 28 fev. 2021.

MACHADO, A. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". *In*: GIANNETTI, C. (org.). *Arte en la Era Electrónica*: perspectivas de una nueva estética. Barcelona: Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, 1997. Disponível em: http://cameraobscura.fot.br/wp-content/uploads/2013/11/repensandoflusser.pdf. Acesso em: 28 fev. 2021.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MENDES, R. "Bienal de São Paulo 1973 – Flusser como curador: experiência inclusa". *Ghrebh*, São Paulo, n. 11, 2008. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2011/10_mendes.pdf. Acesso em: 28 fev. 2021.

MORAN, P.; PATROCÍNIO, J. (org.). *Machinima*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.

RICOEUR, P. *Amor e justiça*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias*: o impacto sociotécnico da informação digital e da genética. São Paulo: 34, 2011.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.

submetido em: 2 mar. 2021 | aprovado em: 29 abr. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.2021.183208

Desmistificações da fotografia: Machado, Wolf e o fotógrafo-montador

Demystifications of photography: Machado, Wolf and the photographer-editor

Osmar Gonçalves dos Reis Filho[1]

Fabio Ciquini[2]

[1] Doutor em Comunicação pela UFMG com bolsa-sanduíche na Bauhaus-Universität e pós-doutor em Cinema e Arte Contemporânea pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com apoio da Capes. É Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC) e líder do Laboratório de Estudos de Estética e Imagem (Imago). Organizou o livro *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea* (Circuito, 2014), ganhador do Prêmio Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais. E-mail: osmargoncalves@hotmail.com

[2] Doutor pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atua como docente nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Faculdade Cásper Líbero e da Fapcom. Pesquisador vinculado ao Centro Interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia (CISC), da PUC-SP e ao Arquivo Vilém Flusser São Paulo. E-mail: fabiociquini@gmail.com

Resumo: Neste artigo, discutiremos as contribuições de Arlindo Machado para uma nova compreensão não só do ato fotográfico, mas do próprio estatuto do fotógrafo na contemporaneidade. Para tal, relacionaremos a obra *Street View*, do fotógrafo alemão Michael Wolf, com reflexões filosóficas sobre a fotografia desenvolvidas por Flusser, Benjamin e Didi-Huberman em diálogo com Machado. Para este autor, a noção histórica da fotografia está se expandindo e, nessa conjuntura, o lugar do fotógrafo também se transforma. Assim, sugerimos como hipótese que o fotógrafo aparece menos como um "caçador de imagens" e mais como um arqueólogo ou um montador, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de fragmentos, retalhos, sobras de sonhos e imagens.
Palavras-chave: teoria da fotografia; fotografia contemporânea; hibridismo; montagem; Michael Wolf.

Abstract: Based on a dialogue with the work *street view* by the German photographer Michael Wolf and with the philosophical reflections on the photography developed by Flusser, Benjamin and Didi-Huberman, it is intended to discuss the contributions of Arlindo Machado to a new understanding not only of the photographic act, but of the photographer's own status in contemporary times. For Machado, the historical notion of photography is expanding and, in this context, the photographer's place also changes. Today, the photographer appears less like an "image hunter" and more like an archaeologist or an editor, a kind of critical-collector working with fragments, scraps, leftovers of dreams and images.
Keywords: photography theory; contemporary photography; hybridity; montage; Michael Wolf.

O nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim uma sociedade de jogadores.

Vilém Flusser

O que faz um verdadeiro criador, em vez de submeter-se simplesmente a um certo número de possibilidades impostas pelo aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina de que ele se utiliza, é manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada.

Arlindo Machado

Introdução

Numa anotação hoje famosa, o fotógrafo e pesquisador László Moholy-Nagy (1989, p. 86) declarou que "o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar". Escrita nos tempos heroicos do modernismo, a frase era uma premonição do lugar que a fotografia iria ocupar na sociedade contemporânea. Já na década de 1970, a filósofa norte-americana Susan Sontag (2004, p. 34) atesta que a fotografia "é o mais misterioso de todos os objetos", que "tudo existe para terminar numa foto" (2004, p. 8). E, mais recentemente, Joan Fontcuberta (2016, p. 26) assegura que "vivemos na fotografia" e que, atualmente, ela se tornou mais do que uma imagem. É nossa paisagem, um habitat, uma habitação.

Não resta dúvida de que vivemos uma compulsão fotográfica, que hoje tudo tende para a fotografia. Todo ato cotidiano, seja ele artístico, científico ou político, visa ser fotografado ou, nas palavras de Vilém Flusser (1985, p. 19), "eternizar-se em imagem técnica". Contudo, mais do que problematizar os fundamentos dessa avalanche icônica quase infinita, as razões e os sentidos que impulsionam esse desejo de imagem na contemporaneidade, nos interessa aqui discutir algo talvez mais restrito e prosaico.

O que gostaríamos de destacar é que o termo fotografar guardava, aos olhos de Moholy-Nagy, um sentido bem mais amplo e aberto do que o que se convencionou, posteriormente, no campo da prática e da crítica fotográficas. Ele englobava desde a produção de imagens sem o uso da câmera (os chamados fotogramas), passando pela utilização de instrumentos pouco convencionais (como os aparelhos de raio-x, telescópios e microscópios), pela construção de imagens a partir da apropriação e da montagem de fotografias já existentes (fotomontagens e fotocolagens), incluindo nesses processos qualquer tipo de manipulação física, química ou mecânica da imagem, seja na captação ou no laboratório. Em *Vision in Motion* (1947),

livro publicado nos EUA alguns anos após a transferência da Bauhaus para Chicago, Moholy-Nagy tenta sintetizar sua concepção do ato fotográfico:

> O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de "como fazer". A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias pré-concebidas sobre a fotografia, ele não acredita que a fotografia é somente como ela é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão costumeira. Ele não pensa que os erros fotográficos devem ser evitados […]. Ele ousa chamar de "fotografia" todos os resultados que podem ser alcançados com os meios fotográficos com câmera ou sem, todos os resultados dos meios fotossensíveis a químicos, à luz, calor, frio, pressão etc. (p. 197)

Pois bem. Em seus escritos sobre a fotografia, Arlindo Machado parece alinhar-se a essa tradição de pensamento, à qual poderíamos associar também teóricos como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Vilém Flusser. De um lado, encontramos nesses pensadores uma mesma perspectiva pragmática ou fenomenológica, ou seja, um olhar voltado não para *o que é* a fotografia – para a busca de um suposto traço essencial ou distintivo do meio, seu "noema" ou seu "em si", na terminologia de Roland Barthes (2015) –, mas sim para *o que pode* o dispositivo fotográfico, para seus diferentes usos, práticas e linguagens. Em seus livros e ensaios, a fotografia é sempre apreendida como uma mídia em movimento, uma forma em devir (*gestaltung*). Fotografia, portanto, como um conceito em expansão, um campo que se reinventa e se reconstrói a cada nova obra.

De outro, podemos entrever nesses autores um mesmo apelo à insubordinação, à uma atitude inquieta e experimental por parte de fotógrafos e artistas. A tarefa deles seria, antes de tudo, promover novos usos, torcer o que estaria como dado, como limitação de atuações. Seguindo essa linhagem, Arlindo Machado irá defender que o desafio do fotógrafo-criador – aquele que, na bela formulação de Gilles Deleuze (2007, p. 96), se esforça para "extrair uma verdadeira imagem dos clichês", que procura escapar às representações previsíveis e programadas que circulam em enxurrada nas redes telemáticas, produzindo uma imensa padronização do visível, uma robotização da consciência e da sensibilidade – é se insurgir contra a máquina, é reinventar seus usos e suas finalidades, fazendo "desabrochar na fotografia uma fertilidade nova" (MACHADO, 1993, p. 1), outras formas de ver e de lidar com o meio.

Como nos ensina Vilém Flusser, no entanto – pensador visionário que a perseguição nazista na Segunda Guerra trouxe ao Brasil, em 1940, e que aqui produziu uma das teorias mais consistentes sobre o dispositivo fotográfico e sobre as

imagens técnicas – os aparelhos estão por toda parte e se ocupam em programar a vida, em organizar um campo de possíveis. "O aparelho fotográfico", afirma o filósofo tcheco-brasileiro, "é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos" (FLUSSER, 1985, p. 51). Buscar furar o programa e subverter a ordenação do ver seria, portanto, uma estratégia de ordem não apenas estética, mas também ética e política. Eis aí um ponto nevrálgico desse debate, eis um aspecto que merece ser destacado, já que, para Flusser, bem como para Machado, atravessar os limites da máquina, fazer saltar o gesto do fotógrafo para além do jogo programado das tecnologias, é recolocar o problema da liberdade num mundo que se encontra, cada vez mais, "aparelhado", marcado pelo automatismo generalizado, pela repetição cega dos clichês e dos programas.

A nosso ver, é sobre esse pano de fundo que se deve situar o pensamento fotográfico de Arlindo Machado. Seu apelo a uma atitude subversiva e experimental por parte dos fotógrafos está vinculada à crença na capacidade da fotografia de atuar na vida, de gerar variações e deslocamentos que perturbam os lugares ordenados, que redistribuem as expectativas estéticas e políticas, apontando para uma ampliação dos possíveis. Para o pesquisador brasileiro, destarte, desvirtuar o dispositivo, jogar contra sua produtividade programada, não permitiria apenas a expansão das potencialidades do meio, mas teria impacto no que Flusser (1985) chamou de "exercício da liberdade", ou seja, na libertação das formas de viver, dos programas que capturam e robotizam a vida. Pois, como já notou o filósofo das mídias, "a fotografia é o resultado de um olhar para o mundo, e simultaneamente uma mudança do mundo: algo de tipo novo" (FLUSSER, 1994, p. 105). Dito de outro modo, ela se produz no corpo a corpo com o mundo e, nesse embate, promove interferências e transformações, instaura querelas e variações – novos modos de ver e, consequentemente, de estar-no-mundo.

Por isso, Flusser (1985, p. 58) vai atribuir aos fotógrafos a responsabilidade de apontar o caminho da liberdade na contemporaneidade, de indicar "as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos". E, neste contexto, o papel da filosofia da fotografia é conscientizar essa práxis fotográfica, revelando que é por meio do próprio gesto de fotografar – enquanto forma que pensa, enquanto acontecimento sensível – que podemos abrir brechas nas experiências, produzir fissuras e variabilidades nos programas, de modo a instaurar novos possíveis.

Repensando o ato fotográfico

Desde seu primeiro estudo sobre o dispositivo fotográfico, o clássico *A Ilusão Especular* (1984), Arlindo Machado insiste que é preciso repensarmos o ato fotográfico,

expandir nossa compreensão do meio uma vez que, ao longo de sua história, seja no campo da teoria, seja no universo da prática, ele se viu frequentemente reduzido a uma dimensão documental ou de registro (ROUILLÉ, 2009). Para Machado, era fundamental tomarmos a fotografia como um processo a ser reaberto, operar uma intervenção mais direta e traumática sobre o código fotográfico, de modo a revelar as inúmeras convenções históricas, estéticas e sociais que o constituem e poder reabrir, assim, novas possibilidades do fotográfico ainda reprimidas pelo gosto pictórico dominante – gosto este baseado numa concepção especular da fotografia, numa visão do meio como "arte de captura", como imagem-documento (ROUILLÉ, 2009).

> A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema significante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do "momento decisivo". (MACHADO, 2000, p. 15)

Por isso, uma nova geração de fotógrafos – chamada pela crítica de geração 00 (CHIODETTO, 2013) – tem procurado escapar à mística do "instante decisivo", a uma certa concepção da fotografia como imagem-traço (ROUILLÉ, 2009), um dispositivo essencialmente ligado ao momento do clique, ao instante "mágico" do corte. Com efeito, nos trabalhos de Eustáquio Neves, Kenji Otta, Cláudia Jaguaribe, Alexandre Sequeira, Letícia Lampert, Rodrigo Braga, Jonathan de Andrade, Luiz Baltar, Patrícia Gouvêa, entre tantos outros, a fotografia não aparece mais algemada a um momento único e nem se oferece como uma espécie de "recorte do real". Cada vez mais ela se coloca a serviço de um conceito, de uma ideia que dificilmente se materializa num único clique. Parafraseando Machado, diríamos que a fotografia se apresenta agora como um trabalho de escritura, "uma intervenção gráfica, conceitual ou, se quiserem, escritural: ela pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão" (2005, p. 249).

Em outras palavras, ela não tem mais a mimese como seu princípio norteador. Não se apresenta como uma revelação do mundo, algo que simplesmente nos informa ou que é oferecido à contemplação (POIVERT, 2010). Ao contrário, a fotografia assume seu caráter artificial, de construção ou de produção do visível, se apresentando como uma figura do pensamento, um efeito de mediação ou, ainda, como montagem.

Se concordamos com o filósofo e historiador da arte George Didi-Huberman (2015, p. 126), a imagem "não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas". Ainda segundo o autor, toda imagem deveria

ser entendida como o resultado de uma operação de montagem, como algo que resulta de um trabalho de organização de elementos descontínuos e heterogêneos e de sua posterior recomposição estrutural. Há alguns anos, o crítico e curador Eder Chiodetto (2009) já havia apontado uma ampla tradição de fotógrafos que, através da história, passaram a pensar a imagem fotográfica tal qual ela sai da câmera como uma matéria bruta que necessitaria de intervenções para se ajustar à representação pretendida. E, mais recentemente, Michel Poivert (2010) declara que, na fotografia contemporânea, o registro documental é apenas o ponto de partida para a construção da imagem, apenas uma peça na elaboração de um discurso ou de uma narrativa visual, e que ela desempenha neste conjunto uma função, frequentemente, alegórica.

Na contemporaneidade, portanto, a fotografia deixa de ser vista como um exercício concentrado do olhar, um instrumento capaz de revelar e atestar a existência de algo no mundo, e se apresenta como uma forma-pensamento, um "texto" para ser "lido" e decifrado pelo espectador. Isso não quer dizer, como querem fazer crer certos teóricos pós-modernistas da imagem, que a fotografia atual seja indiferente à realidade, mas que o acesso a esta última é agora mais mediado e menos inocente. De fato, atribuir um caráter perverso a esse novo estatuto da imagem fotográfica na contemporaneidade ou, pior ainda,

> […] inculpar esta última de uma pretensa "desrealização" do mundo visível, como fazem certos filósofos da pós-modernidade, implica na verdade, um retorno a um discurso platônico sobre a imagem, um discurso que não consegue pensar a imagem fora de sua função indicial mais elementar e que não admite qualquer outro destino para as imagens fora dos limites estreitos da mimese. (MACHADO, 2005, p. 245)

Como disse certa vez o fotógrafo mineiro Eustáquio Neves, "para rasgar, dobrar ou pintar em cima de uma imagem que lhe parece pronta, tem que perder um certo pudor que a fotografia tradicional às vezes impõe" (NEVES apud PERSICHETTI, 2000, p. 98). E a forma despudorada como boa parte dos fotógrafos contemporâneos manipulam, recortam, rasgam e recompõem os originais, traz à tona a figura de um editor de mundos. Não mais (ou não apenas) um "caçador de imagens" – essa metáfora que durante tantas décadas orientou prática e a teoria fotográficas – mas um construtor ou um montador.

Em sua "Pequena história da fotografia", Benjamin já havia destacado a figura do construtor como sendo central para uma arte fotográfica que deseja se instalar entre a estética e a política, que pretende se colocar mais a serviço do conhecimento do

que do valor de venda de suas criações[3]. E Flusser, no *Universo das imagens técnicas*, descreve uma nova era na qual não nos contentamos mais em ler a superfície do mundo, mas aprendemos a produzi-la com imagens. É que com o advento das imagens técnicas, sobretudo as eletrônicas e digitais formadas por mini pixels, a humanidade teria adquirido um novo tipo de liberdade, desvencilhando-se de um pensamento alfabético, histórico, linear, de uma cultura excessivamente textolátrica e logocêntrica, em direção a um mundo onde impera a *Einbildungskraft*, isto é, a imaginação criativa ou fantasia.

Neste mundo regido por uma "capacidade imaginativa de segunda ordem" (FLUSSER, 1985, p. 18), onde o acaso (*zufall*) não é mais visto como acidente (*unfall*) e sim como descoberta (*einfall*), os criadores podem acelerar os pontos que formam a realidade e moldar o mundo como num jogo de montar. Pois aqui não se trata mais de narrar, explicar ou de qualquer modalidade do pensamento alfabético-linear. Trata-se antes de sintetizar, de produzir, concretizar com imagens. Em uma entrevista concedida em 1988, na Alemanha, Flusser reitera que a fotografia não deveria mais ser vista como um testemunho da história, mas em seu aspecto "construtor", como uma imagem que, num certo sentido, "produz" a história, que organiza e "constrói" poeticamente o real.

> Acho que agora isso está mudando porque as imagens não representam mais o mundo. Essas novas imagens são agora articulações do pensamento. Não são cópias, mas projeções, modelos, sendo assim uma nova atitude em relação à imagem é necessária, e acho que está se desenvolvendo. Benjamin foi um dos primeiros pensadores que articulou isso e acredito que todos nós pertencemos a essa tradição. (FLUSSER, 2010, p. 38, tradução nossa)

Em um dos seus últimos escritos sobre o aparelho fotográfico, "Fotografia como expressão do conceito", Arlindo Machado corrobora a visão de Flusser e revela, ainda, que a noção histórica da fotografia está se expandido e mudando de forma. Machado assegura que, na contemporaneidade, há uma nova atitude com relação ao meio, uma mudança dos hábitos perceptivos do público em relação a uma, digamos, ontologia da imagem fotográfica. O mito da objetividade e da veracidade fotográficas parecem estar desaparecendo da ideologia coletiva e sendo substituídos

[3] "Mas, se a verdadeira face dessa "criatividade" fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito, diz Brecht, a situação "se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado" (BENJAMIN, 1987, p. 106).

pela percepção muito mais saudável da fotografia como produção de pensamento, como uma forma expressiva ou um discurso visual. Se ainda falamos em olhar, neste contexto, não é como algo que se baseia apenas na câmera ou na mimética da realidade, mas em um "projeto de olhar", ou seja, um "sistema de signos, uma cosmovisão, que domestica o caos e a desordem da realidade num vocabulário artístico, uma poética do imaginário" (MONTEJO NAVAS, 2017, p. 80).

Diante disto, Machado insiste que devemos pensar a fotografia como um processo mais amplo e abrangente, um acontecimento que envolve não só o momento do clique, mas todo um antes e um depois. E, nesta conjuntura, obviamente, o estatuto e o lugar do fotógrafo passam por uma metamorfose radical. Pois ele aparece aqui menos como um "caçador de imagens", um arqueiro-zen à espera do disparo certeiro, à procura do "momento decisivo" e, mais como um alquimista, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de fragmentos, retalhos, sobras de sonhos e imagens, procurando criar algo de inesperado, a partir da releitura, da bricolagem, da combinação lúdica das peças disponíveis. É nesse sentido que refletiremos sobre a obra fotográfica *street view* do fotógrafo alemão Michael Wolf, que joga *com* e *na* plataforma Google, intuindo imagens.

As imagens nas dobras

No ano de 2008, por conta de uma oferta de emprego a sua esposa, o ex-fotógrafo da revista *Stern* Michael Wolf (1954-2019) muda-se para Paris e passa a questionar sobre como poderia fotografar uma cidade intensamente registrada pelas lentes de fotógrafos como Eugène Atget, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau e Willy Ronis. Wolf vislumbrava apenas uma Paris ainda velha, que não havia substancialmente mudado de paisagem nos últimos 100 anos e, como passava a maior parte do tempo em casa, resolveu conhecer a cidade-luz por meio da plataforma *Google street view*[4], que estava no ar havia pouco tempo àquela época.

Diante da tela do computador e com um equipamento fotográfico de médio formato no tripé, o fotógrafo alemão percorria visualmente as ruas e passagens parisienses, buscando nas fotos automáticas das câmeras do *Street View* elementos inusitados e que

[4] Atualmente, as fotos disponíveis na plataforma são obtidas por quinze câmeras fotográficas – com sensores de GPS para georreferenciamento – afixadas em uma espécie de tripé localizado aproximadamente a dois metros acima do veículo (carro, moto, barco, bicicletas motos de neve etc). Conforme os veículos (ou pessoas) encarregados pela empresa andam, as câmeras digitais fotografam automaticamente e em intervalos regulares, registrando imagens em angulações de até 290º na vertical e 360º na horizontal, que depois são alinhadas e "costuradas" por softwares que também suavizam a transição entre as imagens e simulam o efeito estereoscópico de tridimensionalidade para a exibição no site e no aplicativo.

lhe chamavam atenção. Não compilava apenas fotos com flagrantes curiosos feitos pelo *Google*, mas utilizava as imagens disponibilizadas no site como material bruto para sua produção fotográfica, trazia visibilidade a uma visualidade. Para tal, o fotógrafo realizava cortes nas imagens: após localizar uma foto que lhe chamava atenção, ele a escaneava[5], selecionava fragmentos e detalhes que lhe interessavam e, finalmente, disparava o obturador. Nesse processo de garimpagem inventiva, Wolf passou mais de 600 horas em frente à tela do computador, procurando, desdobrando e inventando imagens singulares dentro das próprias imagens. Seus olhos se tornaram nômades pelas ruas virtuais de Paris, e seu olhar promoveu acontecimento sensível ao recortar e editar cenas, jogando com as imagens dispostas e encontrando outras.

Nessa série, denominada genericamente pelo fotógrafo de *street view*, suas fotografias não configuram a mística da homologia automática, como afirmaria Machado, mas remete a uma realidade abstraída em bidimensionalidade, a imagens que se desdobram em uma espiral em abismo de outras imagens. O disparo do obturador opera como parte de um processo intenso de garimpagem, deflagrando a abertura de um portal, de um vórtice imagético. Imagens que nascem de outras imagens.

Com uma das fotos da série, Wolf recebeu menção honrosa no concurso fotográfico *World Press Photo* de 2011, sofrendo críticas avassaladoras de puristas que reprovavam firmemente a ausência de vínculo entre a fotografia e a realidade concreta. Aos críticos mais hostis que sequer o consideraram fotógrafo, Wolf respondeu dizendo que "fazia parte de uma longa história de apropriação artística, e que seus detratores presumivelmente não conheciam" (DYER, 2011, p. 112).

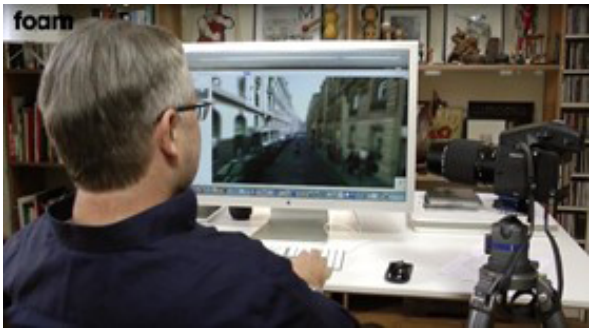


Figura 1: Michael Wolf procura imagens no *Google street view*.
Fonte: Peeping (Willem Aerts, 2012).

[5] Conforme Flusser, "Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de scanning (FLUSSER, 2002, p. 7-8).



Figura 2: Michael Wolf procura imagens no *Google street view*.
Fonte: Peeping (Willem Aerts, 2012).



Figura 3: Fotografia da série *Street view – unfortunate events*, premiada no *World Press Photo 2011*.
Fonte: photomichaelwolf.com. Acesso em: 15 fev. 2021.

Wolf traz consigo o DNA dos estudos de vanguarda em artes visuais que aprendera com Otto Steinert, um dos seus mestres. Assim como Christian Boltanski, que refotografa fotos de família, Éric Rondepierre que fotografa frames de filmes, Wolf segue certa tradição artística de um olhar *mis en abîme*, que faz irromper imagens outras ao rasgar a imagem em sua superficialidade (DIDI-HUBERMAN, 2013). A partir da grande tapeçaria fotográfica do *Google street view*, o artista ressignifica imagens prontas e pasteurizadas, trazendo à tona uma dimensão "imaginária, apaixonada ou anárquica" (MACHADO, 1996, p. 35) que se faz imprevista nos aparatos semióticos, pois recusa o projeto industrial e o determinismo tecnológico embutido que conduziriam à mesmice pré-pronta reprodutível. Wolf atua como um artista na era da mídia, efetivamente como criador, pois busca certa renovação estética naquilo que está dado como pronto pelos aparelhos.

> Eles (os artistas) estão, na verdade, atravessando os limites das máquinas semióticas e reinventando radicalmente os seus programas e as suas finalidades. O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza, é manejá-los no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2002, p. 23)

Como os vanguardistas, Wolf promove uma reapropriação de elementos do amplo e industrial ambiente midiático, reciclando fragmentos a instaurando certa poética da reciclagem ao propor imagens dentro das imagens, que são novos enunciados daquilo que circula intensamente nos meios de massa. Segundo Machado, tal reciclagem instaura-se como "investigação sistemática e implacável do modo como se organizam e reproduzem as formas de poder no mundo contemporâneo" (2002, p. 26).

Ainda segundo este autor, tal reciclo é um dos eixos centralizadores da arte contemporânea que faz uso de elementos midiáticos, como visto na obra do artista brasileiro Waldemar Cordeiro, um dos pioneiros no experimentalismo estético da arte informacional. Interessante aqui refletirmos sobre o conceito de reciclagem abordado por Machado em referência a *computer art* de Cordeiro e o modo como ela ressoa também em Vilém Flusser, autor fundamental da base teórico-conceitual da teoria fotográfica de Arlindo Machado. Escreve Flusser na revista *Comentário*, em 1972:

> Aquilo a que chamamos de sociedade de consumo é justamente uma sociedade que não consegue consumir tudo o que produz, gerando uma grande quantidade de lixo, de detritos […] que não são mais natureza – são o resultado de sua devoração – e também não são cultura, visto que já foram usados e descartados. (FLUSSER, 1972, p. 35)

Flusser aborda, de forma ampla, a incapacidade humana de consumir a totalidade da natureza transformada em cultura, cujos restos formam o "reino do lixo". Apesar de não analisar em seu texto especificamente o objeto cultural imagem, o autor nos instiga a pensar, por exemplo, na questão do lixo imagético que se forma pela nossa incapacidade de consumir tais imagens. Afirma o autor tcheco-brasileiro que há certa novidade histórica em nossa incapacidade para o consumo, já que

"desde o Paleolítico até a Segunda Guerra Mundial, os bens produzidos nunca conseguiram suprir a avidez da demanda" (FLUSSER, 1972 p. 35). Na crença de um consumo interminável, incrementam-se os ritmos de produção que culminam em um labirinto repleto de produtos, por onde caminham os homens ocupados em produzir, transportar e desesperados por consumir tudo o que produziram (FLUSSER, 1972). Configura-se assim a necessidade de um consumo (devoração) exponencial e desmesurado que não objetiva a saciedade, mas que gera mais necessidade de produção, justificando, mesmo que falsamente, a ânsia progressiva de consumo. Nessas vias labirínticas, no entanto, acumulam-se nos cantos restos inconsumíveis:

> Em todos os cantos do labirinto está se amontoando lixo, isto é, restos inconsumíveis. E é este lixo que merece uma atenção mais apurada, porque tende a ser a parte mais determinante da condição humana. O lixo que está inundando a cultura na forma de produtos mal digeridos e vomitados (produtos materiais e ideais), não apenas perturba os passos dos homens que perambulam no labirinto, corta as plantas dos seus pés com seus cacos, infecta com as bactérias de podridão os seus pulmões e suas mentes, mas ainda atrai os homens com sua moleza informe de lodo. (FLUSSER, 1972, p. 36)

A má digestão daquilo que não foi completamente consumido provoca seu retorno, mas não ao reino da natureza ou ao da cultura. Esses restos inconsumidos e não metabolizados plenamente formam um terceiro reino, o do lixo, que é o passado da cultura, ambiência de recalcamentos. Uma das possibilidades, apontam Flusser (1972) e Machado (2015a), com algumas diferenças, seria assumir essa impotência para o consumo total da natureza transformada em cultura e posteriormente revisitar o não consumido. Tratar-se-ia de uma arqueologia em meio ao reino do lixo, que combina pontos e inventa imagens, propõe uma cerzidura entre elas, ressignificando-as, como procede Waldemar Cordeiro:

> Cordeiro trabalhou com o sistema de pixelização, que consistia em desmembrar a imagem em unidades mínimas, chamadas pixels (picture elements) em informática. Na verdade, ele não utilizava pixels de verdade, mas sim letras, números, sinais gráficos, simples ou encavalados uns em cima dos outros, para sugerir diferentes texturas ou tonalidades de preto, branco e cinza (em algumas poucas obras, ele chegou a utilizar também as cores básicas). Embora a aparência fosse sofisticada, pois alicerçada numa complexa programação matemática, o princípio é arqueológico, pois se baseia no mesmo princípio da cestaria, da malharia, da tapeçaria, do tricô, de todas essas técnicas que utilizam uma estrutura de linhas e pontos para construir imagens. (MACHADO, 2015a, p. 32)

Esses processos inventivos de remontagem e ressignificação de imagens renunciam às previsibilidades embutidas no aparelho (no caso da fotografia de Wolf) e ao esquematismo do ponto de fuga renascentista nas artes visuais, como o faz Cordeiro. Tal perspectiva de jogo inventivo também é analisada por Machado (2000) na obra de Rosangela Rennó que, em trabalhos fotográficos, usou como matéria prima imagens descartadas. Citando o editor da revista *European Photography*, Andreas Müller-Pohle, que cunhou o termo *fotografia expandida*, Machado afirma que este define tal postura como uma "ecologia da informação, pois trata de intervir sobre o refugo (*abfall*) e reintroduzir uma nova significação naquilo que a sociedade das imagens descartou" (MACHADO, 2000, p. 18).

Tal descoberta de imagens (*einfall*) a partir do refugo (*abfall*) é evidente no trabalho de Wolf, que, a partir da plataforma *street view*, recorta e monta novas imagens – deliberada ou acidentalmente – a partir de outras fotos, enfatizando elementos singulares, potencializadores e criadores de outras narrativas visuais. Com metalinguagem e no interior da própria mídia, o fotógrafo rastreia singularidades e desobedece ao funcionalismo padrão e fabril imputado ao aparato. A câmera fotográfica, assim, é operada como um cinzel arqueológico, lacera a superficialidade da imagem e possibilita a emergência de rastros recônditos que, combinados, intuídos e imaginados são dispostos como outras imagens.

A emergência de um vórtice imagético deflagrado com o ato fotográfico-arqueológico de Wolf, além de possibilitar uma miríade de imagens, fractaliza perspectivas e cria desdobramentos dentro delas próprias. Dessa forma, nas imagens agasalham-se dobras intersticiais, espaços que se plasmam em espacialidades (FERRARA, 2008), em fissuras que possibilitam a irrupção de outras imagens que vem à tona pela força da imaginação (*Einbildungskraft*) daquele que as anima com seu olhar.

Para além da visualidade hipertrofiada e ubiquitária do *Google street view*, nos interessa notar que se criam, em suas dobras, espacialidades fractais em que se aninham rastros que se desdobram em outras imagens. É justamente nesse trânsito entre espaço e espacialidade, da visibilidade imanente para uma visualidade imaginada, que o processo adotado pelo fotógrafo chama atenção, pois corrompe, de certa forma, o ato fotográfico "tradicional": ele se utiliza de um instrumental a fim de desdobrar e imaginar outras imagens. Trata-se, em nossa concepção, de olhar "multidimensional e, portanto, labiríntico, ao qual não corresponde uma lógica clássica, aristotélica […] inaugura um outro tipo de espaço" (LEÃO, 2002, p. 102-103).

Wolf logra o programa, dribla e expande a técnica para além de sua funcionalidade, mergulha nas vias labirínticas da imagem rasgando-a em sua

superficialidade imanente, desdobrando espacialidades e intuindo imagens. Dessa forma, o fotógrafo trabalha imaginativamente: a imaginação opera como uma arqueologia da imagem, desvelando rastros, jogando com as imagens das fissuras, vai-se desvelando palimpsestos, descobrindo e inventando imagens sobre imagens.

Sua fotografia, para empregar uma expressão de Machado, opera no "liame entre as formas simbólicas e o mundo", revelando verdades ocultas e desvelando simbolismos, criando "realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela" (MACHADO, 2015b, p. 48).

Considerações finais

"Uma imagem fotográfica", disse recentemente à revista Zum o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, "nunca é *isso ou aquilo*, ela é apenas o que se quer fazer dela, seja do ponto de vista do produtor, seja do ponto de vista do espectador" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 90). Eis aí, em poucas palavras, numa fórmula lapidar, a perspectiva pragmática da qual compartilha Arlindo Machado: questiona toda ontologia, toda ideia de essência ou estrutura, adotando abordagens mais históricas, atentas aos múltiplos usos, aos diversos contextos, práticas e sentidos dos meios.

Como bem mostrou Raymond Bellour (1990), desde os anos 1980 temos assistido a um processo de expansão dos meios que fez com que eles se contaminassem mutuamente e perdessem a nitidez de suas fronteiras. A partir dos anos 2000, a consolidação das tecnologias digitais que barateou os aparelhos de captação de imagem, ampliando o acesso e permitindo novos modos de produção e circulação de formas visuais só intensificou esse processo de convergência. A tal ponto que, hoje, segundo Bellour, "não se pode mais continuar dizendo como antes: o cinema, a fotografia, a pintura" (BELLOUR *et al*. 1990, p. 6). Em lugar de pensar os meios individualmente, devemos investigar as *passagens* que se operam entre eles: entre a fotografia, o cinema, o vídeo, mas também entre a pintura, o teatro, a performance etc.

Ora, Machado sempre foi um pesquisador múltiplo e inquieto, alguém que nunca deixou de se mover entre disciplinas, de explorar os limiares e as interseções entre os campos do saber e das artes. Ao longo de sua carreira, ele abriu e multiplicou objetos de análises, exigências de método e vias de interpretação. Escreveu sobre as "imagens técnicas", os pré e os pós-cinemas, o vídeo em suas múltiplas facetas e dimensões, a televisão, as séries e as novelas, o videoclipe, a relação arte e tecnologia e, obviamente, a fotografia. Foi professor, crítico, curador, realizou curtas experimentais,

filmes científicos e obras multimídia. Alguém, enfim, que sempre se colocou em movimento, que deslocou seu corpo e seu ponto de vista inúmeras vezes, sem nunca temer os guardas de fronteira, os amantes do corpus fechado.

Trabalhando no campo da pragmática, Machado convoca um pensamento que surge no confronto com as obras, que se efetiva no corpo a corpo com sua matéria plástica, propondo questões e percursos teórico-metodológicos num diálogo efetivo com as imagens. Encontramos em seus trabalhos, com efeito, a aposta num modo de escrita e pensamento que se constrói no percurso, que se transforma e se reconfigura ao longo do caminho, acionado pelo imponderável do encontro. Um pensamento em ato, portanto, que privilegia o movimento, os conceitos em vias de se fazer.

Na teoria da fotografia, há uma rica linhagem formada por pensadores como László Moholy-Nagy, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Vilém Flusser, entre outros, que defende esse modo de pensamento essencialmente aberto e processual, pensamento que acolhe a deriva e a errância, se movendo segundo um impulso de aventura, um impulso não sistemático. Em uma anotação célebre, presente em *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin (1984, p. 50) sintetiza um pouco essa abordagem ao afirmar que "método é desvio, é caminho indireto". E o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser assegura, em *Natural:mente*, que o mais interessante no processo de conhecimento "não é o resultado, a hipótese confirmada ou refutada. O interessante é o que se mostra ao longo da experiência empreendida" (1979, p. 138), ou seja, os aspectos insuspeitos, inesperados, os diversos achados que aparecerem ao longo do caminho. Uma espécie de anti-método, poderíamos dizer, que parece mover também o fotógrafo alemão Michael Wolf na série *street view*.

Na série abordada, percebe-se que é justamente nos espaços entre, nas fissuras e nas errâncias escopofílicas que a força da imaginação (*Einbildungskraft*) irrompe, possibilitando novas imagens. Wolf brinca com imagens e logra o aparato, instaurando certa pedagogia do olhar do contemporâneo, parece intuir a proposição de que alfabetização em nosso tempo se configura pelo saber em lidar com imagens e seus aparatos. Pensar por e através das imagens, para que não sejamos analfabetos visuais na era da visibilidade reluzente, como vaticinaram Moholy-Nagy e Vilém Flusser, ambos estudados por Machado e fundamentais em sua teoria da fotografia.

Como afirmamos, Wolf escaneia a imagem, e, nesse exercício, deflagra visualidades recônditas, imagens e rastros que se aninhavam em suas dobras e profundidades. Trata-se de um olhar imaginativo e arqueológico que, de forma mais ou menos deliberada, prospecta e vislumbra rastros e imagens nas próprias imagens. Olhar que supera a homologia automática e transcende a mística do instante

decisivo e encontra no dialogismo com outras imagens e em processos arqueológico-combinatórios uma forma de driblar, de questionar limites e borrar fronteiras classificatórias tão usuais no campo da imagem técnica.

Molda-se um sentir arqueológico que opera em nível de transversalidades das tramas e tem na temporalidade esgarçada uma de suas estruturas. Em meio aos dejetos maldigeridos ou inconsumidos (as imagens do *Google Street View*), Wolf deriva por vias labirínticas tropeçando, caindo em imagens, operando a câmera como um cinzel, explorando as possibilidades da imagem não no âmbito clássico do instantâneo cronométrico, mas na esfera de uma temporalidade esgarçada, a duração. Na dilatação temporal compreendida pela expectação, clique e pós-clique, a superfície da imagem é rasgada, suas dimensões reluzentes cedem lugar a visualidades crepusculares. No tempo lento e artesanal da imaginação produtiva, dialetiza-se, lacera-se e esfrega-se a imagem em outras imagens, permitindo que o fotógrafo encontre (e seja encontrado) consciente e inconscientemente pelos seus sintomas. Ao sabor da amplitude temporal que se arrasta lentamente, desdobram-se e inventam-se outras imagens.

A série fotográfica abordada brevemente neste artigo em diálogo com a teoria de Arlindo Machado e outros autores citados nos lembra que é preciso ajustar o foco de interesse menos para a fotografia e mais para a imagem. Em "A ilusão especular", "A fotografia como expressão de um conceito" e outros textos que abordam especificamente a fotografia e outras materialidades como o cinema e arte mediada pelos computadores, Arlindo não se prende aos tecnicismos e fetichismos correntes das épocas, mas antes relembra-nos que a fotografia é suporte da imagem, esta em relação fundamentalmente antropológica conosco está sempre fissurada e no trânsito entre corpos e aparatos. Seus suportes (fotografia, cinema, holografia etc.) revelam construções simbólicas e relações de poder de suas épocas, mas não dão conta da complexidade do fenômeno antropológico imagem e tendem a eclipsar camadas simbólicas culturais, como a relação complexa tramada entre imagem, imaginação e imaginário.

Parafraseando Moholy-Nagy e Vilém Flusser quando afirmam similarmente que o "analfabeto do futuro será aquele que não sabe fotografar e ler imagens", arriscamo-nos a dizer que Machado nos suscita ao combate de um certo "analfabetismo funcional das imagens", que encerra a imagem em seus suportes. Assim como Wolf e suas imagens sintomáticas que pululam nas frestas, Machado aborda a imagem no trânsito, nas fissuras e entre-lugares. Pensar a fotografia (sustentaríamos também a imagem) é pensar no "liame entre formas simbólicas e o mundo" (MACHADO, 2015b, p. 15).

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. "Pequena história da fotografia". *In*: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107.

BARTHES, R. *A câmera clara*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELLOUR, R. *L'entre-images*. Paris: La Différence, 1990.

BELLOUR, R. *et al*. *Passages de l'image*. Paris: Georges Pompidou, 1990.

CHIODETTO, E. "Editor de Mundos". *Associação Cultural VideoBrasil*, São Paulo, 2009. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/1033186/1033205. Acesso em: 10 fev. 2021.

CHIODETTO, E. (org.). *Geração 00*: a nova fotografia brasileira. São Paulo: Sesc Edições, 2013.

DELEUZE, G. *Francis Bacon*: a lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G.; GISINGER, A. "Compreender por meio da fotografia". *Zum Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 13, p. 86-103, 2017.

DYER, G. "Como fotografar a rua sem sair de casa". *Zum Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 1, p. 106-119, 2011.

FERRARA, L. *Comunicação, espaço, cultura.* São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, V. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1985.

FLUSSER, V. *Los gestos, fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, V. *We shall survive in the memory of others*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.

FLUSSER, V. *Natural*: mente – vários acessos ao significado de Natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, V. "A consumidora consumida". *Comentário*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 51, p. 35-46, 1972.

FONTCUBERTA, J. *La fúria de las imágenes*: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016.

LEÃO, L. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

MACHADO, A. "Fotografia em mutação". *Nicolau*, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO, A. "A fotografia como expressão do conceito". *Studium*, Campinas, n. 2, p. 5-23, 2000.

MACHADO, A. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". Interlab: Labirintos, 2002.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós*-cinemas. Campinas: Papirus, 2005.

MACHADO, A. *O sujeito na tela*. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, A. "Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores". *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 27-35, 2015a.

MACHADO, A. *A ilusão especular uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015b.

MOHOLY-NAGY, L. *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MOHOLY-NAGY, L. "Photography in the advertisement". *In*: PHILLIPS, C. (org.). *Photography in the modern era*: european and critical writings, *1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

MONTEJO NAVAS, A. M. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.

PERSICHETTI, S. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

POIVERT, M. *La photographie contemporanie*. Paris: Flammarion, 2010.

ROUILLÉ, Andre. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

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

WOLF, M. *ASOUE (a series of unfortunate events)*. Köln: Wanderer Books, 2012.

Referências audiovisuais

BLOW up (*Depois daquele beijo*). Michelangelo Antonioni, Inglaterra, 1966.

PEEPING. Willem Aerts, Holanda, 2012.

REAR window (*Janela indiscreta*). Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1954.

submetido em: 10 fev. 2021 | aprovado em: 18 mai. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.2021.179192

O documental e o vídeo na trajetória de Roberto Berliner: "quase virei correspondente de guerra"

Documentary film and video in Roberto Berliner's journey: "I almost became a war journalist"

Andréa Martins França[1]

[1] Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. E-mail: afranca3@gmail.com

Resumo: A importância do livro de Arlindo Machado, *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*, tem sido favorecer – entre outros pontos - uma interrogação sobre a "nova geração de videastas" da perspectiva da cidade do Rio de Janeiro. Esta entrevista com Berliner busca responder parte dessa questão a partir de perguntas onde o realizador fala de sua experiência com o vídeo nos anos 1980. Uma das conclusões é que o espaço cultural do Circo Voador foi um lugar importante para a criação de um ambiente marcado por laços afetivos e pela descoberta do vídeo que marcam toda uma geração.
Palavras-chave: vídeo; documentário; década de 1980; Rio de Janeiro.

Abstract: The importance of Arlindo Machado's book, *Made in Brasil: as linhas de força do video brasileiro*, has been to produce – among others subjects – an interrogation about "the new generation of videomakers" from the perspective of the city of Rio de Janeiro. This interview with Berliner seeks to respond partially that question as the filmmaker speaks on his first video's experiences in the 1980's. One of the conclusions is that the Circo Voador's concert venue was a key place to bring about a cultural environment where affectional bonds and video discovery nurture all that generation.
Keywords: video; documentary; the 1980s; Rio de Janeiro.

Esta entrevista com o diretor Roberto Berliner foi realizada na sua produtora TVZero, em Botafogo, em uma tarde de maio de 2016. Não publiquei à época porque a ideia era que o material servisse como fonte de informação para a pesquisa que vinha desenvolvendo sobre a geração carioca do vídeo independente nos anos 1980. A leitura da coletânea *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*, organizada por Arlindo Machado, tinha provocado alguns anos antes a interrogação sobre como teria sido esta "nova vaga de realizadores" que reorientaria "a trajetória do vídeo brasileiro", porém, sob a perspectiva da cidade do Rio de Janeiro (MACHADO, 2003, p. 16)[2]. O artigo "Séries documentais na televisão: o *travelling* rasante de *African Pop*" (FRANÇA, 2018) foi um dos desdobramentos da pesquisa. Argumentava que Machado, embora mostrasse o potencial expressivo do vídeo e traçasse um quadro amplo e valioso da sua contribuição para uma leitura crítica do país, passava praticamente ao largo do que tinha sido produzido nos circuitos cariocas nos anos 1980.

Nesta conversa, acompanhada de Ananda Correia (bolsista de Iniciação Científica na época), busco resgatar a atmosfera cultural da zona sul carioca nos anos 1980 pela perspectiva específica de Berliner. No início da década, não havia video-cassete e nem TV a cabo no Brasil. A programação era produzida pelas próprias emissoras com seus equipamentos antiquados, como Berliner relata na viagem para realizar o documentário *Angola*. Por mais que os realizadores tivessem certa cultura cinematográfica, formada pelos cine-clubes, o espaço que estava em disputa era a telinha e não a telona. Roberto Berliner entra na TV pela via do videoclipe, da música *pop*, resultado das relações afetivas forjadas nos circuitos culturais cariocas. Na cidade do Rio, os circuitos alternativos – sobretudo o Circo Voador e posteriormente a sala Magnetoscópio (1990-94), na rua Siqueira Campos, em Copacabana – funcionavam como "comunidades afetivas" em que as ferramentas do vídeo permitiram embarcar em lutas coletivas, sociais, políticas e estéticas.

A conversa com Berliner foi afetuosa e cheia de estórias curiosas. No final, ganhei uma cópia de *Ovídio* (1983), a que pude assistir depois. Trata-se de uma criação coletiva experimental, dirigida com total liberdade pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, com edição de Roberto Berliner, realizada no Circo Voador, na Lapa. Durante a entrevista, o experimento é mencionado algumas vezes. *Ovídio* foi resultado do curso de Cinema em VT com o afamado diretor de *Macunaíma* (1969). Já nos

[2] Arlindo Machado apresenta, na introdução da coletânea, três grandes movimentos culturais ligados ao vídeo: o primeiro integra o projeto de expansão das artes plásticas, nos anos 1970; o segundo está ligado à geração posterior, conhecida como geração do vídeo independente; e a terceira geração de videastas, que aparece nos anos 1990, com um trabalho mais pessoal, mais autoral, menos militante ou socialmente engajado.

créditos iniciais, escritos pelo corpo quase nú de Victor Lopes (na época, ator e, hoje, documentarista)[3], somos apresentados à "piração coletiva" que foi essa experiência performática, com direção de fotografia de Walter Carvalho e Paulo Violeta. *Ovídio* foi uma produção conjunta do Circo Voador, da Faculdade da Cidade e da Embrafilme.

Tanto em *Ovídio* como em *A farra do Circo* (2013), *Herbert de perto* (2008), *Pindorama – a verdadeira história dos sete anões* (2007), *A pessoa é para o que nasce* (2004), *Angola* (1988), entre outros filmes documentais de Berliner, a imperfeição da imagem, a falha técnica, o defeito eletrônico, tornam-se linguagem a ser explorada, interferências que, longe de distanciar ou incomodar, arrastam o espectador para mais perto dos personagens e suas histórias. O defeito eletrônico – ou "borrão" – traduz as sensações perceptivas e sonoras do encontro amoroso entre equipe e personagem. Como afirma Roberto, há um "amor" pelas imagens sujas, amadoras, defeituosas. Um amor que abraça igualmente personagens especiais – cadeirantes, anões, cegos, loucos, todos artistas, todos poetas.

No final da entrevista, pergunto sobre seu primeiro longa-metragem, *Angola* (1988). Feito para ser parte das comemorações do Centenário da Abolição, o documentário foi exibido na emissora SBT ao mesmo tempo que, no Museu Paço Imperial, acontecia a exposição de fotografias de Ricardo Azoury, *Angola*. Berliner relata as adversidades dessa viagem com a equipe para a África e a vertigem de estar com a câmera no meio de uma guerra (a Batalha de Cuito Cuanavale). Ao longo da década de 1980, a TV brasileira começa a se abrir para o mundo, estabelecer vasos comunicantes com o que vinha de fora, e não apenas com o que acontecia aqui dentro. Berliner pega essa onda de abertura política e vai para Angola a convite do produtor Luis Antonio Silveira. O documentário começa com uma sequência de pés descalços dançando ao som de uma música pop. O ritmo é acelerado e os cortes abruptos. Em seguida, letreiros em néon escrevem "Angola" nas cores da bandeira do país. O que chega a nós, diferentemente da série *African Pop* (1989), de Belisário Franca, cuja proposta é fazer um *travelling* rasante pelas raízes musicais do continente, é um lugar definitivamente próximo. A câmera de Berliner anima encontros e afetos pelas ruas de terra. Os rostos radiantes e o português como língua comum, em meio à pobreza absoluta, estabelecem um curto-circuito entre os musseques (de lá) e as favelas (daqui), o distante e o próximo, a memória da escravidão e o presente.

Berliner reitera, durante a conversa, a importância do fazer coletivo, em grupo. De fato, a partilha da direção, assinada junto com o editor, o fotógrafo, o roteirista, é uma marca autoral significativa e presente nos créditos de seus filmes.

[3] Realizou, entre outros, o documentário *Língua – vidas em Português* (2001).

Herança talvez da época de *videomaker* e da comunidade afetiva que foi o ambiente cultural do Circo Voador. O "tesão por filmar" e coletar imagens "sem parar", como ele diz, é também um *modo de ligar*, pelo corpo, as pessoas umas às outras, as pessoas aos objetos, e ele, Roberto, a tudo isso.

Entrevista

Andréa França – O Circo Voador tem um papel fundamental no início dos anos 1980, em termos de agregar no mesmo local a cultura jovem carioca: o teatro, a música, a dança, o circo. O vídeo aparece como um conector de tudo isso. É o que o seu documentário *A farra do circo* mostra através das imagens em VHS do seu arquivo pessoal. Queria que você falasse do seu início com a câmera, do interesse pelo vídeo. Era mesmo em São Paulo que se concentravam os debates e os festivais de vídeo ou no Rio também aconteciam coisas?

Roberto Berliner – Na verdade, tudo se concentrou lá porque, primeiro, tinha o [Festival] *Videobrasil*, que era fundamental nesse início. Aqui teve um primeiro festival, em 1983, no Centro Cultural Cândido Mendes (1º *Vídeo Rio*). E, junto com isso, tinha o Circo Voador. No Circo, acontece um negócio legal porque juntou muita gente bacana. Tinha circo, tinha dança, e eu queria dançar, fazer circo, atuar, mesmo que não profissionalmente. Tinha gente de artes plásticas, performance… de vídeo praticamente não tinha em 1982. O Circo começa no Arpoador em 1982 [mês de janeiro]. Só depois é que vai pra Lapa [outubro de 1982].



AF – Como foi o início, o que você estudou na universidade?

RB – Estudei na ECO, na UFRJ, mas tinha certeza de que ia ser ator. Fui fazer Comunicação porque não tinha faculdade de teatro. Lembro daqueles

livrinhos do vestibular que descreviam as profissões. Fiquei interessado em Educação Física, Geografia, Engenharia Florestal, mas queria mesmo era ser ator. Também queria morar no mato que era outra alternativa e tal. Nenhum dos meus amigos veio para comunicação. Todo mundo era engenheiro ou médico. Meu pai, isso nos anos 1970, ficou chocado. Pra ele, era faculdade para menina.

AF – Você foi para Comunicação, então, para fazer teatro, organizar coletivos, se juntar.

RB – A primeira coisa que eu fiz foi organizar um grupo de teatro. Era uma época de efervescência, anos 1976/77, um segundo momento do movimento estudantil forte, em seguida, a luta pela anistia. E aí a gente faz o TRECO – Teatro de Resistência da ECO. A gente sempre se apresentava em manifestações estudantis. Tinha o TREPE, que era da PUC, e outros teatros de resistência. Durante esse período, alguém resolveu fazer um cineclube na faculdade e me chamaram pra fazer parte. Já gostava de cinema, tinha uma câmera fotográfica e adorava fotografar, enquadrar, decidir para onde apontar a câmera. Começamos a passar uns filmes proibidos, em 16mm. E aí um dos integrantes fala pra mim: olha, tenho uma câmera Super 8 lá em casa, mas não sei como mexe. E eu: traz aí, vamos descobrir. Começamos o cineclube *Olho Vivo*, acho que o nome era esse. Filmamos passeatas, o movimento estudantil, o congresso de reabertura da UNE, em Salvador.

AF – Você guardou essas imagens? Elas ainda existem?

RB – Nada, tudo ficou na faculdade, mas ninguém sabe onde foi parar. Lembro que a ideia era deixar na ECO, porque a gente, no final dos anos 1970, ganhou um prêmio do melhor movimento cineclubista do Rio. Ganhamos uma moviola, uma cortadeira, uma câmera e um monte de coisa. E a gente doou tudo pra lá. Embora não tivesse nada a ver com a faculdade era dentro da faculdade. A gente montava, cortava, tinha aquelas tirinhas, os varais. Loucura. A gente montava e gravava com gravador cassete, o som à parte.

AF – E como foi o curso de cinema que aconteceu no Circo Voador, já na década de 1980, e que vai resultar no *Ovídio*? Foi ainda no Arpoador ou já era na Lapa?

RB – Esse curso do Joaquim Pedro [de Andrade] foi chave. Era um curso de linguagem cinematográfica. Ele dava direção, o Walter Carvalho ensinava a parte de câmera e eu cuidava da edição em vídeo. Eu era um garoto, estava começando. O Circo já estava na Lapa.



AF – Quer dizer, no início dos anos 1980, você já está ensinando a editar em vídeo?

RB – A primeira câmera de vídeo VHS eu peguei com o Buza Ferraz, que era bem rico e que me disse que tinha uma câmera de vídeo na casa dele que ninguém usava. Isso acontece na época que o Circo ainda está no Arpoador. Comecei a gravar sem limites. Rola até hoje um amor por filmar tudo, um tesão pela imagem, pela limitação do quadro, pelo enquadramento…

AF – Legal isso. Tem um crítico de cinema, Serge Daney, já falecido, que descreve as bordas do quadro, os limites entre o fora e o dentro de quadro como sendo altamente erotizados. Tem a ver com a decisão de escolher o que é visível e o que não é (e que só pode ser imaginado). Mas, voltando para o curso do Joaquim Pedro no Circo, você era o responsável pela edição durante as aulas. Fale dessa experiência com o Joaquim e do curta.

RB – Fui filmando os exercícios do curso, coletando tudo e depois montando. O vídeo vai pra um festival no Rio [1° Vídeo Rio, em 1983] e a gente faz uma performance lá no [Centro Cultural] Cândido Mendes. Depois vai pro *Videobrasil*. Lembro que o pai de uma das alunas tinha um Mercedes. A gente para em frente ao Cândido Mendes, dentro do Mercedes, e começa a sair de dentro. Só que a gente entrava por um lado e saía pelo outro, entrava e saía. Uma bobagem, mas a gente combinou de entrar na sala e rir de tudo quando o vídeo fosse exibido. As piadas com graça ou sem graça, a gente ria sem parar. Obviamente, contagiamos a plateia e deu certo. Ganhamos o prêmio de melhor edição, eu ganhei. O prêmio era um estágio na Globo Vídeo. Como já trabalhava lá, achei caidíssimo.

AF – E como foi a dinâmica dessas aulas de cinema do Joaquim Pedro para um pessoal do teatro, do vídeo, da dança? O Joaquim já entendia de vídeo, de edição de vídeo?

RB – Era um curso de cinema em VT. Muito divertido, porque tinha toda a anarquia do Joaquim. Tem que ver o filme [*Ovídio*] nesse contexto. Ele não entendia de jeito nenhum a coisa da edição em vídeo, que é uma edição linear, em que se ocupa um espaço da fita, diferente da moviola. Nela, você tem um pedaço de plano aqui, outro ali e, se interessa, você corta e cola. No vídeo, editar é ir passando para uma nova fita. Naquela época, cada vez que você passava para uma nova fita, uma cópia era gerada e perdia qualidade. Tinha que fazer de um modo que não perdesse qualidade. A base da edição era importante – ao contrário da moviola ou da edição não linear hoje. Esta base não podia ser mexida por conta do tempo e espaço da fita de vídeo. Não dá pra cortar porque fica um ruído na fita magnética. Eu falava: 'Joaquim, isso não pode'. Eu desenhava a fita pra ele. E ele achava que eu estava sacaneando. 'Mas… como não pode? Eu trabalho com isso há anos!'. Eu falava: "Joaquim, isso é uma fita. A imagem tem que caber toda aqui no meio". Ele ficava louco. Esse curso foi importante. Victor Lopes, Waltinho Carvalho, Paulo Violeta, Barrão tavam lá.

AF – E havia mulheres no curso?

RB – Tinha a Claudia Calirman, que hoje escreve sobre arte e mora em Nova York, tinha a Dorinha Pellegrino, que é atriz, a Alice Andrade, filha do Joaquim.

AF – Antes de aterrissar na Lapa, tem o momento do Circo Sem Lona, que é o período que o Circo Voador, sem endereço fixo, leva seu trabalho para as favelas do Rio e periferias (de março a outubro de 1982). Qual foi seu papel como videasta nesse momento?

RB – Isso está no documentário do Circo [*A farra do Circo*]. O Perfeito [Fortuna] arranja uma grana pra gente fazer animação em favelas, fazer teatro e vídeo em favela. E foi aí que se formou um núcleo do Circo Voador que a galera da Zona Sul abandonou. Eu ia fantasiado, na minha moto, de palhaço. No final do dia, montava duas televisões grandes em cima de uma kombi e mostrava as entrevistas que tinha feito com os moradores e as animações. Era incrível. Os caras se viam logo depois que a gente filmava porque começávamos às 10h da manhã e às 4h da tarde a gente mostrava. Era uma comoção. Levava a câmera no bagageiro junto com o gravadorzinho. O vídeo gravava independente da câmera e eu tinha que sincronizar, fazer tudo.

AF – Grupos de teatro e de vídeo, conectados pelo Circo Voador, levando diversão para comunidades carentes do Rio, né? E é nesse período que você vai trabalhar na Globo, no arquivo de imagens? Queria que você falasse como era o trabalho de organizar, coletar, identificar documentos. Uma atividade que exige tempo, paciência, bem diferente da experiência calorosa e comunitária do Circo talvez.



RB – Foi ainda na faculdade que eu comecei a trabalhar na Globo, no arquivo de imagens, o Cedoc. Nesse momento, as fichinhas em papel estavam sendo substituídas pelo computador. Foi ali, no arquivo, que aprendi a lidar com o tempo. Trabalhei lá por 3 anos e meio. Continuei fazendo teatro mas percebi que não ia muito longe como ator. Ser ator não é pra qualquer um. Ainda fiz teatro infantil e uma peça adulta porque tive que substituir um ator de última hora. Era o contra-regra.

AF – Legal você dizer que é trabalhando no arquivo que você aprende a lidar com o tempo, porque o tempo vai ser importante em seus documentários. O tempo longo da gestação e da realização (penso no longa *A pessoa é para o que nasce* que é um desdobramento do curta, com o mesmo nome, de 6 min, feito em 1998). Queria que você falasse da chegada do vídeo como linguagem aqui no Rio. Em São Paulo, tem o pessoal da TVDO entrando na TV para debochar, espinafrar, falar em rede nacional, assim como o grupo *Olhar Eletrônico*. No Rio, o pessoal que vai trabalhar com vídeo é mais disperso?

RB – *Olhar Eletrônico* era uma produtora. Hoje em dia é a O2, do Fernando [Meirelles], que vem daí [os sócios da O2 hoje são Fernando Meirelles e Paulo Morelli]. Na *Olhar Eletrônico*, tinha também o Marcelo Machado, o Marcelo Tas,

o Renato Barbieri. O [jornalista] Goulart de Andrade convida o grupo para entrar no programa dele [*Comando da Madrugada*]. No Rio, a única coisa que eu fiz pra entrar na TV foi a partir dos clipes da Dulce Quental e depois dos *Paralamas* [*do Sucesso*]. Não rolava esse movimento forte de querer entrar na TV como tinha em São Paulo.

AF – Quando você conta essas histórias do Circo Voador, penso que fazer vídeo tinha a ver com fazer amigos, uma coisa coletiva, afetiva. Isso vale tanto para São Paulo como para o Rio. Em São Paulo, os grupos surgem de dentro das universidades. Aqui, a consolidação do vídeo e os coletivos aparecem de modo mais disperso: pela orla da praia, pelos Arcos da Lapa, depois as favelas. A comunicação com os movimentos populares, o engajamento com as periferias e o papel das Ongs (Ibase, Cecip, etc) são também um desdobramento dessa primeira euforia com o vídeo talvez. O que você acha?

RB – O grupo do Circo tinha mesmo essa questão do coletivo, de estar todo mundo junto fazendo coisas, como se organizar juntos para viver… A questão do coletivo é bem importante nos meus filmes. Depois eu saio do grupo e começo a trabalhar na TV Manchete, dirigindo um programa de vídeoclipes, o *FM TV* [no início de 1985]. Patrícia Pillar, Tim Reskala, Marcão Rodriquez, o João Kleber, um tipo humorista imitador, começam a trabalhar lá também. A ideia era fazer um programa bem esculhambado. A gente abria as lentes da câmera e aparecia o cara do *boom*, os câmeras, os bastidores. Às vezes, um dos câmeras apresentava um videoclipe. A TV Manchete ficou indignada. O Paulo Coelho era o redator do programa. Escrevia coisas muito ruins. Acho que ele não tinha a menor vontade de fazer aquilo, porque eu tinha que refazer tudo! Ele escrevia muito "Matube", que era Boa Tarde em sei lá que língua ou "Mactube". Acho que já não estava mais com o Raul Seixas, meio entre safra. Mas o Tim Reskala e a Patrícia Pillar eram bem legais. Quem começa a fazer vídeo aqui no Rio também é o Belisário [Franca], a Sandra [Kogut], o João [Salles]. Acabei virando sócio da Sandra em 1986. A gente queria fazer tudo o que a TV não fazia [Sandra Kogut e Berliner abrem uma produtora, a *Antevê*].

AF – Fazer "anti-televisão" como programa estético e político. E como eram esses videoclipes da Manchete? Distantes do estilo *clean* do *Fantástico* [Rede Globo], imagino. Havia alguma experimentação como as séries documentais exibidas na Manchete nos anos 1980? Penso em *Japão – uma viagem no tempo* (1985, Walter Salles), e depois *América* (1989, João Salles) ou *African Pop* (Belisario, 1989).

RB – Nada de ousadia. Eu só gravava as cabeças num estilo que depois virou a *MTV*, nos anos 1980. Os vídeoclipes ou vinham do *Fantástico* para a TV Manchete

ou era material de fora do Brasil. Havia muita fumaça e câmera torta. Esse era o barato. Eu colocava os apresentadores fingindo que estavam sumindo e sacaneava esse tipo de estética que vinha do *Fantástico*. A TV era muito limpinha, sem erros. Como trabalhei na Globo, via como eles se incomodavam quando alguém gaguejava, errava o texto. Hoje é diferente. Meu primeiro videoclipe é de 1985, quando saio da Manchete. A Dulce Quental [cantora, ex-integrante da banda *Sempre Livre*] me chama pra fazer o clipe *Delica* [para ser exibido no programa dominical, o *Fantástico*] feito com imagens de arquivo, tudo pirata e tomado dos arquivos da Globo e da Manchete. Ali, já começo a fazer a edição com alguns defeitos, a usar imagens de arquivo variadas, de lugares diferentes, limpas e sujas.

AF – Você parece tratar a imagem como se fosse a própria música nesse clipe. Quer dizer, a imagem parece estar em sintonia com a batida. E você não teve problema de *copyright*?

RB – Circulou nas televisões direto, mas deu muito problema. O Waltinho Salles ficou furioso. Eu tinha pego imagens da série *Japão* sem saber. Os episódios não tinham sido exibidos ainda, mas estavam lá no arquivo. Pedi para um amigo que trabalhava na TV Manchete, sem saber, imagens do Japão. O Waltinho ficou zangadíssimo. Fui lá pedir desculpas. Foi uma coisa muito irresponsável mesmo. Imagina se fossem me processar por esse vídeo. Teria pago uma fortuna…

AF – E, Roberto, qual era a sua relação com documentário nesse momento? Você já tinha um olhar crítico para o documentário assim como você já tinha para o videoclipe?

RB – Quando começo a fazer documentários, tinha a recordação dos filmes que passavam na escola, documentários ruins, didáticos, chatos. E os curtas, que passavam antes dos longas, que também eram muito ruins. Muito filme sobre artesanato, etc. Tem o *Jango* (1984), do Silvio Tendler, que é importantíssimo. O filme me fascinou. Também *Os anos JK* (1980), que é um documentário de entrevistas, mas *Jango* chegou de modo diferente.

AF – Algum filme do Glauber Rocha, do Leon Hirzsman, nessa época?

RB – Lembro do impacto de ver o programa *Abertura*, no final dos anos 1970, com a participação do Glauber. O programa era uma criação do Fernando Barbosa Lima e um dos quadros tinha a presença do Glauber. Era uma coisa sensacional. Você já viu alguns trechos?

AF – Sim, a gente vê o Glauber descabelado, a câmera chacoalha, uma imagem suja, o avesso da TV. Isso em 1979! Perguntei da sua relação com o documentário porque você depois faz *Angola* (1988) e porque os videoclipes do *Paralamas do Sucesso*, que você vai dirigir, tem essa conexão com o documental. Uma câmera que vai lá nos lugares, nas favelas, que quer filmar as pessoas, o lixo, o sorriso desdentado, os bastidores da gravação.

RB – Os *Paralamas* [do Sucesso] viram o programa que eu fiz da Dulce Quental e me chamaram para fazer o primeiro clipe deles, o *Alagados* (1986), primeiro clipe do LP Selvagem. Foi uma virada na carreira deles. Porque é com *Alagados* que eles chegam pra valer no Brasil, começam a fazer sucesso e a olhar para o Brasil. O *Alagados* é um disco que tem muita influência africana e brasileira e aí eu falo: "esse disco é muito brasileiro. O clipe vai ser um documentário". A gente então vai pro Morro de São Carlos, no Estácio, pro baile funk, pra Vila Mimosa, isso em 1986. É um clipe documentário, coisa que ninguém fazia. Filmei com a câmera na mão, bem raíz brasileira, ligado numa coisa de cinema de terceiro mundo.

AF – Ligado no cinema que se fazia aqui, no Cinema Novo e na afirmação de um ponto de vista estético sobre o que filmar, como filmar. Você tinha essa clareza de estar fazendo uma mistura do documental com videoclipe, injetando o documental no clipe tradicional?

RB – Total. O que acontecia era que o pessoal que fazia videoclipe ia pra Nova Iorque, gravava fitas VHS e mandava pra mostrar o que estava acontecendo lá. Aí o pessoal falava: "vou fazer um clipe que nem esse do David Bowie, um clipe que nem esse de não sei quem". Não quis ir por esse caminho. Busquei essa onda mais documentário que acabou a minha praia mesmo.

AF – Você lembra da sala Magnetoscópio, do Marcello Dantas, em Copacabana, um espaço de uns 40 m², na Siqueira Campos nº 143, sala 159? A gente lê as matérias na imprensa da época e a sala aparece como local importante para o movimento do vídeo carioca com debates, performances, exibições de videoarte, videoclipe, videoperformance. *Angola* foi debatido por antropólogos, críticos, historiadores. Eis um trecho que achamos na imprensa: "O gênero documentário que vem sendo discutido desde 21 de novembro na sala Magnetoscópio, dentro do Seminário "Quase nada é verdade", ganha uma noite especial no sábado às 20h30, com a apresentação de dois certeiros exemplares do filão independente: os vídeos *African Pop* e *Angola*. Em vez de tentar nadar contra a maré, os dois vídeo-documentaristas se

aproveitam da linguagem banalizada do videoclipe para recriá-la. As duas produções serão projetadas com a presença de seus respectivos realizadores que, em seguida, participam de debate com a plateia e convidados" (PEDROSA, 1990).

RB – O Marcello [Dantas] teve um papel fundamental nessa história das misturas do vídeo – videoarte, artes plásticas, videoperformance. Ele era super conectado.

AC – De 1985 em diante, encontramos, pesquisando nos arquivos de jornal impresso, muitos eventos com videoarte, exposição de fotos, eventos de arte híbrida, artes plástica, performance. A sala Magnetoscópio durou quatro anos. *Angola* e *African Pop* (Belisário Franca) foram exibidos e comentados juntos. Lembra alguma coisa?

RB – Esse debate foi muito curioso. Lembro da minha surpresa. O Hermano [Hermano Vianna, antropólogo, que escreveu a série documental *African Pop* com Belisário Franca] dizia: "fomos pra África sabendo exatamente o que íamos fazer. A gente filmou exatamente de acordo com o planejado". E eu falei: "caramba, eu não consegui filmar nada do que tinha planejado em Angola! Chegamos lá e tudo o que eu queria filmar era proibido e tudo que imaginei ser proibido era liberado… ninguém sabia ler em português, os caras pegavam as autorizações que a gente tinha de cabeça pra baixo! Muita gente nunca tinha visto uma câmera".



Fonte: Ricardo Azoury | Agência F4.

AF – Você diria que os videoclipes que dirigiu dos *Paralamas do Sucesso*, devido ao tratamento documental, abrem as portas para seu primeiro documentário, *Angola*?

RB – Antes do *Angola*, eu e a Sandra [Kogut] fizemos o *V, o Vídeo*, que foi um especial [longa em vídeo com os *Paralamas*]. Digo isso porque foi o primeiro programa independente a ir ao ar na emissora do SBT, em 1987. Lembro que a

manchete no jornal era: 'Paralamas contra o rei'. Foi exibido no mesmo dia que o especial Roberto Carlos. O pessoal da emissora pensava que a gente tinha filmado um show do *Paralamas* e não era isso, tem toda uma linguagem documental. Quando a gente foi para o SBT pra finalizar o programa, 24 horas antes, eles levaram um susto, mas não tinham outra opção. Já estava tudo editado, faltava inserir letterings e tal. O Ricardo Basbaum [artista plástico] fez toda a arte.

AF – Outro momento importante, na sua trajetória com vídeo, vai ser *Angola*. Soube que a equipe teve aulas com historiador da África José Maria Nunes Pereira antes da viagem. Como que surge o convite pra vocês irem para África, em 1988, ano do Centenário da Abolição?

RB – Quem organiza isso é o Luis Antonio Silveira, produtor. Ele que pensou o projeto porque era, na origem, um livro de exposição de fotografia sobre Angola, se não me engano. E ele me chama pra fazer o vídeo também. Tanto que tenho o cartaz da exposição [*Angola*, realizada no Paço Imperial, em 1988], com fotografia do Ricardo Azoury.



Fonte: Ricardo Azoury | Agência F4.

AF – Sim, eu conversei com o Ricardo. A ideia inicial era fazer uma exposição de fotografias. E ele acaba viajando com vocês. Vi que, nesse projeto, tinha a prefeitura do Rio envolvida com a prefeitura de Luanda. Como foi essa viagem e essa filmagem lá?

RB – Então, era o Luis Antonio (produtor), o Ricardo Azoury, chamei o Gustavo Hadba para fotografar o vídeo e o Robson Maia como técnico de VT porque

não tinha técnico de som. Éramos cinco e mais o motorista de lá. Éramos seis com equipamento num carro pequeno, tipo duas portas, da marca russa Niva. Rodamos Angola assim. Nem sei como. Lembro que a Varig deu as passagens. E o problema foi o visto pra ir pra lá. Como foi atrasando, a gente teve várias aulas com esse professor de história da África.

AF – E como foi a experiência de ir pra lá fazer um documentário que depois seria exibido no SBT? Vendo *Angola*, a gente percebe o desejo de encontrar pessoas pelas ruas, de mapear e atravessar o país em meio a um contexto complicado de guerra civil. O filme é uma viagem pontuado pelas falas de José Luandino Vieira [historiador]. Tem também a narração feita pelo ator Chico Diaz e a trilha musical assinada por João Barone.

RB – Essa viagem foi fascinante. Através de pesquisas, sabíamos que mais de 70% dos escravos brasileiros tinham vindo de Angola. Vamos pra lá descobrir nossas raízes, a conexão Angola-Brasil, a rota da escravidão. Mas chegando lá, a TV angolana não saía na rua, não fazia contato com as pessoas. A gente ia ficar umas três semanas e acabou que foram 2 meses. Viajamos com uma câmera que não podia fazer *zoom* porque o dente tava quebrado. Tinha que escolher a lente antes, então não tinha aquela linguagem da TV. A gente filmou com U-matic e havia dois gravadores. A gente levou dois porque os VTs eram velhos. Lembro que quando a gente chegou na televisão angolana, na TPA, com o nosso equipamento U-matic, o cara olhou e riu. "Mas isso já não há mais aqui!". Em Angola não tinha nada, mas tinha equipamento beta!

AF – Vocês chegam para filmar num país inteiramente conflitado, em briga pelo poder desde os anos 1970, quando Angola se torna independente de Portugal. Chegam em meio ao furacão da guerra civil, uma luta entre dois movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Loucura?

RB – Total, a gente quase morreu. A gente grava imagens da UNITA, mas na verdade a gente estava com MPLA, um partido político que está no poder até hoje. A gente vai pra Cuito Cuanavale [sul do país, onde tinha acontecido o maior conflito militar da guerra civil alguns meses antes], um lugar em disputa. A gente vai de caminhão, com uma outra equipe inglesa, até o ponto que está em conflito. A gente pára nesse lugar, vem um tanque. A guerra já não era mais aquela coisa de tiros, de metralhadora. Tudo está tranquilo, um vazio. Você vê a ponte que estava em disputa, mas você não vê ninguém, só silêncio e nós, do lado de cá. A gente filma, tem a paisagem

ali, até que de repente escutamos um som, sons de míssel, e a terra treme… Olho para o lado, o pessoal não tinha saído do caminhão, só eu e o Gustavo, com tripé, a câmera e um soldado mais à frente. E esse soldado, que estava perto da gente, morreu atingido pelo míssil. Não entendemos nada, o caminhão começou a ir embora e a gente com aquele cara morto, ali. Eu e Gustavo saímos correndo. A gente pensava na hora: não, isso não aconteceu, esses caras estão encenando. A questão da morte foi muito estranha. Decidimos acudir, pegar o cara e levá-lo com a gente no helicóptero. Lembro que os ingleses ficaram furiosos, coitados. Estavam vindo da Inglaterra e tinham uma relação muito diferente com o país. Imagina que eles escovavam os dentes com água mineral! Eu, certamente, se não tivesse casado, teria virado correspondente de guerra. Teria sido o meu destino. Aquela adrenalina, aquele perigo, tudo me fascinou ali.



Fonte: Ricardo Azoury | Agência F4.

Referências

FRANÇA, A. M. "Séries documentais na televisão: o *travelling* rasante de *African Pop*". *Galáxia*, São Paulo, n. 37, p. 80-93, 2018.

MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil*: as linhas de força do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultura, 2003.

PEDROSA, M. "A face pop dos documentários". *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1990.

submetido em: 8 dez. 2020 | aprovado em: 18 fev. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.184411

O passado no presente: memória pessoal, memória coletiva, desencontros

The past in the present: personal memory, collective memory, discrepancies

Ismail Xavier[1]

A Arlindo,
que soube como poucos
trilhar novos caminhos, sempre com
muito brilho e inteligência, nesta seara
multimeios, nos honrando com seu
inestimável legado.

[1] Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e em Cinema Studies pela New York University. Professor associado da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, cinema brasileiro, cinema moderno e contemporâneo, teoria e história do cinema, cinema e teatro, cinema e pintura, cinema e fotografia, cinema e fotografia. E-mail: i-xavier@uol.com.br

Resumo: Este artigo analisa a progressão da trama do filme Corpo (2007), de Rubens Rewald e Rossana Foglia, inspirado em fato político de 1990: numa vala clandestina do cemitério de Perus, foram encontradas ossadas de pessoas enterradas anos antes, sem identificação, aí incluídos ex-presos políticos. No filme, entre as ossadas enviadas ao IML, está o corpo de uma jovem, com marcas de tortura, conservado como se tivesse morrido no dia anterior. Este corpo gera tensões entre o médico-legista, que decide investigar o caso, e sua chefe O foco da análise é o conflito entre interesses pessoais e a construção de uma memória coletiva, partindo da noção de "motivo temático", de Tomachevski, aqui centrada no motivo "o passado no presente" tal como figurado no corpo-enigma. Conclui-se que o filme problematiza a postura de quem, de uma forma ou de outra, faz de suas decisões na vida pessoal ou profissional um espelho dos subterfúgios da política de silêncio de um poder político empenhado em esconder os horrores de seu sistema repressivo.

Palavras-chave: memória e política; afetos e responsabilidade histórica; dignidade profissional e seus entraves.

Abstract: This article analyzes the central plot of Body (Rubens Rewald & Rossana Foglia, 2007), a film inspired in a political event, which took place in the Perus Cemetery (São Paulo periphery): piles of bones of unknown persons buried decades before were found in an unidentified common grave. Among those bones, some were later identified as belonging to ex-political prisoners buried in the 1970's. In Body, mixed with the bones sent to a Medical-Legal Institute, a young woman's body arrived exhibiting marks of torture. This body was in a paradoxical state of conservation, as if she had died the day before. This body creates many tensions involving the physician that decides to identify it and his director. He insists and his research ends up involving other characters, who he understands could give him new information about the dead young woman. At the core of those tensions there is a clear conflict between individual memories and the collective social memory. "Thematic motive" is the basic notion that guides this analysis which focus on the "the past comes to present" thematic motive, all around the enigmatic body.

Keywords: memory and politics; affection and historical responsibility; professional dignity and its obstacles.

Introdução

A trama de *Corpo* (2007), de Rubens Rewald e Rossana Foglia, se inspira num fato impactante na conjuntura política brasileira do início dos anos 1990. Uma enorme quantidade de ossadas foi encontrada numa vala clandestina do Cemitério de Perus, periferia de São Paulo. Nela encontrou-se, além de restos mortais de pessoas sem recursos e abandonadas, os de vítimas da polícia e os de presos políticos da ditadura mortos em tortura. Cidadãos que tiveram seus corpos enterrados à revelia dos familiares e sem registro oficial. Essas ossadas foram enviadas para o Instituto Médico Legal do Estado.

O filme aborda personagens que se envolvem numa situação singular gerada por um caso especial no momento da chegada das ossadas ao necrotério. Tal caso se insere numa conjuntura maior que emoldura as tensões envolvendo as personagens centrais no plano dramático.

Tensões no corpo funcional frente a um caso especial

A sequência de abertura mostra o salão onde são feitas as autópsias dos cadáveres remetidos à instituição. A câmera se detém no corpo de um rapaz negro. Na trilha sonora, alguém descreve em *over* (DOANE, 2018) um corpo outro em estilo de "laudo técnico" que, de imediato, gera uma interrogação: "75 quilos, pele branca, macho… será mesmo? Afinal, quando um homem prova que realmente é um homem?".

O Dr. Arthur, médico legista, é o dono desta voz *over* que será ouvida ao comentar situações por ele vividas, dado que reafirma sua condição de protagonista cujos pensamentos expõem seus estados de espírito e pontos de vista. E há outras personagens cuja voz *over* atua como canal de informação ao espectador, notadamente em *flashbacks* aos quais voltarei.

Nesta abertura, sua voz segue os itens a constar de laudos periciais, enquanto vemos a Dra. Lara, sua chefe, dissecar o cadáver negro do início, observada por ele. Neste momento, o corpo do médico entra em cena e percebemos que sua descrição se ajusta a seu próprio perfil: "cor branca, olhos castanho-escuros, barba grisalha, cabelos desalinhados". Ele segue no laudo: "idade: 38 anos passados em branco; poucas viagens, nenhuma história de amor, uma biografia pobre em contraste com o entusiasmo de sua parceira quando vê um fígado em bom estado" (a câmera observa a ação dela e o elogio ao fígado retirado do cadáver). Ele fecha seu laudo com a *causa mortis* que vem

completar sua autoironia: "faleceu bestamente de um ataque cardíaco ou de uma crise de depressão aguda em lugar solitário duma repartição pública modorrenta".



Figura 1: O Dr. Arthur.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Este autorretrato do Dr. Arthur será lembrado ao longo da trama, pois nos ajuda a interpretar suas reações ao sistemático boicote de sua chefe à sua determinação tenaz de investigar este corpo-enigma, centro das tensões que envolvem os protagonistas.

Este modo de pensar marcado pelo que parece um "vício profissional" é frequente, com observações diagnósticas não só de cadáveres, mas também de corpos vivos numa forma de jogo consigo mesmo. Quando ele sai do necrotério e vai de metrô visitar seus pais – a mãe tipo *mater dolorosa*, o pai mal-humorado – ele passa o tempo a observar as passageiras, de quem faz uma semiologia médica, lendo os sinais presentes no corpo vivo como base para o laudo em estilo de autópsia, incluindo a previsão da futura *causa mortis*.

Esta cena indica um olhar obsessivo, mas há descontração nesta versão lúdica do trabalho que, no necrotério, ele assume com competência. Em vários momentos, seu pensar se expressa através do jogo de diagnóstico, em especial no caso da Dra. Lara, a chefe com quem ele tem uma relação complicada.

Perto do início do filme, quando ele pede dispensa no turno da tarde, começam os quiproquós por bobagens, forma arrevesada com que eles vivem

tensões para além do trabalho, sinais de uma relação marcada por ressentimentos. Adivinhamos neles a expectativa pregressa de uma relação amorosa que não vingou, razão para uma intimidade cheia de alfinetadas, ou para reflexões dele como: "Lara é quase uma mulher bonita, posso sentir o sangue oxigenado regando o seu coração, pena que algumas de suas veias estejam obstruídas".

Vale observar o peso destas tensões no ambiente ingrato de trabalho, marcado pelo esforço da chefe em evitar diagnósticos que possam gerar problemas de caráter político. A chegada das ossadas cria uma situação de visibilidade pública e expectativas indesejáveis.

Antes da questão das ossadas, Lara pede para Arthur assinar o laudo referente ao corpo do jovem negro do início (morto em confronto com policiais), escrito por ela de forma a encerrar o caso. A autópsia teria acusado pequena quantidade de cocaína no sangue do morto, permitindo supor uma conexão com o comércio de drogas. Arthur informa ao irmão do falecido, que lhe pergunta quem atirou. Ele responde "não sei, foi encontrado assim", e observa que o irmão deve ter sido morto pelos próprios companheiros. Revoltado, o rapaz contesta com veemência a autopsia e a relação do irmão com o tráfico. Arthur não tem nada a dizer, pois não examinou o caso, mas sabe que o jovem foi morto por tiro de policial. Ele não concorda com certas decisões, mas aceitou assinar o laudo não confiável por dever de ofício. Razão para seu ar depressivo e seu sentimento de impotência nesta ordem burocrática.

Estas cenas do preâmbulo preparam o clima que se instala com a chegada das ossadas. Lara dá entrevistas à imprensa e acalma os repórteres com respostas que descrevem o estado geral delas e as análises a serem feitas pelos médicos, julgando precipitadas as declarações de que há ossadas de presos políticos do período da ditadura. Seu tom é técnico, pois está atenta às inquietações geradas pela dimensão política desta situação que, inspirada nos fatos de 1990, define o núcleo do filme. Neste quadro tenso, advém uma ocorrência inusitada. Junto com as ossadas, vindo da mesma vala comum do Cemitério de Perus, chega o corpo de uma jovem com marcas de tortura e sem nenhuma decomposição trazida pelo tempo, como se ela tivesse morrido no dia anterior.



Figura 2: O corpo-enigma.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Atraído por este corpo-enigma, Arthur assume a tarefa de analisá-lo e buscar uma explicação para a anomalia. O "retorno do passado no presente" vem ao centro da trama e constitui o "motivo temático" (TOMACHEVSKI, 1970) que movimenta o filme a partir deste corpo cuja presença mobilizará os vivos e seus conflitos. Em seu primeiro exame, o olhar do Dr. Arthur gera um contra-campo que traz rápido *travelling* ao longo do corpo-enigma, seguido de outro ao longo do corpo de uma moça deitada no chão de sala residencial. A impressão é de que se trata da mesma moça quando viva, mas tudo é muito rápido para certezas. Neste primeiro dos *flashbacks* que pontuam suas averiguações, já temos uma construção imagética que parece metaforizar as dificuldades de interpretação de pistas. Após este rápido *flash*, o corte nos leva a um *travelling* que desce pelo corpo da morta e acentua os pontos que fecham enorme ferida no tórax. A trilha musical sublinha um sentido de exame pericial em marcha enquanto Arthur examina queimaduras e hematomas. Em *over*, ele comenta que "há estragos por todo lado, dedos quebrados". E chama sua atenção o anel num dedo todo estropiado da mão esquerda. Ele tenta tirá-lo. Não consegue. O essencial aqui é deixar gravado em nossa memória este anel, um ícone central nesta trama.



Figura 3: O anel-ícone.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Seu empenho em elucidar o caso enfrenta, a cada passo, novos confrontos com Lara, que não aceita a sua atenção especial ao corpo. Ela exige o procedimento padrão no caso de "corpo não reclamado", pois a jovem morta nada teria a ver com as ossadas: um erro no cemitério gerou sua acidental inclusão no lote. Em franca oposição, Arthur defende a pesquisa para explicar o enigma.

O essencial é que a presença deste corpo e sua força catalisadora de emoções se projetam para fora da esfera da ciência médica. O ponto nodal da trama não será a anomalia no plano biológico. Esta sai logo do centro das conversas. E é sumária a contestação feita a Arthur quando ele traz a hipótese de uma "saponificação" nele ocorrida, o que explicaria o seu estado, mesmo tantos anos após a morte. Sua hipótese é logo descartada por um médico mobilizado por Lara. A refutação é cheia de ironia. Seu argumento é sumário, mas se afina ao interesse político dela que o cumprimenta pelo "excelente trabalho realizado".

A presença deste corpo feminino jovem e torturado a incomoda, para além das implicações no plano político. Arthur bate o pé e insiste. Diz tratar-se de um caso grave de "espancamento" (este é o termo que ele usa). Ela diz tratar-se de uma "desova" (ação de um bando para se livrar de um cadáver). Mais adiante, ele volta ao

assunto. Impaciente, ela repete: "se ninguém aparecer até amanhã para identificar este corpo, ele vai ser enterrado como qualquer outro". Ele insiste: "A imprensa precisa saber disto". Ela é irónica: "vai lá, fala da tua múmia e me deixa em paz; diz para eles que você encontrou a Nefertiti…".

Neste momento, o espectador supõe em Arthur a vontade de elucidar o caso por seu valor político como prova material das atividades de tortura. Veremos que não é esta a razão principal que o move. Ele não assume falar com a imprensa em sua peleja com Lara. A política se faz presente mais por ser incontornável do que por um empenho especial dele. Seja como for, com a ajuda de um colega que lhe entrega em segredo uma foto da moça, ele inicia sua pesquisa atento à dimensão política deste corpo: seu primeiro passo é ir ao Dops, para onde presos políticos eram levados em primeira instância.

A pesquisa de Arthur avança, e novos dados emergem em *flashbacks*

Inserido na sequência de Arthur examinando fichas de presos políticos no Dops, um *flashback* nos mostra um grupo de atores e atrizes em performance com coreografia feita de enlaces apertados de vários corpos nus, junto ao chão, num palco teatral. Seu contato corpo a corpo forma uma unidade em constante mutação. A câmera, bem junto a eles, acompanha suas evoluções. Num dado momento percebemos o anel, já nosso conhecido, agora no dedo de uma moça cujo rosto mal discernimos. Pelo estilo da cena, tudo indica ser uma evocação de 1967-1968, em espetáculo cuja proposta se baseia no movimento de corpos livres e solidários. Mais tarde, outro *flashback* volta ao mesmo teatro, mostrando uma moça deitada no centro do palco, a uma certa distância dos outros atores, como que dormindo em pleno ensaio: alguém vem sacudi-la para acordá-la, e um primeiro plano da sua mão esquerda torna visível o anel. Estas cenas ajudam a compor o perfil da moça do anel como jovem atriz, completado por sua conduta em outros *flashbacks*. Estes nos trazem dados aos quais Arthur não tem acesso, delineando a história desta moça cheia de vida e engajada como *performer*.

Voltemos a Arthur, que havíamos deixado no Dops. Sua pesquisa o fez dormir com o rosto colado na mesa cheia de papéis já examinados. Acorda, volta a remexer documentos e vê seu esforço recompensado. Uma ficha de 1973 traz a foto do rosto que ele reconhece. Ao seu lado, o nome: Teresa Prado Noth.

Ele copia a ficha e, de volta ao necrotério, pesquisa na lista telefônica por parentes que possam elucidar a questão. Encontra ali dois sobrenomes Prado Noth, um deles com o nome de Teresa. Esta surpresa o desconcerta e, de imediato, ele telefona ansioso para esclarecer a situação: viva ou morta? Atende Fernanda, que

diz ser a filha da pessoa com este nome. Ele estranha. A conversa é confusa, mas fica acertada uma visita dela ao necrotério para a identificação do corpo. Se Teresa morreu nos anos 1970, sua filha seria agora uma moça.

Fernanda chega ao necrotério agitada e, ao cruzar com ele, pergunta "cadê a minha mãe?". Ela está de costas para nós e Arthur parece intrigado. Logo adiante, quando ela for vista de frente, será nossa vez de encarar o fato estranho: seu rosto duplica o do cadáver; está interpretado pela mesma atriz.



Figura 4: Fernanda Prado Noth e o Dr. Arthur.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Quando Arthur lhe mostra a morta, ela diz que "é muito jovem para ser minha mãe, podia ser minha irmã", e não sinaliza perplexidade. Ele esclarece que o corpo não é recente, morreu em 1973. Ela responde "em 1973 eu nasci". Confuso diante da agitação e das respostas incisivas de Fernanda, Arthur volta a fazer observações que supõem a mãe dela morta, o que ela estranha. E vem a pergunta, "mas afinal, sua mãe não está morta?". Como resposta, uma sonora gargalhada, e há mais gracejos quando ele se refere à mãe dela como guerrilheira desaparecida: "que nada! ela está é toda aparecida por aí". E se mostra surpresa pelo fato de ele não saber quem é sua mãe, a "conhecida socióloga" Teresa Prado Noth. Há um hiato de

silêncio; ela de repente se aproxima, lhe dá um beijo no rosto e se retira como quem tem pressa ou quer se livrar da situação. Arthur fica com a charada de duas mulheres com o mesmo nome e esta especial semelhança de Fernanda com o corpo-enigma.

Esta cena deixa claro que, dentro da parábola montada no filme, o uso da mesma atriz para os dois papéis sinaliza que o estrito realismo não vigora. A partir de uma condição estrutural envolvendo a experiência de identificação de vítimas da violência policial ou da repressão política, o filme monta um laboratório que permite avaliar um gradiente de atitudes pessoais. Cada qual chamado à cena terá suas razões e idiossincrasias para agir como veremos diante deste corpo

O rosto idêntico – a ligar a militante de nome Teresa Prado Noth na ficha do Dops, o corpo inerte no necrotério e esta moça que vem examiná-lo – compõe o núcleo central desta parábola construída a partir de uma memória arduamente conquistada. Esta mesma que inspira neste filme uma reflexão original sobre as formas de retorno do passado no presente e, em especial, sobre as relações entre memória individual e memória coletiva, consideradas em sua conexão com o plano dos afetos, da amizade e da política.

A performática Fernanda e o sorumbático Dr. Arthur

A marca de Fernanda, desde sua entrada em cena, é a inquietude; mãos agitadas e cheias de adereços; vivaz, provocativa, decisões abruptas. Tal como agora quando, de repente, se despede, vai embora e, para nossa surpresa, volta em seguida para retomar a conversa com Arthur. Uma ou duas palavras e logo os dois saem juntos para um restaurante.

No almoço, estava previsto o encontro com a mãe dela, Teresa Prado Noth, momento chave para a pesquisa dele. Uma vez no restaurante, ela comanda o diálogo, deixando Arthur mais empenhado em ver e ouvir. Ele chega a usar uma garrafa através da qual a observa e se pergunta em *over*: "seria possível dois corpos idênticos sem nenhuma influência genética?". Em dado momento, ela responde a um comentário dele, dizendo que é atriz. Depois, opinativa, critica a qualidade da comida e se pergunta sobre o que faz sua mãe ir lá com tanta frequência, ela que não veio ao encontro e deveria pagar a conta.

Na saída, ela conduz outro lance de teatro criando nova confusão entre eles, saindo de repente e o deixando só para acertar as contas. Quando ele sai do restaurante, vai à procura dela e a encontra numa loja de roupas. Novos atropelos. Ele veio para exigir de volta a sua carteira que ela levou consigo. Fernanda critica suas hesitações e falta de expressão, logo se pondo atrás de uma cortina onde vai

experimentar uma peça. Do lado de cá, ele diz não ter tempo para esperar, tem de voltar ao seu ofício, e arremata: "não sou ator". Ela traz o rosto para fora da cabine e responde: "ainda bem, porque não tem o menor talento". Fecha a cortina e volta à sua peça de roupa. Há um lance rápido de voyeurismo dele por uma fresta da cortina, mas a pressa o faz abandonar a loja.

Neste momento, surge um *flashback* com a militante Teresa. Sozinha, ela caminha examinando um local cheio de casas, ninguém à vista. Filmada em câmera-na-mão, a sequência é enigmática; seguimos seus passos e seu olhar atento; de repente, uma bola se choca com seu corpo e, quando ela a segura, vemos o anel na sua mão esquerda. Em seguida, ela devolve a bola a dois meninos que aparecem. Um *flashback* sem palavras. Nos demais, ouvimos Teresa falar em *over* de sua experiência de militante para sua amiga Helena. Este é um ponto chave na armação da trama que traz a mediação dos comentários dela quando viva dirigidos a esta amiga especial.

Corroborando a veia teatral da *performer* nos *flashbacks*, há cenas em que ela se diverte ao falar de seus disfarces usados em algumas ações. Mais um aceno à sua condição anterior à militância. Há duas situações cujo tema é o disfarce: numa, Helena experimenta as perucas dela e recebe conselhos sobre o que as torna eficientes: "o importante é a adequação"; na outra, Helena entra numa sapataria e, surpresa, se depara com Teresa, sob disfarce, no papel de atendente; esta lhe faz sinal para não "dar bandeira".

Os lances no restaurante e na loja afastaram Fernanda da investigação, mas ela não demora a reaparecer no necrotério onde é notada quando já está perto do corpo da militante. Irritado, Arthur reclama da "invasão". Ela lhe devolve a carteira e, como espécie de punição, ele a conduz para um exame de corpo de delito. Explica a origem das marcas de tortura e a obriga a passar a mão em cada uma para seguir a descrição da ferida e de sua causa.

Terminada a incômoda aula, Fernanda leva o médico legista até a sala de sua mãe na faculdade, que está vazia. Em novo lance performático, ela a uma certa altura atende ao telefone e conversa com alguém fingindo ser sua mãe.

Novo *flashback* traz a cena da jovem Helena no Dops onde foi à cata de informações sobre a amiga, dado o sumiço de Teresa e a falta de notícias. Momento difícil, em que foi sumária (e inverossímil) a resposta do delegado: a amiga esteve presa ali, foi interrogada e liberada no dia seguinte. A expressão "foi liberada" valeu para ela como "foi levada para a Oban", a Operação Bandeirante, órgão de repressão financiado por empresários paulistas, localizado no Quartel do II Exército na Rua Tutóia. Pode-se presumir que ela tinha dados para concluir que a amiga estava morta.

Na sala da professora na faculdade, seguimos a agitação de Fernanda enquanto Arthur examina livros de autoria da socióloga Teresa Prado Noth. O lance decisivo vem quando ele observa uma foto da mãe de Fernanda quando jovem. Um rosto por nós conhecido: é a Helena dos *flashbacks*. E usa um anel igual ao do corpo-enigma que mobiliza Arthur: coincidência? ou haveria amizade entre a socióloga e a militante no passado? O que tem isto a ver com o mesmo nome? Lembremos que ele nada sabe sobre a Helena dos *flashbacks*, esta que aprendemos ser agora a professora Teresa, figura que veio ao centro da charada. Antes, o mesmo nome; agora, o mesmo anel.

Agitado, ele volta ao necrotério onde encontra uma Lara irônica ao afirmar que parentes vieram, reconheceram o corpo e o levaram. Mentira. Ele faz violento protesto, procura o corpo e não o encontra. Como a chefe, entrementes, saiu para o almoço, vai atrás dela pelas cercanias. Enquanto ele a procura, Fernanda se entretém pelo bairro nas bancas de uma feira de rua. Ao examinar bijuterias, revira anéis expostos numa banca e encontra um igual ao do "corpo" e ao de sua mãe na foto. A barraca na qual o encontrou evidencia sua condição de produto barato. Está aí um sinal de que sua presença pode não valer tanto para se montar a conexão entre as pessoas quanto Arthur supõe, embora as coincidências não devam ser esquecidas. A partir daí, qual seria o motivo de uma Fernanda cheia de bom humor ficar exibindo o anel para Arthur? Mais uma provocação que a diverte ao brincar com um dado importante para ele.

Os pensares de Arthur em voz *over* estão fixados em sua chefe. Ao procurá-la, ele a coloca em seu jogo de laudos hipotéticos: "Lara tem um corpo disciplinado. Sem dúvida, seus músculos atrofiados mostram um estado avançado de decomposição moral; não há mais vestígios da médica brilhante que passou em primeiro lugar no concurso". E, logo adiante, "…o exame de suas vísceras revelou alto teor de amargura em sua bílis; todos os elementos apontam para a *causa mortis*: poli-ceticismo pragmático". Quando ele está nesta última frase, advém uma imagem inesperada: em primeiro plano, Lara enlaçada num longo beijo ardente com um parceiro. Entrega total. No contra-campo, Arthur olha, pela porta de vidro, para dentro do restaurante onde se dá a cena. Ao seu lado, uma Fernanda curiosa ao ver sua reação. A câmera se detém na sua expressão. É notável.



Figura 5: Arthur observa Lara e seu beijo.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Mais do que surpresa ou ironia, há desgosto impresso no seu rosto. O beijo ardente o incomoda. É como se a cena viesse abalar uma convicção que o escorava em sua falta de iniciativa para alterar o *status quo* deste morde e assopra cheio de ressentimentos. Por que razão? Talvez porque esta inação, incômoda, sinaliza uma insegurança sexual mitigada por racionalizações; entre elas, o senso de que Lara é uma mulher sem *sex-appeal*, incapaz de atrair um homem. A cena no restaurante o obriga a enfrentar uma questão vivida em silêncio: sua dificuldade de romper a solidão.

Esta reação dele fecha um círculo iniciado de forma mais descontraída na abertura do filme, quando o ouvimos proferir em *over* seu próprio laudo pericial: "macho… será mesmo? quando que um homem prova efetivamente que é um homem?". A tensão constante, no âmbito de uma intimidade mal resolvida, é a regra ao longo do filme. Findo o enlace amoroso, Lara vai ao banheiro. Enquanto ela examina seus dentes no espelho, ouvimos nova estocada de Arthur: "… a rigidez de sua arcada dentária impede qualquer sorriso franco".

Segue-se o teatrinho que Fernanda arma junto à porta da cabine do banheiro onde está Lara. A jovem diz que está armada e grita: "passa a bolsa piranha…". De início assustada, Lara chega a sacar um revólver, mas entrega o dinheiro por debaixo da porta. Quando Fernanda diz: "esta é uma operação revolucionária para recuperar o cadáver que você sequestrou", ela percebe que se trata de Fernanda e

Arthur. Denuncia a farsa. Eles sorriem e devolvem o dinheiro pela mesma via que o receberam. É hora de ir embora.

Com eles já fora de vista, ouvimos pela primeira vez um comentário em *over* de Lara sobre Arthur. Ela expressa sua irritação: "Arthur, você é um homem morto: seu cérebro e seu fígado devem ser retirados para estudo de depressão; seu coração e seus órgãos genitais para o estudo de impotência; […] você é um homem morto". A parte final da diatribe de Lara se sobrepõe à imagem em que Arthur e Fernanda já estão no metrô, em silêncio. O rosto dele ainda está sob o efeito da cena do restaurante. Imóvel, absorto, nem dá atenção a Fernanda feliz e exibida com o seu novo anel.

Chegando à casa onde mora com a mãe, Fernanda não a encontra. A sós com Arthur na sala, ela nota o desânimo dele sentado num canto. O seu jogo de sedução se escancara e começa pela exibição dos seios ao trocar de roupa no meio da sala. Ele a observa e não se mexe. Enquanto a voz de Caetano Veloso repete na vitrola o refrão "it's a long and winding road…" e Fernanda se move pela sala seminua, Arthur resta impassível.

Num rápido *flashback*, vemos a jovem Helena recostada num tapete enquanto olha feliz para um bebê (Fernanda?) no colo de uma babá. Um interregno de inocência que pontua a criação do clima entre os dois. Já com roupa leve, ela vai para outro cômodo. Ele a segue e há o momento chave em que ela se deita numa cama estreita, assumindo a postura do cadáver no necrotério: olhos fechados, braços esticados. Imóvel, ela espera que sua estratégia funcione.



Figura 6: Fernanda em pose de cadáver.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Ele se aproxima, se acomoda junto a ela, começa a apalpá-la por debaixo da roupa, faz carinhos e adere ao teatro com um gesto "medical". Apoiado num braço, levanta o tronco e, com a mão livre, lhe dá uma pancada no tórax como se faz com um moribundo para fazê-lo respirar. Ela completa o lance com uma enfática aspiração de ar e, quando esperamos o novo enlevo, um corte sintomático nos sonega a continuação, como se uma cena de gozo visível lhe fosse negada (a quem se pergunta se houve este novo enlevo).

O corte rápido nos leva a outro casal abraçado e aos beijos, mais excitado e recebendo uma atenção maior da câmera. Uma vez terminada a transa, o diálogo identifica a figura feminina: a professora Teresa Prado Noth, já mais madura, sem o rosto ingênuo de Helena toda ouvidos para a militante. Seu parceiro é um jovem ex-aluno. Nós já o vimos trabalhando como garçom no restaurante que Fernanda criticou (e julgou indigno do gosto da mãe, sem saber desta sua motivação amorosa), e ele agora anuncia a Teresa sua mudança para Londres.

Definido o teor da relação entre estes dois, voltamos a Arthur e Fernanda, agora em novo clima. Estão quietos, sem tensões, a beliscar petiscos e beber em silêncio. De repente ela diz: "liga para minha mãe e diz que eu morri". Ela o traz de volta à razão primeira do estarem juntos e entende que o sumiço da mãe só será superado por atitude extrema. É preciso vencer o boicote de Lara, tornar o corpo visível. Esperta, Fernanda usa o motivo que, em situação inversa, a levou ao necrotério. Está criada a expectativa diante de uma cena chave: Helena-agora-Teresa a examinar o corpo da amiga Teresa para ver se é Fernanda.

Desenlace: a assembleia dos envolvidos

A montagem não espera a resposta de Arthur; de imediato, um corte seco nos traz a mãe de Fernanda a dirigir seu carro pela cidade. Já é noite. Em voz *over*, escutamos a militante Teresa em mais uma fala dirigida à amiga Helena. A professora está a se lembrar, ou somente nós, espectadores, ouvimos esta fala? O celular dela toca e o presente se impõe. Novo corte rápido nos leva direto para o necrotério onde ela já está sendo atendida por Lara. Diz o seu nome e a razão de sua vinda. Descreve a sua filha e é conduzida à sala de reconhecimento de cadáveres. Não nos surpreende que seja trazido o corpo que está na origem de toda a trama. Lara vê sua chance de liquidar a fatura. Helena-agora-Teresa examina o corpo detidamente, reage ao se deparar com o anel na mão esquerda e, num dado momento, sua mão toca no rosto da morta. Está chocada. Estaria perplexa a pensar como este corpo estaria de volta, cerca de vinte anos depois, a amiga de juventude que foi presa e depois desapareceu?

Não, não seria possível ser o corpo dela preservado. Mas o rosto, o anel e a tortura não seriam uma evidência, ainda que paradoxal? Ou está chocada desde o início porque se deparou com o corpo da filha morta e neste estado?



Figura 7: A professora examina o corpo-enigma.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Um novo *flashback* prolonga nossa espera. Em sequência diurna, vemos imagens do centro da cidade e ouvimos Teresa dizer para Helena não vir a São Paulo. Queixa-se muito da cidade. Temos aí o sinal de uma recordação gerada por Helena-agora-Teresa estar diante deste corpo no necrotério?

Voltamos à sala. Lara aguarda e torce pela confirmação de que se trata da filha, o que a livraria do embaraço e lhe daria razão diante de Arthur. Pela janela desta sala, vemos Fernanda, recém-chegada, observar a cena. Em seguida, chega Arthur. A professora permanece em silêncio e, quando eles entram na sala, ao ver a filha, seu rosto tem leve alteração, mas o movimento de câmera não nos dá tempo para discernir com clareza um sinal de alívio. Temos o plano geral da sala, com os dois recém-chegados junto à parede ao fundo. Fernanda, séria, silente, parece outra. É ela quem quebra o silêncio. Olha para a mãe e diz "hoje, pensei que você morreu". A mãe responde "eu também".



Figura 8: O corpo-enigma, Helena-agora-Teresa, Lara, Arthur e Fernanda.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Pensou até quando? Até chegar ao necrotério e se deparar com o corpo ou até Fernanda entrar na sala? Por que não disse antes se o corpo trazido era ou não o de sua filha? Permaneceu em silêncio, talvez porque dividida entre a dor de reconhecer a filha e o contrassenso de declarar a presença do corpo da amiga morta há tantos anos, considerada ainda a complicação que criaria para ela própria o fato de citá-la pelo nome.

Fernanda toma a iniciativa de se aproximar da mãe, com um abraço terno e um beijo. Está afetuosa, com ar compenetrado. Se for uma nova performance, está ajustada à ocasião. Ela aponta a enorme semelhança entre aquele e o seu corpo: "é a minha cara, as minhas mãos". Estaria seguindo algo combinado com Arthur ou sua conduta viria de um impulso próprio de tudo esclarecer já expresso na sua ideia do telefonema para a mãe?

Helena-agora-Teresa de imediato retruca, diz que não é tão parecida. Tenta negar o óbvio, incomodada pela evidência da enorme semelhança de Fernanda com a moça morta.

Não há tempo para o diálogo entre mãe e filha prosseguir, pois a atitude da primeira deflagra a intervenção de Arthur que vê chegada a hora de consumar o confronto. Ele não só apoia a observação de Fernanda, como traz novas evidências captadas pelo seu "olho clínico" (a estrutura óssea semelhante) e desloca a discussão para a questão do nome, sacando a ficha copiada do Dops onde consta a foto e o nome de Teresa Prado Noth. Seu esforço se concentra em desmascarar a professora,

em vez de focar na pergunta sobre a identificação do corpo no centro da cena. Ele exibe a ficha para todos e pergunta a ela "quem é esta que tem o seu nome?". Com tal evidência em mãos, passa a agir como um delegado: "quem é esta? Ela é Teresa Prado Noth. E quem é você? Você é mesmo Teresa Prado Noth?"

A professora acusa o golpe e, para ganhar tempo, pergunta à filha se foi ele quem ligou para ela vir até ali. Chance dada a Lara que o acusa de ato irregular, dando tempo para Helena-agora-Teresa se recompor. Com firmeza, ela contesta a atitude "imprópria" dele: "o senhor é louco; isto é um interrogatório?" – e reafirma ser Teresa Prado Noth. Cala-se em seguida com ar indignado. Ela sabe que ele não tem como de imediato flagrar a apropriação, pois ganhou os documentos da própria Teresa, algo que nós soubemos através de um dos *flashbacks*.

Neste momento, ela recebe o apoio de Lara que, a fim de encerrar o caso, aproveita para dizer que a ficha não é evidência de nada, obrigando Arthur a recuar, dando o ato de identificação como já resolvido: "corpo não reclamado".

Fernanda não se pronuncia, aceitando a postura de Helena-agora-Teresa com quem parece solidária, o que não impede um olhar tenso em um ou outro momento. Sua ação sugere que ela preferiu trabalhar esta situação e seus desdobramentos junto de sua mãe adotiva, que lhe diz: "vamos embora, eu não gosto deste lugar". Fernanda a acompanha, mas se despede numa derradeira performance que, ao nosso olhar, vem de novo sugerir suas afinidades – que ela própria desconhece – com o que vimos de performático na sua mãe, a Teresa militante. Ela levanta com ênfase suas mãos para Arthur e mostra o anel no dedo.



Figura 9: As mãos de Fernanda exibindo o anel.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Seria para reconhecer sua conexão com aquele corpo que talvez esteja agora entendendo como o de sua mãe torturada e morta em 1973? Ela sai da sala olhando para o médico. Vale sua decisão de não se alinhar a Arthur na forma como ele atuou na hora do confronto e, por outro lado, deixar este sinal de que leva consigo este símbolo de uma aliança que ele teria ajudado a selar.

Um corpo livre

Um dado importante para avaliar a forma como Helena assumiu a maternidade de Fernanda foi reservado para o final, uma vez consumada a derrota de Arthur que, depois da saída de mãe e filha, ainda teve de ouvir o consolo "magnânimo" de Lara, logo antes de se retirar. Arthur fica imóvel, só e cabisbaixo depois que todos se foram. Neste momento, surge um *flashback* que, tivesse vindo antes da cena decisiva da assembleia, teria alterado o efeito da constelação de não ditos que a marcou.

Numa praça, vemos Teresa caminhar com seu bebê, uma recém-nascida, no colo. Em *over*, ela diz: "uma vida a passeio, um corpo livre", e vem em direção à câmera que a enquadra do ponto de vista de Helena. Quando vem junto à amiga, sempre em *over*, ela explica que a filha ainda não tem nome e sublinha sua fragilidade. A amiga a acolhe. Teresa já havia entregado a ela seus documentos e, naquela altura de sua militância, sabe que essa entrega da filha é radical. A cena se fecha com um plano dela, sentada no banco da praça de frente para a câmera, totalmente só. A câmera-na-mão se afasta enquanto sua *voz over* reafirma seus impulsos e decisões: "uma vida a passeio; a liberdade de andar por aí sem identidade, sem pudor; um corpo livre".



Figura 10: Teresa entregando o bebê a Helena.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Neste momento, ainda sobre a imagem de Teresa solitária na praça, a voz *over* de Arthur vem confirmar a fórmula: "um corpo livre". Esta encontra na sua voz um outro tom, espécie de triste ironia de quem faz o balanço do que resultou de toda a tenaz insistência deste corpo mesmo tantos anos após a morte. O corte nos leva para o médico ainda na sala da assembleia na mesma posição, nitidamente deprimido. E a fórmula da Teresa militante, esta que assumiu seu corpo livre e o empenhou com toda coragem no sacrifício da luta até a morte, encontra uma trágica resposta na imagem seguinte: o seu corpo esticado sobre uma mesa está em outra sala, totalmente isolado. Uma funcionária do necrotério se aproxima e o envolve com um plástico, marcando uma providência técnica que prepara e simboliza seu enterro definitivo como indigente. Temos aqui o ícone derradeiro desta parábola no momento em que é levado ao extremo o processo de apagamento da memória coletiva da militante morta.

Resta um último plano do corredor do necrotério vazio e em silêncio.

Memórias pessoais vs memória coletiva

Este final vem confirmar a decisão de deixar muitos aspectos centrais do drama em aberto, um efeito expresso ao longo do filme na própria montagem da trama. As cenas se tecem num movimento de escassez calculada das informações de modo a afastar revelações catárticas trazidas por algum protagonista, como acontece num drama convencional ou, com os protocolares exageros, num melodrama. É esta escassez calculada que nos leva a tantas perguntas diante da assembleia dos envolvidos, estimulando nossa reflexão. Se houve uma ou outra revelação, isto se deu nos *flashbacks*, pela voz *over* da Teresa militante.

Em toda esta convergência de personagens, uma das questões mantidas fora de pauta é a ausência da figura paterna, jamais objeto de qualquer menção ou pergunta. Permanece uma incógnita. Neste aspecto, um momento significativo é a mais insólita narração de Teresa em um dos *flashbacks*. Ela conta a Helena uma passagem vivida no Cine Paissandu, no centro da cidade. Tendo marcado um "ponto" (lugar escolhido por militantes para encontro, troca de informações e articulação de ações) em frente ao cinema, houve um desencontro e ela decidiu entrar como quem vai ver um filme. O que marca o episódio é seu peculiar enlace com um desconhecido que a seguiu até o banheiro do cinema, momento de um sexo-teatro em que ela se "prestava a vários papéis", um sexo vivido com intensidade. Por quanto tempo? Ela não consegue saber ao certo. Esta pode ter sido a origem de sua gravidez, hipótese nada absurda num contexto em que jamais é feita qualquer menção a uma figura masculina para além deste caso fortuito e singular. Nem Teresa (sempre

loquaz nos *flashbacks* com Helena) nem sua amiga tocam no assunto fora desta circunstância. Fernanda jamais se refere à figura paterna. Não há dados que indiquem ter a professora inventado alguma história para explicar a Fernanda a ausência do pai.

Conservado por estranha anomalia, o "corpo livre", como um retorno do passado no presente, veio cerca de 20 anos depois mobilizar um esforço de reconstituição de sua história, gerando ao seu redor uma dramática mobilização restrita a um pequeno grupo. Ele permanecerá vivo em suas memórias em função de uma vivência que, no entanto, não alcançou a esfera pública. Arthur deu toda atenção a este corpo e "criou o caso", mas não tomou a decisão de levá-lo para o plano da memória social e política. Não teria ido porque foi mais forte o resíduo de dúvida quanto à validade de seu diagnóstico sobre o corpo? Ou houve mesmo falta de empenho nesta dimensão de sua batalha?

Um dado relevante nesta questão é que a pressão de Lara deu a Arthur um tempo muito exíguo (um único dia) para a busca de informações, depois do qual enviaria o corpo para o cemitério, ameaça que ela cumpriu à risca. Neste quadro, ele assumiu de imediato a pista mais promissora, mas se enredou nas relações pessoais desta via adotada. Não consultou, por exemplo, a lista dos desaparecidos disponível nos anos 1990, ainda que incompleta. É provável que fosse sem resultados. Teresa não deveria constar dela, pois lá estava Helena vivendo com o nome dela sem problemas, numa profissão em que informações de caráter político circulam e ela já tinha se afirmado como nome conhecido, professora e autora de livros. Arthur teve contra si não apenas a oposição de Lara, mas também o interesse de Helena-agora-Teresa em manter seus segredos. E o insucesso o abateu quando ele a pressionou de forma açodada. Resultado, mais um golpe sofrido neste quadro de isolamento e depressão.

Estas são questões que *Corpo* deixa para debatermos, uma vez feita a reflexão proposta pela parábola, não esquecendo do papel essencial que os *flashbacks* cumpriram ao trazer a solidária relação entre as duas amigas, com Helena, a confidente de Teresa, sempre toda ouvidos a mostrar seu afeto e seu encanto pela amiga. Isto se evidenciou sempre, mas ganhou forma mais enfática quando Teresa contou sua experiência na situação insólita no Cine Paissandu. Em longo *close-up*, o rosto de Helena escutou muito atento às palavras da amiga, fez mínimos acenos de cabeça e seus olhos marejados expressaram o singular impacto desta experiência.



Figura 11: Helena ouve o relato de Teresa.
Fonte: Corpo (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2007).

Anos depois, quando o passado se fez valer no presente, houve este reencontro arrevesado com o corpo de Teresa, momento no qual se fez nítida a distância entre a jovem ingênua dedicada à amiga e a escolada professora. A questão agora é o gesto de ter alterado seu nome como um tributo à amiga e uma providência julgada talvez necessária para propiciar à menina a chance de crescer sem o peso da história de sua mãe desaparecida. Após este gesto basicamente apolítico, ela enfrenta agora o imperativo de assumir o fato político da amiga torturada e morta, recuperando no plano da cidadania e da história uma memória que ela ajudou a enterrar ao longo de todos estes anos. Tal imperativo, ela bem sabe, envolve o custo de enfrentar os problemas gerados pela apropriação da identidade civil da amiga e a reação de toda a comunidade em que ela circula. Fechando o círculo de reparações, ela tem de batalhar para que a vivência deste dia tenha sido o primeiro capítulo de um efetivo "romance de formação" para Fernanda, para citar um dos paradigmas do gênero romance, iniciado por Goethe no livro *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e presente nas obras de outros grandes escritores (Moretti, 2020). Ou seja, agir de modo a assumir a efetiva história daquela que lhe deu a vida e alçá-la a outro patamar de experiência. Tarefa nada fácil para a professora, pois, para tanto, não bastam seu saber e experiência atuais. Será preciso recuperar a abertura e o espírito de doação próprios à sua juventude. Conseguirá? Ou antes, estará a fim?

Lara mostrou de novo sua tarimba na isenção das responsabilidades oficiais no caso de mortos em que o aparelho repressivo tem culpa no cartório. Na contenda com a chefe, Arthur não trouxe ao centro de sua preocupação a dimensão política do caso, mesmo depois de ter ido ao Dops à procura de uma prova cabal. Seus achados propiciaram grande avanço, mas no confronto decisivo sua precipitação acabou não ajudando a verdade a vir à tona. A reunião se concluiu de forma contrária ao desejado. Torna-se mais radical a sua solidão e ele sai de cena arrasado.

A armadilha do silêncio

A questão das ossadas encontradas na vala comum clandestina no Cemitério de Perus esteve em debate e gerou providências efetivas entre 1990 e 1993. *Corpo*, em 2007, ao construir sua parábola, evoca aquele momento e conduz sua bem urdida trama instigando nossa reflexão sobre questões ligadas a fatos ocorridos entre o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, e 1974. Enfim, o período de maior fechamento da ditadura, observado em seus efeitos nos anos 1990, ou seja, no período da Nova República anterior à instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2010.

O ponto sensível no qual o filme toca é essa conjuntura vivida num momento em que estava sem perspectiva a luta para que situações deste teor alcançassem uma evidência processual apta a gerar um ato oficial de reconhecimento da morte de presos políticos, os chamados "desaparecidos". Uma categoria de perseguidos por regimes ditatoriais inventada na América Latina: militantes ou suspeito(a)s cuja prisão e morte não foram reconhecidas oficialmente. O resultado foi uma nova forma de sofrimento para pessoas próximas à vítima, em especial as mais íntimas, condenadas a viver o pesadelo da esperança de um reencontro em tudo improvável. Um doloroso impasse a inibir o efetivo trabalho de luto, processo necessário para a superação de perda irreparável.

Trabalhando esta delicada questão, *Corpo* gera uma reflexão sobre os influxos do passado no presente a partir das tensões vividas pelos protagonistas face a suas reações à presença insólita do corpo torturado de Teresa. Tematizando o enfrentamento da verdade, o filme problematiza a postura de quem, de uma forma ou de outra, faz de suas decisões na vida pessoal ou profissional um espelho dos subterfúgios daquela política de silêncio de um poder político empenhado em esconder os horrores de seu sistema repressivo.

Referências

DOANE, M. A. "A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço". *In*: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2018. p. 371-387.

MORETTI, F. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

TOMACHEVSKI, B. "Temática". *In*: TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da Literatura*: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 169-204.

Referências audiovisuais

CORPO. Rubens Rewald e Rossana Foglia, Brasil, 2007.

submetido em: 16 abr. 2021 | Aprovado em: 30 abr. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.171607

História em horário nobre: memória e etnicidade em *Roots* e *Holocaust*

History in prime time: memory and ethnicity in Roots *and* Holocaust

Edson Pedro da Silva[1]

[1] Bacharel (2010), licenciado (2011), mestre (2014) e doutorando em História pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Biblioteconomia pela mesma universidade (2000). Tem experiência na área de História, Jornalismo, Ciência da Informação e Meios e de Processos Audiovisuais. E-mail: edson.pedro.silva@usp.br

Resumo: A presença de temas históricos complexos na ficção seriada dos Estados Unidos da década de 1970 procurou imprimir ao meio televisivo um desejado padrão de qualidade, contribuindo também para sedimentar determinadas memórias históricas em narrativas sobre grupos étnicos que compõem a formação social do país. *Roots* (Raízes, 1977) e *Holocaust* (Holocausto, 1978), produções exemplares do período, destacaram-se por seu pioneirismo e por provocar o debate público de temas históricos traumáticos. Este artigo busca analisar aspectos da produção e as estratégias narrativas destes dois produtos audiovisuais, explicitando, em cada uma das obras, certos limites e possibilidades da representação histórica televisiva na complexa relação entre a História e os discursos de memória.
Palavras-chave: *Raízes*; *Holocausto*; minisséries históricas; etnicidade.

Abstract: The presence of complex historical topics in fictional TV shows in the seventies' United States ought to give a desired quality standard on television, also contributing to build certain social memories in narratives of ethnic groups that are part of the country's social formation. Roots and Holocaust, two exemplary productions of the period, stood out for their pioneering spirit and for promoting a public debate on traumatic historical subjects. This article aims at analyzing production aspects and narrative strategies of these two audiovisual products, showing some limits and possibilities of historical television representation in the complex relationship between history and the discourses of memory in each of the shows.
Keywords: *Roots*; *Holocaust*; historical TV shows; ethnicity.

Introdução

Um número considerável de reflexões acerca das relações entre a história e a televisão apresentam um traço comum, que pouco se modificou nas últimas décadas e que reforça uma inerente inadequação do meio televisivo para a construção do conhecimento histórico. A televisão, nesta perspectiva, provocaria um afastamento do próprio sentido de historicidade, já que as características do fluxo televisivo, da efemeridade e do presentismo próprios do meio seriam uma das causas de uma "epidemia de amnésia cultural" na contemporaneidade (ANDERSON, 2001, p. 19). Assim, essa abordagem crítica do meio televisivo o localiza em oposição aos pressupostos da disciplina histórica, pois a televisão, ao alegadamente fomentar a alienação e o esquecimento, não possibilitaria a reflexão sobre o passado e sobre a história. Não se trata, nesse ponto de vista, de apenas problematizar as representações e intenções discursivas das narrativas históricas no meio televisivo. O que se reforça, nessas avaliações, é a percepção da televisão como um ambiente refratário à história.

Ao abordar esse tema, Pierre Sorlin enumera algumas distinções entre o cinema e a televisão, apontando que o primeiro não se afasta da narrativa clássica, tão familiar ao trabalho historiográfico, além de ter recursos suficientes para contar com o trabalho de historiadores na reconstituição do passado. Já a televisão, em sua análise, é "devoradora da História não somente nas emissões direcionadas ao passado, quer se trate de seriados ou de documentários, mas também dentro de sua rotina cotidiana" (SORLIN, 2009, p. 45). A diferença é que a velocidade e a efemeridade da emissão televisiva privilegiam citações breves sobre o passado, utilizando-se quase sempre de imagens de arquivo comentadas por especialistas. Essa ausência de cuidado na reconstituição histórica televisiva explica, em sua percepção, a recusa, ou ainda, o relativo desinteresse pelo trabalho do historiador neste campo de análise (SORLIN, 2009).

O fato é que a televisão exerce uma função efetiva "nas formas de fixação da memória social sobre os eventos passados e presentes" (NAPOLITANO, 2005, p. 252). As reconstruções históricas em dramas e documentários televisivos frequentemente reforçam ou até mesmo estabelecem determinados discursos de memória. Narrativas históricas televisivas são exemplos evidentes utilizados na problematização de importantes questões sobre a complexa relação entre a história e a memória, sobretudo no que diz respeito à questão das identidades. Junta-se a isso o próprio gênero melodramático que se adequou quase que naturalmente ao meio televisivo não só em razão de sua longa hegemonia no teatro e no cinema como também da proximidade entre a estrutura do folhetim e a narrativa televisiva seriada (KORNIS, 2008).

É justamente este aspecto que este artigo buscará brevemente apresentar, tendo como objeto de análise as minisséries *Roots* (*Raízes*, 1977), de David L. Wolper e Stan Margulies, e *Holocaust* (*Holocausto*, 1978), de Robert Berger e Herbert Brodkin, dois produtos pioneiros em relação à sua forma audiovisual, com discursos de afirmação étnica ancorados na narrativa histórica como traço comum. Estes dois produtos televisivos permitem elaborar uma série de reflexões vinculadas à produção de determinados discursos de memória e da representação do passado por meio do melodrama como agentes de afirmação de identidades étnicas e comunitárias. Trabalha-se aqui com a noção de melodrama desenvolvida a partir das reflexões teóricas de Peter Brooks, que aponta a emergência do gênero e de uma "imaginação melodramática" como um surgimento de um novo tipo de ficção reguladora que "provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo" (XAVIER, 2003, p. 91). Partindo dessa perspectiva, o objetivo deste artigo é demonstrar de que modo o conhecimento histórico e a memória histórica estão imbricados nas estratégias narrativas, na linguagem audiovisual e na recepção pública dessas duas importantes produções, permitindo reflexões necessárias sobre uma função mais complexa da disciplina histórica em relação ao meio televisivo.

Roots: a evolução das minisséries históricas e o fenômeno cultural

As primeiras minisséries dos Estados Unidos surgiram no início da década de 1970, estabelecendo-se como um formato mais curto do que a telenovela, mas mantendo os mesmos aspectos de intimidade e continuidade dos seriados. A televisão herdou as mesmas características da produção seriada cinematográfica, com exibição de episódios semanais, que se tornaram populares sobretudo nas matinês de "filmes B". A flexibilidade do formato, ao permitir uma diversidade de níveis narrativos e a emulação na televisão da mesma estrutura do romance literário, tornou a dramatização de temas históricos nessas produções uma escolha natural (CREEBER, 2001). Reverberando essa serialidade, o formato também buscava legitimar o próprio meio televisivo em sua representação realista dos temas históricos (RYMSZA-PAWLOSKA, 2014). Narrativas históricas foram um elemento comum em muitas dessas produções, sobretudo como resposta à emergência de uma cultura de nostalgia. Séries longas e já consagradas, como *Little House on the Prairie* (*Os Pioneiros*, 1974) e *The Waltons* (*A família Walton*, 1971), abriram caminho para narrativas que buscavam no realismo emocional e na autenticidade histórica uma articulação com uma nova consciência sobre o passado vinculada às discussões do presente. Essas narrativas não apenas

apresentam a centralidade de rituais familiares, mas também ressaltam o papel de eventos históricos na formação das identidades, fornecendo "informações sobre os sentimentos que podem ter influenciado suas ações e de como, por sua vez, elas foram emocionalmente influenciadas pelos eventos históricos" (RYMSZA-PAWLOSKA, 2014, p. 86, tradução nossa). O formato seriado também destaca a temporalidade e uma noção de história progressiva que mescla mudanças históricas vinculadas às experiências individual e familiar (RYMSZA-PAWLOSKA, 2014).

Adaptação do livro homônimo do escritor e jornalista Alex Haley (1976), a minissérie *Roots* estreou na noite de 23 de janeiro de 1977 na rede ABC, introduzindo uma alteração no formato de exibição semanal. Os produtores do teledrama decidiram-se pela programação em oito noites consecutivas, com o objetivo de acelerar a exibição caso a minissérie fracassasse em audiência e para concentrar a intensidade emocional do telespectador no mínimo tempo possível (DELMONT, 2016). Seu posterior sucesso foi também creditado a essa alteração na grade de programação (FISHBEIN, 1999).

Ex-oficial da Marinha que havia redirecionado sua carreira para o jornalismo, Alex Haley já havia relativamente estabelecido uma carreira como escritor ao publicar o romance *Negras raízes* (1976). Seu primeiro livro foi *A Autobiografia de Malcolm X* (1965), escrito com base em uma série de entrevistas com o líder do Nacionalismo Negro. *Negras raízes* originou-se de um projeto iniciado a partir de histórias compiladas em sua própria família. Haley ambicionava descrever as raízes sulistas e cristãs dos negros que migraram para os guetos urbanos do norte do país em um livro cujo título provisório seria *Before this Anger* (DELMONT, 2016). Durante a pesquisa para o livro, ele se deparou com registros de tradição oral que ouvia em sua infância a respeito de um ancestral chamado de "o africano", que seria posteriormente identificado como Kunta Kinte, personagem símbolo de sua principal obra.

Tendo como pano de fundo a experiência histórica da escravidão, o teledrama apresentou a sobrevivência de laços familiares e do orgulho ancestral em meio à violência do sistema escravista. A narrativa está centrada na história de Kunta Kinte e de seus descendentes e alcança até a geração dos bisavôs do próprio Alex Haley. Guerreiro da etnia mandinga capturado ainda jovem por traficantes de escravos nas proximidades de Juffure, às margens do Rio Gâmbia, em meados do século XVIII, Kinte é transportado aos Estados Unidos, tendo como destino uma fazenda na Virgínia. O romance acompanha sua juventude na África, o APRISIONAMENTO, os episódios de resistência ao jugo escravista e a persistência na afirmação de sua identidade étnica, que é repassada à sua filha Kizzi e a seu neto, Chicken George. Cada geração da família escravizada transmite

a seus descendentes a consciência e o orgulho da ancestralidade. Essa afirmação identitária se mantém mesmo após a emancipação dos escravos quando a família se desloca para estado do Tennessee, local onde os avós de Alex Haley se fixaram.

Publicado no ano anterior à produção da minissérie, *Negras raízes* tornou-se rapidamente um best-seller, permanecendo por cinco meses na lista dos mais vendidos do *The New York Times*. Traduzido para inúmeros idiomas, o livro também conquistou um prêmio Pulitzer especial. Não se pode analisar o impacto e a ampla aceitação pública alcançada pela obra sem considerar a sua imediata transposição para a televisão. O fenômeno cultural de *Negras raízes* foi marcado pela conexão entre o produto literário e sua versão audiovisual, não apenas porque sua gênese já considerava a televisão como veículo de divulgação, mas sobretudo por conta dos resultados surgidos após a exibição. Algumas críticas direcionadas à minissérie, ao denunciarem a suposta exploração comercial do tema da escravidão na TV, não consideraram o fato de que o próprio Alex Haley esteve engajado, em entrevistas e palestras, na divulgação comercial do livro e de sua adaptação (DELMONT, 2016). Após a publicação de um excerto do livro na revista *Reader's Digest*, em maio de 1974, os produtores David Wolper e Stan Margulies o convenceram de que a televisão era o meio mais adequado para que *Negras raízes* conquistasse o maior público possível.

Para leitores e telespectadores, Alex Haley tornara-se o primeiro afro-americano que conseguira traçar sua origem familiar a partir da África, apresentando essa busca em uma narrativa em forma de saga. Ao alcançar esse objetivo, ele também despertou um interesse público sem precedentes a respeito das origens africanas da população negra nos Estados Unidos. A escritora Maya Angelou, que fez uma participação especial na minissérie, destacou esse aspecto em um artigo do jornal *The New York Times*, mencionando a longa alienação a respeito da África pelos afro-americanos e uma redescoberta dessa espécie de "lar original" como símbolo de unidade (ANGELOU, 1977, p. B27). Segundo o historiador Jonathan Holloway, *Roots* foi um evento televisivo único na qual mais de metade da nação assistiu coletivamente à dramatização de seu passado e necessitou compreender feridas históricas traumáticas por meio de uma nova narrativa (HOLLOWAY, 2013). É pertinente verificar, portanto, a trajetória da representação do escravismo e das relações raciais no audiovisual norte-americano e qual a origem e o sentido desse afrocentrismo quase dez anos após os conflitos sociais mais radicais da luta pelos direitos civis.

Escravidão e relações raciais no melodrama histórico americano

Em seu livro *Playing the Race Card: melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (2001), a especialista em estudos audiovisuais Linda Williams apresenta uma retrospectiva da representação das relações raciais no cinema e na televisão dos Estados Unidos, apontando uma espécie de modelo polarizado, no qual a dinâmica da vitimização ou da acusação e difamação de negros e brancos é o elemento formador de um imaginário. O romance A *Cabana do Pai Tomás* de Harriet Beecher Stowe (2016), publicado originalmente em 1852, é, para Williams (2001), o marco inicial dessa representação. O livro de Stowe, um libelo a favor da causa abolicionista que narra a história de sofrimento e resignação do escravo Uncle Tom (traduzido no Brasil como Pai Tomás), estabeleceu-se como um fenômeno de forte impacto social. Um dos maiores símbolos do movimento abolicionista, a obra também gerou uma resposta crítica considerável de romancistas do Sul escravocrata. Várias publicações buscaram fazer um contraponto ao romance, respondendo à caracterização negativa dos senhores de escravos e das condições violentas do sistema escravista descritas por Stowe.

Para Linda Williams (2001), a compreensão e o imaginário das relações raciais dos Estados Unidos sempre receberam uma forte influência do entretenimento de massa por meio da literatura, do teatro, do cinema e da televisão, principalmente na produção de imagens canônicas sobre essas relações. Um dos primeiros filmes narrativos mais longos produzidos ainda nos primórdios da indústria cinematográfica foi *Uncle Tom's cabin, or, Slavery days* (1903), uma adaptação do livro de Stowe dirigida por Edwin S. Porter e que também foi uma das primeiras produções do cinema com o uso do *blackface* (WILLIAMS, 2001).

Se A *Cabana do Pai Tomás* foi o disparador desta percepção, a resposta discursiva a ela foram o filme *The Birth of a Nation* (*Nascimento de Uma Nação*, 1915), de D. W. Griffith, e a obra literária que o baseou, *The Clansman*, ao estabelecerem representações antagônicas do homem negro sofrendo nas mãos de homens brancos e da suposta ameaça de homens negros livres. *The Clansman: an Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905), livro do ministro batista Thomas Dixon Jr, retoma a tradição dos romances de reação à *A Cabana do Pai Tomás*. A adaptação do romance de Dixon Jr. no filme canônico de D. W. Griffith reforça o que Williams denomina de tradição "Anti-Tom":

> Cada nova personificação desse ciclo negrofílico/negrofóbico cita uma versão anterior das histórias Tom ou Anti-Tom de vítimas e vilões raciais, algumas vezes revertendo as polaridades morais, às vezes simplesmente abordando velhas polaridades de novas maneiras. (WILLIAMS, 2001, p. 6, tradução nossa)

Para Linda Williams, as produções subsequentes do cinema são tributárias desta dualidade antagônica que tenta apresentar a identidade nacional americana em relação ao "outro" racial em filmes como *Show Boat* (*O Barco das ilusões*, 1929) de Harry A. Pollard, *The Jazz Singer* (*O Cantor de Jazz*, 1927), de Allan Crosland, e *Gone with the Wind* (*… E o Vento Levou*, 1939), de Victor Fleming. *Roots* retoma esta tradição na televisão em uma perspectiva marcada pelo afro-centrismo. O novo elemento que a obra de Alex Haley introduz é a presença de ambas as tradições em uma mesma narrativa. Marcado por sua humildade e submissão ao ambiente escravista, Pai Tomás se contrapõe ao caráter de resistência de Kunta Kinte; no entanto, sua morte também é uma forma de resistência. As cenas de castigos físicos presentes em *Roots* também retomam a tradição da virtude e do orgulho por meio do sofrimento (WILLIAMS, 2001).

Alex Haley já ambicionava atingir o mesmo impacto social do livro de Stowe, reafirmando o poder real da cultura de massa de "moldar as imagens dos negros e que, uma vez que as histórias se tornam parte da cultura de massa, os significados dessas histórias podem mudar para o bem ou para o mal" (DELMONT, 2016, p. 64, tradução nossa). Esta afirmação faz referência às ressignificações dadas para *A Cabana do Pai Tomás*, cuja importância foi diminuída em razão das posteriores representações caricaturais e estereotipadas de subserviência do negro norte-americano, reproduzidas no teatro e no cinema muitas vezes através da prática do *blackface*, cuja origem está nas adaptações teatrais do livro de Stowe.

Para Williams, o que torna *Roots* um exemplar de narrativa "anti-Tom" é a retomada melodramática do espaço da inocência, suplantando a *plantation legend* do Sul escravista, celebrada em *The Birth of a Nation* e *Gone with the Wind*, por uma África quase paradisíaca, irrecuperável na escravidão. No filme de Griffith, o orgulho racial branco, simbolizado pelas ações da Klan, busca recuperar o lar original da pureza racial e o cenário idílico do Sul escravocrata. Em *Roots*, a pureza racial africana e a sucessão patriarcal são anuladas pela violência sexual do escravismo. Esta pureza racial é substituída pelo orgulho da memória ancestral. Ao efetuar sua busca pela ancestralidade que originou *Roots*, Alex Haley efetiva a redenção pela reconexão à África, possível apenas na sobrevivência da memória familiar (WILLIAMS, 2001).

Embora Alex Haley não fosse um historiador profissional, sua obra tem aproximações com uma nova historiografia sobre o escravismo produzida a partir da década de 1960 e que destacou aspectos de resistência e de força coletiva dos escravizados (CHATELAIN, 2017). O uso de outras fontes documentais, muitas delas originadas na tradição oral, foi um dos traços mais frequentes deste novo movimento na história social afro-americana. Procurou-se enfatizar a agência da comunidade e da cultura negra, destacando positivamente a herança cultural africana. Após a publicação do livro e da exibição da minissérie, no entanto, o autor foi alvo de uma série de críticas e dois processos sobre acusações de plágio em trechos do romance[2]. As críticas feitas por historiadores, especialistas em genealogia e jornalistas apontaram falhas na pesquisa documental e excesso de crédito em relação às narrativas orais colhidas na África. Esses fatos não diminuíram o impacto da obra na esfera pública, mas explicam um certo ostracismo posterior enfrentado por Haley, sobretudo no meio acadêmico.

O sucesso de *Roots* também pode ser compreendido como parte de um movimento de negação do *melting pot* norte-americano ocorrido no período posterior à luta pelos direitos civis. Alinhada a essa perspectiva está a valorização das diferentes etnicidades que estão na formação social do país. Matthew Frye Jacobson, ao analisar o surgimento desse novo *ethos* social, pontua que o movimento dos direitos civis fez emergir a consciência da população branca sobre o desconfortável privilégio da cor da pele. Há a emergência de um novo discurso étnico-social, que procurou se afastar do padrão anglo-saxão, identificado com a parte opressora nas relações raciais. Essa valorização da herança étnica, no entanto, além de ser resultado de determinadas condições históricas, também se vincula a direcionamentos de estruturas e organizações sociais e de iniciativas na própria indústria cultural (JACOBSON, 2009).

Holocaust: um percurso de memória do cinema para o meio televisivo

Um exemplo evidente de agência institucional da chamada valorização étnica nos Estados Unidos, em direta conexão com uma iniciativa de produção audiovisual, foi a produção da minissérie *Holocaust* (*Holocausto*, 1978). A minissérie surgiu na esteira do sucesso de *Roots* e foi dirigida por Marvin Chomsky, que também havia dirigido os dois primeiros episódios da versão televisiva do livro de Alex Haley. Exibida em quatro episódios, de 16 a 19 de abril de 1978, a produção foi veiculada pelo canal NBC e contou com um destacado apoio de divulgação feita por instituições

[2] Alex Haley foi acusado de plagiar trechos do romance *The African*, de Harold Courlander e, após ser processado, entrou em um acordo financeiro para encerrar o caso nos tribunais.

judaicas. Com roteiro do escritor Gerald Green, *Holocaust* apresentou um enredo ficcional entrelaçado aos fatos históricos do nazismo e do genocídio da população judaica europeia durante a Segunda Guerra Mundial.

Assim como *Roots*, a minissérie também exibiu a história de uma família em sua narrativa; o subtítulo era *A história da família Weiss*. Em *Holocaust*, o telespectador acompanhou a tragédia de uma família alemã de ascendência judaica vivendo sob o regime nazista. No enredo, o jovem Karl, um desenhista judeu de Berlim, se casa com a ariana Inga Helms ainda antes da promulgação das Leis de Nuremberg, que proibiam a união entre judeus e arianos no Terceiro *Reich*. A desagregação familiar forçada pelo sombrio quadro político surpreende o jovem casal e leva cada um dos membros da família aos distintos cenários e eventos do imenso palco da Solução Final[3]. Karl é preso no campo de concentração de Buchenwald logo após seu casamento. Seu pai, Joseph, é deportado para a Polônia e passa a viver no gueto de Varsóvia. Sua irmã mais nova torna-se vítima do programa de eutanásia do novo regime. Rudi, um de seus irmãos e figura heroica da narrativa, decide fugir para resistir à perseguição nazista, testemunhando os massacres do Leste europeu e juntando-se posteriormente à resistência. Fugindo da perseguição, ele adquire maior consciência de sua condição judaica em seu percurso de combate aos nazistas (SILVA, 2014). Sua sobrevivência e posterior partida para a Palestina fecha o arco narrativo da redenção do retorno à futura pátria dos judeus.

O contraponto aos Weiss é representado pelo antagonismo do ariano Erik Dorf e sua família. Dorf é um advogado empobrecido que encontra no partido nazista um meio de ascendência social e personifica o burocrata carreirista que aos poucos vai se envolvendo na máquina genocida do regime. A tragédia familiar dos Weiss é apresentada conjuntamente às encenações dos principais eventos e cenários do Holocausto, como a Noite dos Cristais, as deportações para o Leste, a Conferência de Wannsee, o massacre de Babi Yar e o extermínio em Auschwitz-Birkenau. Figuras históricas ligadas à Solução Final, como Reinhard Heydrich, Adolf Eichmann e Paul Blobel[4] interagem com personagens fictícios. Os desdobramentos da ação nazista contra os judeus são apresentados em um uma narrativa panorâmica, marcada por um tom abertamente pedagógico. Essa escolha narrativa se revela na apresentação

[3] A Solução Final ou solução final da questão judaica (na expressão alemã, *Endlösung der Judenfrage*), foi o termo utilizado pelos líderes nazistas para se referir ao genocídio da população judaica.

[4] Reinhard Heydrich foi um alto oficial do Gabinete Central de Segurança do Reich. Adolf Eichmann foi um tenente coronel responsável pela logística de deportação dos judeus. Paul Blobel foi um dos chefes dos *Einsatzgruppen*, esquadrões responsáveis por execuções em massa no leste europeu.

de imagens de arquivo, na fala empostada das personagens e na própria reencenação dos eventos abordados.

A autopercepção dos judeus no contexto social norte-americano é um ponto de destaque necessário ao se analisar a relação dos judeus do país com o antissemitismo e o Holocausto. A comunidade judaica permaneceu durante décadas subsumida no imenso caldeirão social dos Estados Unidos, embora tenha mantido sua especificidade étnico-religiosa. A diversidade social era muito mais evidente no rico panorama formado por judeus alemães, *Ostjuden*, religiosos ortodoxos, reformistas e secularistas do país (NOVICK, 1999). As lutas internas desta comunidade eram mais importantes do que a batalha entre judeus e não-judeus para o estabelecimento da questão judaica em termos políticos (JACOBSON, 2009). Embora Hollywood fosse conhecida como uma "indústria judaica", dada a ampla presença de judeus em posições estratégicas, os estúdios mantiveram-se distantes de denunciar a escalada do antissemitismo na Europa. Tal postura reproduzia tanto razões comerciais como um sentimento isolacionista presente no país (DONESON, 2002).

Três importantes filmes produzidos por não-judeus fornecem exemplos de como o judaísmo e o antissemitismo foram representados nesse contexto. Em *The House of Rothschild* (*A Casa dos Rothschild*, 1934), de Alfred L. Werker, o protagonismo de figuras históricas judaicas não impediu visões estereotipadas do suposto poder financeiro dos judeus. O barbeiro judeu vivido por Charles Chaplin em *The Great Dictator* (*O Grande Ditador*, 1940), dirigido pelo próprio ator, distingue-se por seu caráter universal. *Gentleman's Agreement* (*A Luz é Para Todos*, 1947), de Elia Kazan, destaca o judaísmo mais como um traço religioso do que propriamente étnico (DONESON, 2002). Após a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto entra no rol dos grandes crimes contra a humanidade. Essa caracterização universal do genocídio como tragédia humana está presente em *The Diary of Anne Frank* (*O Diário de Anne Frank*, 1959), de George Cukor, e *Judgement at Nuremberg* (*Julgamento em Nuremberg*, 1961), de Stanley Kramer. Mesmo em produções como *The Pawnbroker* (*O Homem do Prego*, 1965), de Sidney Lummet, a experiência concentracionária relacionada com a problemática relação entre as minorias étnicas do país não destaca o judaísmo do protagonista. A centralidade dos judeus, enquanto as maiores vítimas do nazismo, só ganha uma nova dimensão a partir da minissérie *Holocaust*.

O especialista em estudos judaicos Jacob Neusner encontra na aproximação entre *Holocaust* e *Roots* a questão central da identidade étnica: "O que não está declarado na simples equação *Roots* = *Holocaust* é a noção de que ser judeu é uma categoria étnica e não fundamentalmente religiosa" (NEUSNER, 1981, p. 90,

tradução nossa). A jornada dos Weiss, que acentua o reconhecimento de seu judaísmo sob a tragédia do genocídio, e a sobrevivência de Rudi Weiss, reforçam uma narrativa redentora que se vincula à afirmação dessa identidade étnica, em um diálogo direto com os judeus da diáspora nos Estados Unidos (SILVA, 2014).

O Holocausto na TV: banalização, ultraje ou dever de memória?

A emergência da memória do Holocausto inevitavelmente se vincula ao aspecto traumático deste evento histórico, sobretudo em relação às trágicas experiências individuais dos sobreviventes. A questão da memória ferida e as reflexões sobre a noção freudiana do trabalho de rememoração, repetição e perlaboração das experiências traumáticas (RICOEUR, 2007) é frequente na abordagem do tema. No entanto, mais do que um produto resultante da emergência de uma memória social reprimida, a minissérie *Holocaust* é marcada por uma clara intenção discursiva em que a representação do genocídio recupera o trauma histórico como símbolo de unidade. O engajamento voluntário de organizações judaicas no suporte e na divulgação da minissérie é um dos aspectos mais evidentes deste discurso institucionalizado. O roteiro de *Holocaust* contou com a consultoria do rabino Marc H. Tanenbaum, diretor nacional de assuntos inter-religiosos do American Jewish Committee (AJC), que preparou guias para os telespectadores com o objetivo de discutir o tema em escolas e comunidades religiosas de diferentes credos. A Anti-Defamation League (ADL), principal instituição no combate ao antissemitismo nos Estados Unidos, também produziu e distribuiu materiais impressos sobre a minissérie. O historiador Allan Megill classifica como um evento comemorativo algo que "surge a partir do desejo de uma comunidade no presente de afirmar laços comunais fortalecendo-os por meio de uma orientação compartilhada em relação aos eventos do passado" (MEGILL, 2007, p. 30, tradução nossa). O caráter de discurso de memória e de evento comemorativo da minissérie é definido não apenas por seu enredo e pela representação dos eventos históricos, mas, sobretudo, pela participação ativa dessas instituições.

Tal esforço não evitou vozes dissonantes no seio da própria comunidade. A reação mais contundente foi verbalizada pelo escritor Elie Wiesel, um sobrevivente que relatou suas experiências em Auschwitz. Em um artigo publicado no *The New York Times*, Wiesel elencou uma série de críticas ao teledrama, destacando seu estilo *kitsch*, o caráter melodramático do enredo e a apresentação de uma narrativa fictícia que poderia dar subsídio a discursos negacionistas. Sua principal crítica apontou a violação de uma interdição: a ideia de que o Holocausto possa ser compreendido e representado: "Seja resultado de um processo histórico ou uma anomalia, o

Holocausto transcende a História" (WIESEL, 1978, p. 29, tradução nossa). As críticas na própria comunidade judaica não se limitaram ao ambiente doméstico. O cineasta e escritor francês Claude Lanzmann também explicitou sua discordância em relação à possibilidade de uma representação fílmica e narrativa do Holocausto, principalmente com a utilização de imagens de arquivo. O contraponto de Lanzmann foi seu próprio documentário *Shoah* (1985), um filme com mais de nove horas de duração reunindo depoimentos de sobreviventes, testemunhas e personagens envolvidas com o processo de deportação e extermínio. Utilizando a minissérie como exemplo negativo, Lanzmann também denunciou o que considerou como transgressões éticas e estéticas da produção televisiva, em diálogo com a noção da impossibilidade da representação apontada por Wiesel e atacou o caráter comercial do teledrama (LANZMANN, 2007).

Tais avaliações negativas expuseram tanto as discordâncias a respeito da representação da memória do Holocausto como também a percepção de que a televisão era um meio inapropriado para o tema. As dramáticas cenas das câmaras de gás e fornos crematórios entrecortadas por intervalos com propagandas de máquinas fotográficas e desinfetantes foram alguns dos exemplos apontados por tais críticas. O sociólogo Dieter Prokop destaca a recriação das execuções como o elemento problemático, ao apontar a presença da fotografia colorida nas encenações trágicas em que "processos terríveis são filmados, como se se tratasse de um passeio dominical que não deu certo" (PROKOP, 1986, p. 73). Se as minisséries históricas procuraram oferecer à televisão certa legitimidade na veiculação de um conteúdo supostamente superior em relação a outras produções, ainda havia muita resistência na abordagem de determinados temas, sobretudo na teledramaturgia. É importante observar que avaliações negativas similares estiveram quase ausentes na exibição de *Roots*, que também apresentou na televisão a brutalidade do sistema escravista. Algumas críticas, como a do historiador Henry Feingold, no entanto, denunciaram a mercadorização e a exploração do passado, principalmente em relação às injustiças históricas como a escravidão e o Holocausto, com o objetivo de transformar tais eventos em um filão comercial (FEINGOLD, 1978).

Ao ser exportada para outros países e exibida em contextos sociais distintos, particularmente em locais que foram cenários diretos de seu enredo, *Holocaust* criou novos significados. A veiculação da minissérie na então República Federativa Alemã propiciou o surgimento de um interesse sem precedentes e de uma discussão mais profunda sobre as feridas históricas do país na esfera pública (LANDSBERG, 2004). Não se pode ignorar que o produto televisivo desempenhou um papel fundamental no

despertar desta consciência pública. O especialista em teoria literária Andreas Huyssen reforçou o caráter da identificação emocional do telespectador como um elemento primordial para a catarse coletiva que permitiu o *Vergangenheitsbewältigung*, o processo de enfrentamento do passado, que a própria historiografia acadêmica ou a representação cinematográfica sobre o período nazista ainda não haviam propiciado (HUYSSEN, 1980).

História e memória na representação televisiva: limites e possibilidades

Holocaust alcançou um número aproximado de 120 milhões de espectadores nos Estados Unidos, até então a segunda maior audiência da televisão norte americana depois de *Roots* (SHANDLER, 1999). A minissérie se destacou por popularizar o tema, ensejando a construção do futuro Museu do Holocausto em Washington, DC (DONESON, 2002). Também foram iniciados esforços para a gravação em vídeo de depoimentos de sobreviventes relatando suas experiências (SHANDLER, 1999). O teledrama introduziu uma espécie de apropriação cultural norte-americana a respeito do tema, presente em livros, peças teatrais, cursos universitários, museus e monumentos públicos. O ápice desse processo foi a consagração do filme *Schindler's List* (*A Lista de Schindler*, 1993), de Steven Spielberg. O Holocausto se tornou um imperativo moral para a consciência pública norte-americana e a relação triangular entre o Holocausto, os Estados Unidos e Israel foi reforçada (DONESON, 2002).

Essa repercussão resultou em novas críticas denunciando a presença de uma "memória sacralizada" sobre o genocídio ao desnudar a obsessão com um passado distanciado dos conflitos internos da sociedade norte-americana e que fez do Holocausto a "experiência judaica emblemática" (NOVICK, 1999, p. 281). Ainda nesse aspecto, o historiador alemão Wulf Kansteiner afirma que, ao dar protagonismo ao tema em produções audiovisuais, os Estados Unidos negligenciam a reflexão sobre sua própria história em relação a outros eventos significativos, como o massacre de povos indígenas, a escravidão e as tragédias sociais provocadas por intervenções militares (KANSTEINER, 2008). Outras críticas apontaram que a memória do Holocausto no país tornou-se um espetáculo autocongratulatório, que substitui ações efetivas a outros episódios de genocídio e perseguição a minorias pelo mundo (YOUNG, 1999).

O amplo engajamento das instituições judaicas na produção de *Holocaust* não se compara à divulgação localizada que *Roots* recebeu. De fato, a divulgação da minissérie esteve muito mais vinculada às expectativas criadas em relação ao potencial comercial da obra de Haley. Tais expectativas foram acompanhadas do temor pelo fracasso do projeto televisivo já que, à época, a grande maioria dos telespectadores eram brancos de classe média. David Wolper, um dos produtores de

Roots, manifestou a preocupação de que o teledrama pudesse ser visto apenas como um programa televisivo sobre a história negra. (DELMONT, 2016).

O caráter doméstico da transmissão televisiva também explica a ênfase dada ao tema da família no teledrama. O subtítulo do romance, *A saga de uma família americana*, foi destacado. É importante observar que não há referência específica a uma família afro-americana, mas a um conceito mais amplo. Com o objetivo de marcar a universalidade do tema e garantir a fidelização do telespectador, o subtítulo da minissérie foi alterado para *O triunfo de uma família americana*, salientando a redenção na trajetória da escravidão para a liberdade. Alex Haley sempre destacou um aspecto mais universal de sua narrativa com o objetivo de alcançar o grande público. Seu desejo era que a história pudesse despertar o interesse e a identificação não apenas de outras famílias negras, mas do público em geral. (FISHBEIN, 1999). Ao apresentar a saga de uma família afro-americana como representativa da experiência histórica mais geral, a minissérie também contribuiu para um certo apagamento da complexidade do passado escravista e de suas marcas no tecido social. O caráter violento e traumático da escravidão, sem dúvida retratado de forma pioneira pela televisão, não possibilitou uma discussão profunda dessa herança no contexto das relações raciais nos Estados Unidos. A centralidade do interesse pela genealogia despertado pela minissérie é um desses resultados. Tal interesse, fomentado pelo próprio Alex Haley em suas entrevistas e aparições públicas, obliterou enormemente as discussões sobre as feridas sociais do escravismo (FISHBEIN, 1999).

De fato, pode-se afirmar que, embora *Roots* marcasse o pioneirismo da identificação com a ancestralidade africana como um componente de orgulho social e tenha despertado a valorização étnica, a minissérie reforçou um discurso de adequação dos afro-americanos à narrativa da nação, eclipsando a proximidade da obra com uma nova história social negra que também buscava problematizar o passado. Em uma análise sobre a avaliação de telespectadores da minissérie em cartas a jornais e emissoras de televisão, a historiadora Clare Corbould verificou que uma parcela não desprezível do público branco enxergou na história de Alex Haley a noção de que se os afro-americanos trabalhassem de maneira suficiente, eles também "poderiam prosperar na terra do leite e do mel" (CORBOULD, 2017, p. 41, tradução nossa). De certa forma, a televisão confirmou os aspectos conservadores do livro ao minimizar a especificidade da experiência negra do país por meio de um "conto de fadas conciliatório" (LAMBERT, 2017, p. 112).

Em que pese o seu inegável pioneirismo e importância social, *Roots* não permitiu um aprofundamento na problematização do passado escravista e na discussão das

relações raciais nos Estados Unidos, muito em razão das características intrínsecas à sua própria concepção como produto editorial e televisivo. A seu turno, a minissérie *Holocaust* inaugurou um processo problemático de americanização e sacralização da memória da *Shoá*[5], mas suas intenções discursivas também adquiriram um novo sentido em sua veiculação na antiga República Federativa Alemã, um país com forte protagonismo em relação a esse evento histórico. Coube à minissérie um papel explosivo no despertar da consciência nacional sobre o passado nazista, algo que a historiografia oficial e a produção cinematográfica foram incapazes de fomentar (ELSAESSER, 1996).

Nessas duas obras televisivas, a intersecção entre a representação histórica audiovisual e a produção da memória social permite destacar a importância da relação entre a História e a televisão, não apenas porque esse ainda seja um dos principais meios pelos quais o conhecimento sobre passado é adquirido, mas, sobretudo, porque, dada a atual importância da narrativa e do discurso na reflexão sobre o conhecimento histórico, é fundamental debruçar-se sobre o modo como esse conhecimento é "culturalmente processado, disseminado e lembrado" (ANDERSON, 2001, p. 25, tradução nossa). Esses são alguns dos aspectos desses dois objetos de análise que reafirmam a importância de se pensar a relação entre a disciplina histórica e a televisão para além de uma suspeita sobre o seu alegado presentismo e de sua inerente reprodução de uma cultura de amnésia. Propõe-se, deste modo, considerar potencialidades de reflexões surgidas da consideração do caminho de mão dupla entre a história e os discursos de memória presentes na teledramaturgia.

Referências

ANDERSON, S. "History TV and Popular Memory". *In*: EDGERTON G. R.; COLLINS, P. C. (org.). *Television Histories*: Shaping Collective Memory in the Media Age. Lexington: Kentucky University Press, 2001. p. 19-36.

ANGELOU, M. "Haley Show Us the Truth of Our Conjoined Histories". *The New York Times*, New York, 23 jan. 1977, p. B27.

CHATELAIN, E. "The roots of African American Labor Struggles: Reading Roots and Backstairs at the White House in a 1970s Storytelling Tradition". *In:* BALL, E.; JACKSON, K. C. *Reconsidering* Roots: Race, Politics and Memory. Athens: The University of Georgia Press, 2017. p. 97-112.

[5] Shoá, que significa "catástrofe" ou "calamidade", é o termo em hebraico para designar o Holocausto

CORBOULD, C. "*Roots*, the Legacy of Slavery and Civil Rights Backlash in 1970s America". *In*: BALL, E; JACKSON, K. C. *Reconsidering Roots:* Race, Politics and Memory. Athens: The University of Georgia Press, 2017. p. 25-45.

CREEBER, G. "Taking Our Personal Lives Seriously: Intimacy, Continuity and Memory in the Television Drama Serial". *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 23, n. 34, p. 439-455, 2001.

DELMONT, M. *Making Roots*: A Nation Captivated. Oakland: University of California Press, 2016.

DONESON, J. E. *The Holocaust in American film*. Syracuse: Syracuse University Press, 2002.

ELSAESSER, T. "Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler and Heimat to Shoah and Schindler's List". *In*: SOBCHACK, V. (org.). *The persistence of History*: Cinema, Television and the Modern Event. New York: Routledge, 1996. p. 145-183.

FEINGOLD. H. "Four Days in April: A Review of NBC's Dramatization of the Holocaust". *Shoah*: A Review of Holocaust Studies and Commemorations, Elizabeth, v. 1, n. 1, p. 15-16, 1978.

FISHBEIN, L. "*Roots*: Docudrama and the Interpretation of History". *In*: ROSENTHAL, A. (org.). *Why Docudrama?* Fact-Fiction on Film and TV. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999. p. 271-295.

HALEY, A. *Negras raízes*: a saga de uma família. São Paulo: Record, 1976.

HOLLOWAY, J. S. *Jim Crow Wisdom*: Memory and Identity in Black America Since 1940. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

HUYSSEN, A. "The Politics of Identification: 'Holocaust' and West German Drama". *New German Critique*, Durham, v. 2, n. 19, p. 117-136, 1980.

JACOBSON, M. F. *Roots Too:* White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

KANSTEINER, W. "Sold Globally – Remembered Locally: Holocaust Cinema and the Construction of Collective Identities in Europe and the US". *In*: BERGER, S. *et al*. (org.). *Narrating the Nation*: Representations in History, Media and the Arts. New York: Berhan Books, 2008. p. 153-180.

KORNIS, M. A. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAMBERT, R. "The conservative dispositions of *Roots*". *Transition*, Cambridge, MA, n. 122, p. 98-112, 2017.

LANDSBERG, A. *Prosthetic Memory*: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004.

LANZMANN, C. "From the Holocaust to 'Holocaust'". *In*: LIEMAN, S. (ed.). *Claude Lanzmann's Shoah*: Key Essays. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 27-36.

MEGILL, A. *Historical Knowledge, Historical Error*. Chicago: Chicago University Press, 2007.

NAPOLITANO, M. "A história depois do papel". *In*: NAPOLITANO, M. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-287.

NEUSNER. J. *Strangers at Home*: "The Holocaust", Zionism and American Judaism. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

NOVICK, P. *The Holocaust and Collective Memory*. London: Bloomsbury, 2000.

PROKOP, D. "Signos de felicidade e destruição. Holocausto: a estrutura de um produto internacionalizado de comunicação". *In*: MARCONDES FILHO, C. (org). *Dieter Prokop*. São Paulo: Ática, 1986. p. 71-82.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RYMSZA-PAWŁOWSKA, M. J. "Broadcasting the Past: History Television, 'Nostalgia Culture', and the Emergence of the Miniseries in the 1970s United States". *Journal of Popular Film and Television*, Abingdon, v. 42, n. 2, p. 81-90, 2014.

SHANDLER, J. *While America Watches*: televising the Holocaust. New York: Oxford University Press, 1999.

SILVA, E. P. *The big event*: história, memória e identidade na minissérie "Holocausto". 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SORLIN, P. "Televisão: outra inteligência do passado". *In*: FEIGELSON, K.; FRESSATO, S. B.; NÓVOA, J. (org.). *Cinematográfico*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009. p. 41-59.

STOWE, H. B. *A cabana do Pai Tomás*. Barueri: Amarilys, 2016.

WIESEL, E. "Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction". *The New York Times*, New York, 16 abr. 1978. p. 1-29

WILLIAMS, L. *Playing the Race Card*: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson. Princeton: Princeton University Press, 2001.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

YOUNG, J. E. "America's Holocaust: Memory and the Politics of Identity". *In*: FLANZBAUM, H. (org.). *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: John Hopkins, 1999. p. 68-82.

Referências audiovisuais

GENTLEMAN'S AGREEMENT (*A Luz é para Todos*). Elia Kazan, Estados Unidos da América, 1947.

GONE with the Wind (*… E o Vento Levou*). Victor Fleming, Estados Unidos da América, 1940.

HOLOCAUST (*Holocausto*). Criação: Gerald Green, Estados Unidos da América, 1978.

ROOTS (*Raízes*). Criação: Alex Haley, Estados Unidos da América, 1977.

SHOAH. Claude Lenzmann, França, 1985.

THE Birth of a Nation (*O Nascimento de uma Nação*). D. W. Griffith, Estados Unidos da América, 1915.

THE Great Ditactor (*O Grande Ditador*). Charles Chaplin, Estados Unidos da América, 1940.

THE House of Rothschild (*A Casa dos Rothschild*). Alfred L. Werker, Estados Unidos da América, 1934.

Uncle Tom's cabin, or, Slavery days. Edwin S. Porter, Estados Unidos da América, 1903.

submetido em: 28 jun. 2020 | aprovado em 14 dez. 2020

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.178321

La mujer sin cabeza: fluxos estéticos e políticos no cinema argentino

La mujer sin cabeza*: aesthetic and political flows in Argentine Cinema*

Sandra Fischer[1]
Natália Lago Adams[2]
Aline Vaz[3]

[1] Tem pós-doutorado em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP); vice-líder do Grupo de Pesquisa "Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais" (Grudes, PPGCom-UTP/CNPq). E-mail: sandrafischer@uol.com.br

[2] Doutoranda no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade Lusófona de Lisboa. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (2020) da Universidade Tuiuti do Paraná, no qual foi bolsista da Capes e CNPq. Pesquisadora discente do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais. E-mail: natalialagoadams@gmail.com

[3] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP); pesquisadora associada ao Grudes (PPGCom-UTP/CNPq); bolsista Capes/Prosup; E-mail: alinevaz900@gmail.com

Resumo: O artigo, situado no campo dos estudos contemporâneos de cinema, problematiza questões relativas ao *cinema de fluxo* tomado da forma como se apresenta no filme *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel. Para tanto, discute e analisa na obra as estratégias adotadas para a colocação em quadro do contexto sociopolítico da Argentina neoliberal pós-ditaduras, verifica os efeitos de sentido produzidos por meio das homologações entre o plano do conteúdo fílmico e o plano da expressão cinematográfica, e trata das consequentes articulações estéticas e estésicas. Considerando o cinema como privilegiado campo do sintoma da sociedade em que se se encontra cronotopicamente inserido, conclui-se que o filme em tela, ao focalizar as miudezas do cotidiano e suas modulações sensíveis, sinaliza a emergência de um suposto *Nuevo Cine Argentino* – que tanto viabiliza a detecção de angústias e asfixias sociais, quanto oportuniza, potencialmente, revisões de paradigmas e conceitos pré-estabelecidos.
Palavras-chave: cinema de fluxo; *Nuevo Cine Argentino*; Lucrecia Martel; *La mujer sin cabeza*.

Abstract: The essay, situated within the scope of contemporary cinema studies, discusses questions concerning the flow aesthetics taken as it is presented in the film *La mujer sin cabeza* (2008), by Lucrecia Martel. To this end, it discusses and analyzes the strategies adopted for framing the post-dictatorship neoliberal Argentina's socio-political context, verifies the effects of meaning produced by the homologations between the plane of film contents the plane of cinematographic expression, and deals with the consequent *aesthetic/aisthesic* articulations. Considering cinema as a privileged field of the symptom of the society in which it is chronotopically inserted, it is concluded that Martel's movie, by focusing on small aspects of everyday life and its sensory modulations, enlightens the emergence of a supposedly innovative cinema: a *Nuevo Cine Argentino* that both makes it possible to detect social distress and asphyxiation, and potentially provides for revisions of pre-established paradigms and concepts.
Keywords: flow cinema aesthetics; *Nuevo Cine Argentino*; Lucrecia Martel, *La mujer sin cabeza*.

Introdução

Para a cineasta Lucrecia Martel, pensar o cinema implica ter em mente que o realizador é um indivíduo inserido em uma determinada comunidade, e que a realidade que este vive(u) tende a se manifestar, de maneira ou outra, na experiência cinematográfica (MARTEL, 2014). Ao escolher sua cidade natal como locação de *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), que se passa em Salta, na Argentina, consideramos que Martel, em certa medida, contamina a obra com os costumes de uma sociedade de classe média que lhe é familiar, inscrevendo em suas personagens uma *autobiografia coletiva* (SARLO, 2016)[4]. Aqui, manifestando na tela do cinema uma certa culpa (ou vergonha?) pelo mecanismo popular do "fingir não ver"[5] a profunda crise política, social e econômica que se instala numa Argentina neoliberal pós-ditaduras[6]. A obra se desdobra, mais do que acerca de um estado amnésico traumático, em torno de uma espécie de transe anestésico que a protagonista Verónica (María Onetto) vivencia após atropelar algo – uma criança ou cachorro? – e não voltar para ver o que era ou prestar socorro. A partir do acidente, a personagem, perturbada, começa a agir de maneira desconexa, desconcertada: assina a ficha do hospital com o nome da enfermeira em lugar de fazê-lo com seu próprio nome; senta-se na sala de espera de seu consultório odontológico, junto de seus pacientes que a aguardam; agradece e abre o presente que comprou para sua tia; mantém poucos diálogos e, quando o faz, são curtos; não sabe responder a perguntas simples, como o curso que suas filhas fazem em Tucumán. Desencadeia-se aí, enfim, uma série de desordens que explicitam um comportamento corriqueiro daquela sociedade que Lucrecia possivelmente testemunhou em seu próprio cotidiano, expresso nas atitudes de Verónica e os que a cercam.

[4] A noção de *autobiografia coletiva* associa-se à definição de Beatriz Sarlo (2016, p. 30), em que o mundo do artista se remete à ordem e à desordem de um mundo que não se restringe somente ao contexto pessoal do realizador, possibilitando "que esse mundo, essa outra ordem de experiências, se universalize ou ganhe historicidade sem perder o tom […]".

[5] Trata-se de uma "reconciliação amnésica", manifesta pela considerada "moda do esquecimento", proposta pelo presidente Menem: "as frases banais ("virar a página", reconciliar-se para construir o futuro", "pacificar") expressam o desejo utópico de igualar no esquecimento" (SARLO, 2016, p. 39) – um igualamento amnésico do passado que infere no presente.

[6] Apesar do lançamento do filme se dar na *Era Kirchner*, momento marcado por políticas peronistas, são restos neoliberais (quando não ditatoriais) que ecoam na tela de *La mujer sin cabeza*.

Após sofrer seis golpes militares durante o século XX[7], a Argentina da década de 1990 foi palco de uma certa tentativa de restauração democrática, na qual as políticas neoliberais do Presidente Carlos Menem, entre 1989 até 1999, foram levadas ao extremo – e, junto com elas, tiveram lugar o desemprego, a desigualdade de distribuição de renda, a miséria e o colapso do mercado:

> No final de 2001, com o debandar dos investidores financeiros, a recessão econômica aprofundou a corrida dos bancos, a queda do PIB e a grave desvalorização da moeda, eventos acompanhados por protestos populares e crise na produção de alimentos. Paralelamente a essa crise, a segunda parte dos anos 1990 será o berço de um grupo variado e por vezes díspar de obras e cineastas, que com o apoio da *Ley del Cine* (1994), a confluência de uma leva de novas escolas de cinema, além do trabalho com baixos orçamentos, será responsável por um boom na produção cinematográfica do país. Nesses filmes, as dificuldades socioeconômicas não serão o tema principal, embora as consonâncias políticas possam ser encontradas nos meandros das relações dos personagens entre si e com os espaços, entre campo e cidade, bem como na ambiguidade por vezes pessimista dos desfechos. (UCHÔA; TAÑO, 2016, p. 28)

O dito *Nuevo Cine Argentino* (NCA)[8] nasce durante as crises econômicas-neoliberais do país, por vezes incentivado pela *Ley del Cine*. O *Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais* (Incaa), em 1995, viria a promover o concurso de curtas-metragens *Historias breves*. Lucrecia Martel, na época estudante de cinema, integraria a coletânea que, por muitos, seria considerada um marco para o NCA. Ainda que os filmes considerados como integrantes desse '*nuevo cine*' não sejam impregnados de uma estética uniforme e formulaica, o plano do conteúdo invariavelmente reflete sobre a situação do momento, ainda que de forma menos explícita e militante que seus

[7] Os golpes de Estado se instauraram nos anos: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1970. Os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto os dois últimos impuseram ditaduras de tipo permanente, segundo o modelo de estado burocrático-autoritário; direitos humanos foram violados, muitos argentinos foram dados como desaparecidos, diversas famílias sofreram fraturas (apartações, desintegrações, violações).

[8] A denominação *Nuevo Cine Argentino* é questão deveras controversa: há divergências tanto em termos cronológicos quanto conceituais e de caracterização. Muitos teóricos são contrários, por exemplo, ao qualificativo 'movimento' para o *Nuevo Cine Argentino*. Sergio Wolf (2002) entende que o NCA não se faz movimento devido à ausência de um tratado específico e também por não ser composto por uma determinada geração de cineastas – uma vez que entre os realizadores figuram tanto aqueles que contam 23 anos de idade quanto aqueles que têm mais de 40 anos. Neste trabalho, aprioristicamente, tomaremos como *Nuevo Cine Argentino* o cinema produzido entre os anos 90 e a primeira década de 2000, que tem como características principais inserir as personagens em lugares físicos e sociais reconhecidos aquém e além da tela do cinema, enfocando protagonistas quadriculados em ambientes opressores, inferindo, em certa extensão, os efeitos de políticas públicas autoritárias e repressoras nos convívios familiares.

antecessores, voltando-se para as subjetividades do cotidiano de um tempo presente (PRYSTHON, 2015). É neste mesmo período que surge, em diversos países, uma estética cinematográfica rotulada como "cinema de fluxo"[9], presente em filmes que se ocupam, justamente, das miudezas diárias. Erly Vieira Jr. (2014, p. 124) aponta que, rompendo com a linearidade narrativa padrão, os filmes compreendidos pelo termo adotam uma lógica sensorial, "que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos" inscritos nos microeventos postos em cena, de modo que a montagem mais lenta, e os enquadramentos, algo atípico, já não se voltavam tão somente para o determinismo da ação, mas também para o que há de periférico a ela, atraindo o olhar do espectador para o caráter multidimensional do cotidiano.

Sugerindo e articulando uma estética imersiva em *La mujer sin cabeza*, com sua temática inegavelmente inerente ao NCA, parece acertada a opção de Martel por uma estética de fluxo, capaz de desnudar uma realidade obscura ao tentar mergulhar o espectador nas sensorialidades desta, por meio de

> planos assimétricos, descontinuidades sonoras, estranhos enquadramentos (por exemplo, com planos de pessoas do pescoço para baixo, remetendo explicitamente ao título do filme) que evocam e configuram a confusão mental da personagem. Num constante paralelo entre forma e conteúdo narrativo, a obra sutilmente realça os mistérios do visível, ancorando visual e sonoramente um universo de distúrbios, culpas e horror. (PRYSTHON, 2015, p. 7)

Neste sentido, o objetivo da presente pesquisa é explicitar, no paralelo entre forma e conteúdo apontado pela pesquisadora Ângela Prysthon, uma espécie de falência – aqui no sentido de suspensão de um funcionamento tido como *comum*, normalizado por sua recorrência – inerente a ambas as ordens narrativas, de maneira que se revelam em crise tanto na sociedade neoliberal argentina pós-ditadura, quanto um modo de fazer cinema já desgastado[10]. Para isso, a metodologia aplicada consiste na análise fílmica por meio da qual se observa os acontecimentos e discursos que

[9] O termo fora utilizado pelas primeiras vezes por críticos franceses no início da década de 2000 em artigos publicados na revista *Cahiers du Cinéma*: "Plan contre flux", por Stéphane Bouquet, em março de 2002; "C'est quoi ce plan?", de Jean- Marc Lalanne, em junho de 2002; e "C'est quoi ce plan? (La suite)", por Olivier Joyard, em junho de 2003. Bouquet (2002) distingue os cineastas entre os de "plano" e os de "fluxo". Os primeiros estão preocupados com a concepção racional dos filmes, criando estruturas subordinadas ao sentido. Por sua vez, segundo o crítico, os cineastas de fluxo organizam as obras segundo uma ordem sensível.

[10] "[…] pode-se dizer que toda crise implica uma suspensão. Seja pessoal, social, política ou econômica, a crise é um período que implica certa paralisia, um detrimento do usual que ocasiona incertezas, críticas, dificuldades, lutas, transformações, soluções" (GORDON, 2017, p. 30, tradução nossa).

expõem a postura de uma classe média marcada, na Argentina, pelos rastros e restos do neoliberalismo pós-ditaduras: uma possível culpa ou vergonha pela omissão dos acontecimentos na história recente. Perifericamente, há ainda homossexualidade, incesto e adultério (temas reiterados em obras do NCA, inclusive no primeiro longa-metragem de Martel, *La ciénaga*, de 2001), condutas comumente tidas como profanas em sociedades conservadoras. Ao mesmo tempo, a metodologia também se desdobra na análise estética da obra em busca de elementos de *fluxo* que evidenciam as rachaduras que surgem no cotidiano das personagens. Entendemos, desse modo, que ali o plano da expressão e o plano do conteúdo não apenas homologam-se constantemente, mas articulam-se de modo a fazer com que a história não seja apenas vista, contemplada – mas "experimentada" (experienciada, de certo modo), aquém e além da tela do cinema.

Falências da ordem do conteúdo

Ao abrigar-se sob o rótulo do NCA, *La mujer sin cabeza* promove uma narrativa amparada no clima de "apatia, depressão e decadência, do pessoal ao nacional, em suma, falta de esperança" (MOLFETTA, 2012, p. 79), inerente ao período vivido na Argentina e inscrito num cinema preocupado com as dimensões sociais e geográficas de uma sociedade imposta às fendas neoliberais pós-ditaduras. Centra-se, deste modo, em um presente que só poderia ser representado pelo cotidiano, pois é a observação da repetição e do banal que nos permite examinar as rachaduras de uma realidade do país, para além da fachada neoliberal que tentava esconder as cicatrizes pós-ditatoriais. Nesta perspectiva, Martel opta – não pela primeira vez, pois o faz em *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) – por retratar a burguesia em lugar da juventude empobrecida e desorientada que aparece em filmes como *Pizza, birra, faso* (*Pizza, cerveja, cigarro*, 1998), de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro) e *Rapado* (1992), de Martín Rejtman.

Trazer à luz o sentimento de culpa pela omissão aos acontecimentos obscuros do regime militar e do neoliberalismo de certo modo indica a falência moral que tem lugar nessa sociedade, pois, se por um lado governo e burguesia passam a pensar nos desaparecimentos e nas mortes daqueles que foram vítimas da ditadura, por outro ignoram a flagrante pobreza com que convivem diariamente, exposta no filme pela figura daqueles que ocupam-se de trabalhos subservientes, como os funcionários do hospital e da floricultura, empregadas domésticas, meninos que lavam carros e ajudam a carregar peso (BARRENHA, 2012). É da natureza da desmoralização, também, a conduta de Verónica diante do acidente: sente-se mal pelo que acontece, mas não presta socorro. O remorso, enfim, não se converte em atitude de redenção – ainda que as personagens ofereçam empregos informais aos jovens carentes e,

por exemplo, doem roupas que já não lhes servem mais, essas atitudes continuam reforçando, explicitamente, suas posições hierárquicas.

A questão da família, que nos é cara, ao funcionar no filme de Martel como metonímia e metáfora do Estado (o qual, por meio de ordens hierárquicas e quadriculamentos territoriais, cria laços não só afetivos de proteção e acolhimento, mas firma enrijecimentos opressores), ali desenha sinais de 'anomalia', desvios diante daquilo que no universo familiar é convencional e tradicionalmente tido como 'normal'. Verónica não parece exercer o clássico papel de mãe: as filhas têm maior ligação com o pai, que embora não resida na mesma casa, se mostra mais ativamente presente. Ademais, a protagonista não só trai seu marido, Marcos (César Bordón), mas o faz com quem descobrimos depois ser seu primo, Juan (Daniel Genoud). Sua sobrinha adolescente, Candita (Inés Efron), vítima de hepatite, diferentemente daqueles de sua idade, passa o dia dentro de casa; há – assim como em *La ciénaga* – a insinuação de uma relação homoafetiva da garota com uma jovem que vive na periferia da cidade. Neste caso, ao mesmo tempo em que a mãe de Candita aparentemente aceita a situação, deixando ambas sozinhas no quarto, por exemplo, ela também mantém a outra menina em seu 'devido lugar', destinando-lhe tarefas serviçais e ressaltando, por meio de diversas outras atitudes, sua posição social supostamente inferior.

Por fim, há ainda a presença delituosa da corrupção, na medida em que o filme insinua que Verónica está sendo acobertada pela família: ao admitir o atropelamento, a confissão que faz é abafada: ouve de seus interlocutores, repetidamente, que nada acontecera; o marido conserta-lhe o carro, evitando deixar rastros do acidente; o irmão encarrega-se de não deixar à vista os resultados de exames hospitalares realizados no dia do ocorrido, bem como desaparece o registro de sua estadia no hotel em que esteve com Juan – este, aliás, liga para um "contato" após ouvir o relato de Vero, a fim de averiguar (ou tratar de "apagar"?) o caso. Todos se esforçam, enfim, para manter a *ordem* na vida da protagonista e, consequentemente, em suas próprias. Finalmente, ela mesma parece aceitar a situação: muda a cor dos cabelos e, aos poucos, recobra seu comportamento habitual e afazeres corriqueiros com aparente naturalidade. Devido à resignação de Verónica, a própria narrativa até então construída vai também à falência, pois tudo volta à *normalidade* testemunhada nos primeiros minutos do filme.

Falências da ordem estética

Se a narrativa de *La mujer sin cabeza* tende a transmitir o tempo todo a impressão de ambiguidade, isso acontece justamente pela adoção de recursos estéticos que pouco

revelam sobre o eixo central da ação, característica inerente ao rótulo de cinema de fluxo que, como aponta Vieira (2014), não oferece explicações prontas – de maneira a voltar o espectador para os outros sentidos e qualidades que a imagem carrega. Exemplo disso é a cena em que Juan e Marcos estão no lado de fora da casa, despedindo-se, e o celular do primeiro toca: é seu amigo policial Gordo Flores, a quem ele indaga se na semana da tempestade houve algum acidente na zona do canal, local onde ocorreu o atropelamento. Neste momento, surgem em primeiro plano as mãos de Verónica, que está se escondendo no interior da casa – cuja porta aberta permite ver por meio das lentes desfocadas os dois homens do lado de fora, em segundo plano (Figura 1). Durante o diálogo, o som da chuva intensa mistura-se à fala de Juan. Logo após a pergunta, um corte seco faz a transição para outra cena, em que Vero já não está mais ali e seu marido retorna dizendo que nada aconteceu. O espectador, portanto, fica em dúvida se ele diz a verdade, pois a câmera não testemunha o desenrolar do diálogo. A característica dispersiva do cinema de fluxo fica evidente nesta sequência na medida em que, dada a tensão e a importância do momento em termos de progressão diegética, dispensam-se os usuais primeiros planos e *close-ups*, reveladores das expressões faciais das personagens e, por conseguinte, omite-se o desvelamento das emoções que a ligação de Gordo evoca; em vez disso, um enquadramento atípico esvazia a cena de toda sua potencial dramaticidade e, graças ao desfoque das lentes, à imagem e som da chuva e à iluminação, dá lugar à sensorialidade.



Figura 1: Juan falando com Gordo

Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

A câmera no cinema de fluxo, e especificamente na obra em questão, abandona a onipresença distanciada, inerente às narrativas consideradas clássicas, para adquirir um caráter bastante físico em que sua presença é enfatizada: é ela a responsável por mediar o transbordamento de sensações que irrompe do corpo da personagem e potencialmente alcança o do espectador. Ao explorar minuciosamente os espaços e

corpos em cena, essa câmera capta a fluidez de um presente imediato de que participam cineasta, intérpretes e público, como aponta Vieira (2014), de modo que os já esgotados *flashbacks*, as metáforas e os símbolos dão lugar à imagem por si só.

Em *La mujer sin cabeza* as lentes adquirem caráter duplo, tanto objetivo (retratando a condição da personagem por "fora"), quanto subjetivo (indicando ao espectador seu ponto de vista psicológico). No primeiro caso, as frequentes tomadas que fragmentam o corpo de Verónica e, em particular, sua cabeça, aludem ao título do filme: quando ela sai do carro após o atropelamento que provocara, a câmera posicionada no interior do veículo mostra apenas o tronco da mulher; quando está no hospital, a máquina de radiografia cobre-lhe o rosto e, parcialmente, também a cabeça; quando se esconde do marido no banheiro, a personagem é enquadrada pelo reflexo do espelho que lhe revela somente o colo (Figura 2).



Figura 2: Verónica sem cabeça

Fonte: *La mujer sin cabeza* (A *mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

Já no sentido subjetivo, os enquadramentos do ponto de vista de Verónica colocam-na em primeiro plano, tomado frequentemente por trás de sua cabeça de modo a exibir-lhe apenas o cabelo e parte do perfil do rosto, desfocando o que há diante dela, sugerindo a visão confusa que a personagem parece ter da realidade. Outros elementos também corroboram neste sentido:

> Há um grande contraste entre as áreas nítidas e desfocadas, e a cineasta também trabalha com a contraluz para distorcer e ocultar o que Vero não consegue perceber. A concepção de uma trilha sonora pouco realista (apesar de ser construída com elementos da realidade) é outra maneira de compartilhar o desconcerto de Verónica: mostra, assim, como seus ouvidos percebem o mundo. (BARRENHA, 2012, p. 647, tradução nossa)

Tais escolhas estéticas, mais uma vez, destoam daquelas feitas em filmes orientados pela lógica da ação, uma vez que nestes seriam quase inconcebíveis, por exemplo, planos longos em que se vê em *close-up* apenas fios de cabelo diante de um aparelho de televisão, cuja tela exibe algo que o espectador não enxerga por conta do desfoque (Figura 3), bem como aqueles em que tudo que há para ver é o reflexo do movimento da água da piscina incidindo sobre o rosto da personagem (Figura 4), ou, ainda, os planos em que a imagem da ação é obstruída por outros elementos do ambiente, como a estrutura da janela, a grade metálica e a folha de uma planta.



Figura 3: Desfoque: dois homens
Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

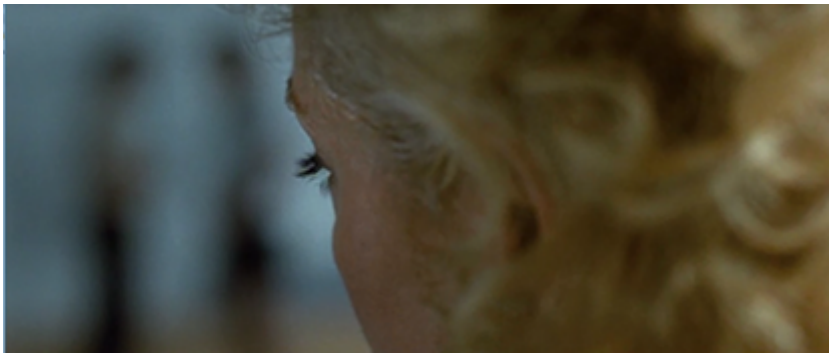


Figura 4 – Reflexo da piscina
Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

Também não caberiam nestas narrativas um esforço sonoro que dá menos destaque à fala da personagem do que ao ruído da chuva caindo, ou que nivela no mesmo volume o som de vozes e grunhidos e o som de lençóis sendo amassados, ou de persianas sendo abertas. São atípicos, também, os frequentes enquadramentos de

reflexos – em espelhos, vidros de divisórias e janelas –, criando diferentes efeitos de sobreposição e profundidade em cenas pouco extraordinárias, como quando Vero se vê no espelho do banheiro do hospital e sua figura se multiplica por quatro (Figura 5).



Figura 5: Reflexo no espelho
Fonte: *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, Lucrecia Martel, 2018).

O novo modo de fazer proposto pelo cinema (dito) de fluxo, com sua narrativa peculiarmente dotada de detalhamentos visuais, sonoros e cinéticos, coloca em xeque o modo clássico do fazer cinematográfico (desgastado pela recorrência), assim alterando não somente a forma do *fazer*, mas também a natureza da experiência do *ver* e do *sentir* as imagens. Desta falência de velhos recursos, que inscreve uma sociedade falida, surge um olhar que privilegia a imagem em si e, nela, ressalta a beleza da pequenez, da miudeza, dos cotidianos, das politicidades estéticas e sociais de um *Nuevo Cine Argentino*.

> Lucrecia Martel, com *La mujer sin cabeza*, se reafirmou como especialista de zonas cegas e de zonas inaudíveis. Estruturada, como *La Ciénaga* e muitas outras películas do *nuevo cine*, em torno de um acidente (a protagonista, interpretada por María Onetto, aparentemente atropela uma criança). *La mujer sin cabeza* traça uma alegoria de um setor da burguesia provinciana, mas que tem eixos mais amplos. O jogo de negações e encobrimentos (para si e para os outros) não remete diretamente à ditadura militar e a outros momentos históricos, adquirindo um alívio sinistro quando o espectador os coloca em relação. Entretanto, Martel mantém a brecha – as equivalências alegóricas não são imediatas ou automáticas – e evita correspondências fáceis: *La mujer sin cabeza* não é sobre um trauma em particular (o acidente nunca se esclarece totalmente), mas sobre seus funcionamentos e seus mecanismos. (AGUILAR, 2017, p. 207, tradução nossa)

Em *La mujer sin cabeza*, Martel deixa o espectador suspenso, sem dar-lhe resoluções finais, decisivas. A diegese se constitui pelo sentimento da incerteza, em que nada se vai desenrolar de maneira fácil ou breve, pois não é apenas a experiência de Vero que insurge da narrativa, mas a história à qual a sociedade em que a personagem se insere está circunscrita, aterrada numa experiência neoliberal, prolongação de vivências que se iniciam nos anos ditatoriais, estendem-se aos anos menemistas, e perduram, em certa medida, ainda sem soluções, em fluxo cambiante e contínuo.

Considerações finais

Em *La mujer sin cabeza* (2008) a narrativa desencadeia-se a partir de um acidente automobilístico na estrada, quando uma mulher atropela um 'corpo'. Omitindo-se à responsabilidade de tentar prestar socorro, a mulher passa a conviver com uma incerteza: atropelara um humano ou um animal? Estaria a vítima viva ou morta? Seu retorno para casa é marcado por uma situação de estado traumático amnésico, ao mesmo tempo em que a família ao redor segue a rotina "sem nada notar". Lembrar que a protagonista Julia, de *Leonera* (2008)[11], de Pablo Trapero, filme do mesmo ano, também vivencia a amnésia traumática – o que sugere que essas reiteradas personagens amnésicas no NCA podem aludir ao governo de Carlos Menem e à conformação de uma sociedade alienada diante de políticas neoliberais.

> […] a possível amnésia de Vero ou seu estado fora de si, sua loucura e a ocultação constituem o olhar crítico que não só questiona a falta de reação e memória por parte de certos setores da sociedade, mas coloca em evidência como a indiferença funcionou como parte de todo um sistema repressivo sustentado pela conspiração do silêncio. (GORDON, 2017, p. 200, tradução nossa)

Após o acidente e sua consequente "amnésia", a protagonista Vero tinge os cabelos, mudança concreta que se dá diante da perturbação ocasionada pelo fato trágico, enquanto todo o entorno esforça-se para manter as aparências e rotinas típicas de uma classe média alta estável, absorta em situações e assuntos triviais (divertindo-se ao redor de piscinas, por exemplo, lugar que costuma marcar a presença de uma classe abastada). A atmosfera inebriante do "fingir não ver" os

[11] O filme de Trapero narra a história da jovem Julia, condenada pela morte de um dos dois homens com que compartilhava a casa e a cama. Se a condenação é justa ou injusta, o filme não esclarece: grávida de um deles, após o incidente, a personagem sofre uma espécie de amnésia traumática, e não consegue recordar-se da noite do crime.

conflitos *do* cotidiano, ignorados *no* cotidiano, para Gordon (2017) seria o estar "sem cabeça", tal como indica o título:

> Martel expõe as relações de poder emaranhadas na sociedade mesmo evitando a referência ao sistema político e econômico que a sustenta, pois não há necessidade de fazê-lo: essas relações já são em si produtos da construção de poder. Se o sistema menemista-neoliberal funcionou na sociedade argentina foi, justamente, graças a este tipo de relações de cumplicidade que se criavam dentro das diferentes esferas da vida cotidiana. (GORDON, 2017, p. 204-205, tradução nossa)

As sugestões ocultas (e suspensas) se colocam em cena entre ambientes domésticos e estratégias cinematográficas de fluxo, cujos efeitos de sentido evidenciam e enfatizam a prevalência das relações de poder que impregnam o cotidiano das personagens (entre pais e filhos, patroas e empregadas etc.). O cinema, nessa perspectiva, funciona como campo do sintoma que indica tanto a sobrevivência do tradicional autoritarismo ditatorial quanto as marcas de uma política neoliberal, por vezes, digamos, "mais simpática – simulada" (GORDON, 2017), mas que reitera incertezas, imobiliza e inviabiliza possibilidades de interações sociais e afetivas.

O debruçar-se sobre a(s) estética(s) do cinema frequentemente implica analisar as obras de acordo com duas instâncias básicas: plano da expressão e plano do conteúdo. Pesquisas que se propõem a fazê-lo podem chegar à conclusão de que ambos os planos se afastam, em um processo dialético, ou de que se amalgamam, homologando-se em constante reiteração. No caso do presente estudo, verificou-se que a segunda alternativa condiz não só com as correlações entre forma e conteúdo em *La mujer sin cabeza*, mas no cinema de fluxo como um todo: estaria tal opção estética intimamente atrelada a temáticas de falências e decomposições? Talvez. Estamos, já há algum tempo, empreendendo os primeiros passos para uma investigação de mais fôlego neste sentido.

Cabe atentar, ainda, para o fato de que a análise da obra em questão no meio acadêmico não é, obviamente, novidade. No entanto, ativemo-nos a esse universo motivadas pelo fato de o filme ser considerado um dos principais representantes não somente do dito NCA, mas do *cinema de fluxo* – enquanto boa parte dos estudos tendem a indicar uma análise a partir de um ou de outro movimento (se é que podemos chamá-los assim), nossa tentativa se deu com vistas a tentar realizar uma análise transversalmente intercomunicante entre os dois desdobramentos estéticos e estésicos. Ao revisitarmos, reiteradamente, o longa-metragem de Martel com o recorte do presente estudo em mente, parece-nos que dificilmente haveria forma

mais conveniente de se abordar a temática em pauta se não por meio de uma estética que não apenas privilegia o cotidiano, como, mais importante ainda, desvela novas faces da dita banalidade trivial e rotineira por meio de seus enquadramentos desenquadrados, sons e imagens fora de sincronia, além de planos desfocados – adjetivos que provavelmente seriam adequados, também, à caracterização do modo de *estar no mundo* da protagonista Verónica e de seus muitos semelhantes. Potências da imagem, do cinema. Brechas, desestabilizações, vislumbres. Alumbramentos?

Referências

AGUILAR, G. "¿Qué fue el Nuevo Cine Argentino?". *In*: IRIBARREN, M. (org.). *La imagen argentino*: episódios cinematográficos de la historia nacional. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2017. p. 197-219.

BARRENHA, N. C. "La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente". *Comunicación*: *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, Sevilla, v. 1, p. 643-652, 2012. Disponível em: https://goo.gl/1qFdTN. Acesso em: 25 abr. 2019.

BOUQUET, S. "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 566, p. 46-47, mar. 2002.

GORDON, R. *Narrativas de la suspension*: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2017.

JOYARD, O. "C'est quoi ce plan? (La suite)". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 580, p. 26-27, jun. 2003.

LALANNE, J-M. "C'est quoi ce plan?". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 569, p. 26-27, jun. 2002.

MARTEL, L. "Harvard at the Gulbenkian". *In*: *Cinema dialogues 4.2*. San Francisco, 2014. Disponível em: https://youtu.be/KFxoAb_UQVs. Acesso em: 25 abr. 2019.

MOLFETTA, A. "Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007)". *In*: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 177-192.

PRYSTHON, Â. "Fantasmas da imobilidade: cinema argentino, Lucrecia Martel e a mulher sem cabeça". *In*: TONETTO, M. C. (org.). *O olhar feminino no cinema hispano-americano*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015. p. 47-61. Disponível em: https://goo.gl/eXp6RK. Acesso em: 25 abr. 2019.

SARLO, B. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 2016.

UCHÔA, F.; TAÑO, D. "A cidade e o campo no nuevo cine argentino: Mundo grua (1999) e a obra de Pablo Trapero". *Novos Olhares*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 25-39, 2016.

VIEIRA JR., E. "Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 50/60 à estética do fluxo contemporânea". *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 29, p. 124-138, 2014. Disponível em: https://goo.gl/2QKTkh. Acesso em: 25 abr. 2019.

WOLF, S. "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio". *In*: BERNADES, H.; LERER, D.; WOLF, S. (org.). *Nuevo cine argentino*: temas, autores y estilos de uma renovación. Buenos Aires: Tatanka, 2002.

Referências filmográficas

LA CIÉNAGA. Lucrecia Martel, Argentina, 2001.

LA MUJER sin cabeza. Lucrecia Martel, Argentina, 2008.

LEONERA. Pablo Trapero, Argentina, 2008.

PIZZA, birra, faso. Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, Argentina, 1998.

RAPADO. Martín Retjman, Argentina, 1992.

submetido em: 19 nov. 2020 | aprovado em: 25 mar. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.178362

A ética do inconcluso em *juventude em marcha* – a carta de Ventura

The ethics of the inconclusive in colossal youth – Ventura's letter

João Luiz Borogan Cerqueira[1]

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e mestre em Culturas e Identidades Brasileiras pela USP (2019). E-mail: joao.borogan@gmail.com

Resumo: Este ensaio apresenta uma análise do personagem Ventura, de *Juventude em marcha*, à luz das considerações de Bakhtin sobre a construção da personagem no romance polifônico de Dostoievski. O comentário se centrará, sobretudo, na carta de Ventura e em sua possível leitura analítica como uma porta de entrada para comentarmos a constituição dessa personagem como uma autoconsciência. A hipótese a ser testada pela análise é a de que essa autoconsciência age no filme por meio da preservação de uma certa opacidade da personagem em relação ao narrador do filme e ao espectador, opacidade por meio da qual a personagem mantém sua autonomia preservada.
Palavras-chave: Pedro Costa; Bakhtin; cinema português.

Abstract: This essay presents an analysis of the character Ventura, from *colossal youth*, in the light of Bakhtin's considerations about the construction of the character in Dostoievski's polyphonic novel. The text will focus mainly on Ventura's letter and on its possible analytical reading as a way to comment on the constitution of this character as a self-awareness. It is a hypothesis to be tested by the analysis that this self-awareness acts in the film through the preservation of a certain opacity of the character in relation to the narrator of the film and the spectator, opacity through which the character maintains his autonomy preserved.
Keywords: Pedro Costa; Bakhtin; portuguese cinema.

Neste ensaio propomos a análise da personagem Ventura, de *Juventude em marcha* (2006), à luz das considerações de Bakhtin (2013) sobre a construção da personagem no romance polifônico de Dostoievski. Não se trata de verificar as considerações teóricas de Bakhtin no filme, como se esse fosse um exemplo delas, mas de utilizar os recursos oferecidos por sua análise do romance polifônico para enriquecer os comentários e a análise sobre essa personagem.

A análise se centrará, sobretudo, na carta de Ventura, repetida em diversas cenas ao longo do filme, e em sua possível leitura analítica como uma porta de entrada para comentarmos a constituição dessa personagem como uma autoconsciência. A hipótese a ser testada pela análise é a de que essa autoconsciência age no filme por meio da preservação de uma certa opacidade da personagem em relação ao narrador do filme (a entidade que organiza os planos, a montagem, a disposição da luz etc.) e ao espectador, opacidade por meio da qual a personagem mantém sua autonomia preservada.

Juventude em marcha é o último filme da chamada *trilogia de Fontainhas*, constituída também por *Ossos* (1997) e *No quarto de Vanda* (2000), ambos de Pedro Costa, denominada assim por nela assistirmos a uma espécie de arco da destruição do bairro de lata homônimo na periferia de Lisboa: no primeiro filme, não há nenhuma insinuação da demolição do bairro; no segundo, vemos as casas serem derrubadas e ouvimos os ruídos das máquinas de demolição; e, no último, resta apenas uma casa do antigo bairro, cuja população foi transferida para uma espécie de conjunto habitacional formado por prédios brancos, o Casal da Boba. Esse arco é reforçado por recorrências entre os três filmes, como, por exemplo, ao vermos que, da casa de uma personagem do primeiro filme, sobrou, no segundo, apenas seu portão azul.

Além do processo de destruição do bairro, é possível afirmar que essa trilogia também marca um ponto de inflexão na maneira como o realizador faz seus filmes. Do primeiro ao último, Pedro Costa abandona a película para adotar o vídeo, além de diminuir consideravelmente a equipe de produção e aumentar o tempo de filmagem, que, nesse caso, é também um tempo de convívio com os não-atores moradores do bairro que passam a compor integralmente o elenco. Esse convívio não é mencionado gratuitamente, pois se relaciona, por sua vez, com o abandono de uma ênfase na roteirização prévia à filmagem, ainda presente em *Ossos*, e uma maior abertura às sugestões do próprio filmado, como atesta a composição da carta que é objeto de atenção deste ensaio, de autoria partilhada entre Pedro Costa e Ventura (e baseada em uma carta de Robert Desnos) (JORGE, 2020).

É nessa inflexão que surge Ventura, protagonista do último filme da trilogia e que estará presente em produções até a próxima década, como *Cavalo dinheiro* (2014),

de Pedro Costa, indicando uma continuidade entre *Juventude em marcha* e os filmes posteriores do realizador e reforçando essa ideia de transformação, de inflexão, operada entre os três filmes de Fontainhas.

A crítica esteve atenta a essa posição aparentemente privilegiada de Ventura na filmografia do realizador, com artigos comentando a relação entre sua figura e a câmera (NEYRAT, 2008), o aspecto deambulatório do personagem (FONSECA, 2008) ou a própria carta que repete ao longo do filme e que se repete entre os filmes – ela já havia aparecido em *Casa de lava* (1994), de Pedro Costa (FONSECA; RANCIÈRE, 2008).

Quanto a essa última, ela parece se apresentar como um elemento de circulação entre os personagens, de rima dentro do filme, cuja retomada se assemelha a um refrão, e de partilha, pois além do aspecto de múltipla autoria mencionado anteriormente, ela é recitada entre dois personagens. Pedimos um pouco da paciência do leitor para descrevermos brevemente cada um dos episódios em que há essa recitação, de modo que possamos esboçar alguns traços da configuração que a carta assume dentro do filme e na constituição de Ventura e sua relação com Lento.

Na primeira aparição da carta em *Juventude em marcha*, vemos também a primeira cena em que figuram Ventura e Lento. Após uma cena em um pequeno espaço interno, na qual os dois personagens de costas retiram seus chapéus e os colocam pendurados em uma parede de madeira, que se repetirá com leves alterações ao longo do filme, temos um diálogo, já em outro ambiente interno. Nele, Lento diz que precisa escrever uma carta "de matar saudade", "um tipo de carta de amor", pela ocasião do aniversário de uma mulher que se pressupõe a destinatária. Ventura, então, começa a recitação da carta,

> Nha cretcheu, meu amor,
> O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que

> te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me. (Juventude em marcha, 2006)

A recitação é interrompida por Lento na altura de "pensamento para ti", que diz não ter canetas, ao que Ventura responde "isso é triste". Na sequência, com os dois deitados antes de dormir, Ventura continua a recitação e diz que a havia memorizado, a que Lento responde que é uma carta bonita.

Na próxima aparição, encontramos novamente Lento e Ventura deitados, mas, se antes esse parecia estar em uma cama alta, espécie de beliche, e apenas ele aparecia no quadro durante a recitação, agora vemos os dois deitados lado a lado, com a luz sobre os olhos abertos de Lento, ao passo que o rosto de Ventura está encoberto e sua voz soa como alguém que vacila antes de cair definitivamente no sono. Há um corte e uma mudança de cena, então vemos os personagens a andar próximos a uma janela com luz diurna e uma mesa sobre a qual garrafas tremem com os passos, enquanto a recitação da carta continua, sem ser possível distinguir se ocorre no momento da nova cena ou se é uma continuação da anterior, resultando numa indicação da recorrência da recitação, como se ela ocorresse *continuamente* e *em momentos diferentes*.

Antes da terceira recorrência da carta, vemos a cena do museu, comentada longamente por Rancière (2009). Após ser retirado do museu, há um diálogo entre Ventura e o segurança que havia lhe dirigido para fora, para um jardim, em que o espectador é informado sobre o acidente de Ventura, a queda do andaime sofrida durante as obras de construção do museu. Na sequência, vemos novamente a cena no pequeno ambiente em que Ventura e Lento costumam guardar seus chapéus. No entanto, dessa vez Ventura tem ligaduras na cabeça, e, a um canto, hesita, permanece imóvel e de cabeça baixa, ao que Lento retira com cuidado o chapéu de sua cabeça.

Na próxima cena vemos Ventura um pouco irascível, demandando de modo ríspido que Lento jogue cartas com ele. Ventura as lança com força na mesa, que produzem um estalo à maneira de um tapa. É assim que ele começa a terceira recitação da carta, pontuada pelos conselhos de Lento, "você precisa descansar", "não se canse", ou por sua ajuda, como num momento em que Ventura parece vacilar na sua memorização e Lento emenda a continuação da recitação: "fico à espera".

Lento, então, anuncia que havia comprado canetas e as tira do bolso da camisa, a que Ventura nada responde. Ele, inclusive, parece se esquivar dos comentários de Lento sobre seu acidente. Esse é o trecho do filme que coloca em

dúvida a temporalidade das cenas anteriores que envolviam os dois personagens. Até então, as duas cenas anteriores se introduziram no filme sem nenhuma marca de distinção em relação ao tempo, de modo que não era possível distinguir se elas ocorriam simultaneamente às outras ações ou não, como as visitas de Ventura à Vanda, Bete ou os apartamentos vazios do conjunto habitacional. No entanto, ao introduzir as ligaduras de Ventura e as canetas de Lento, é possível pressupor que essas cenas entre os dois personagens são anteriores às outras ações, como atestado pelo diálogo da cena do museu, e que são sequenciais entre si.

Nas duas próximas aparições da carta, vemos o desenvolvimento do jogo de recorrências que parece se insinuar nesse "núcleo" (por falta de termo melhor) do filme. Na primeira, novamente temos as garrafas, dessa vez sob a luz de um lampião, numa composição com claros e escuros mais carregada que a anterior, construída com luz diurna, tremendo com os passos de Ventura que entra e sai de quadro, a recitar a carta sem a presença de Lento no enquadramento. Na próxima, vemos Lento sozinho na espécie de vestíbulo em que guardam os chapéus, indicando, talvez, que Ventura não tenha saído junto com ele para o trabalho. As duas cenas parecem conter, portanto, alguma cisão entre os personagens, o que irá se confirmar nas duas cenas posteriores.

Na primeira delas, vemos, com a câmera posicionada fora da casa em que habitam, Lento a tentar selar as janelas, com Ventura ao fundo ainda com as ligaduras. Pelo diálogo, Lento quer se proteger dos soldados, possivelmente da DGS (Direção-Geral de Segurança), continuação da Pide, atiçados pela proximidade da Revolução dos Cravos; Ventura, por sua vez, diz que foi se confessar, e o padre lhe perguntou se comia carne humana. Há uma hostilidade inundando, portanto, a cena, que inibe a recitação da carta. Ventura lhe convida, que responde que agora a carta é inútil, impossível enviá-la para onde quer que fosse. Já na próxima cena, vemos Ventura a recitá-la frontalmente, quase a olhar para câmera, cercado por ripas de madeira que conferem à imagem uma ideia de moldura. Assim, ele parece a imagem de alguém que recita diante de um espelho. Lento, ao final, em outro enquadramento, deitado, responde "que carta feia".

Há ainda mais um encontro entre os personagens antes do último. Nele, Lento entra na casa, que parece ainda mais depauperada, e encontra Ventura parado sob o batente de uma porta, descalço. Ventura não responde à pergunta se havia comido, não dá passagem a Lento quando este pede licença, e apenas diz que o chão da casa treme. Ventura pergunta se Lento quer ouvir a carta, e este nega, em pé e com o corpo de lado, afirmando que ele não sabe ler e que Ventura nunca escreverá

a carta. O quão distantes estamos das primeiras cenas, nas quais a carta era dita com voz baixa antes de dormir, com os personagens deitados, próximos e iluminados por um lampião? A carta já não é dita, os personagens parecem não se comunicar em sua verticalidade, parados cada qual sob um batente, uma moldura, na casa vacilante e fria. É nessa cena que Lento sofrerá o seu primeiro acidente, quando quis ligar eletricidade à casa para esquentá-la com um aquecedor.

A cisão parece que se aprofundava a cada cena envolvendo os dois personagens desde o acidente de Ventura. E não apenas a cisão entre eles, mas a cisão no próprio personagem, no próprio Ventura, que parece coincidir, nesse núcleo narrativo do filme, cada vez mais com a carta e com a impossibilidade dela se realizar (ser escrita, ser enviada, ser ouvida, ter interesse), tal como Lento coloca. Mas voltaremos a isso depois. O último encontro entre os personagens e, portanto, a última aparição da carta, no entanto, parece sinalizar algo contrário a essa cisão.

Vemos Lento e Ventura, esse sem as ligaduras, lado a lado em um apartamento chamuscado. O primeiro narra o incêndio, mostrando os cômodos da casa, e traz a marca ainda presente do incidente, as mãos queimadas, nas quais Ventura toca. Aos poucos, pelos diálogos, percebe-se que o apartamento fica no Casal da Boba, e que Ventura, logo que ouviu sobre o incêndio, veio ver Lento. Supõe-se, então, que nos encontramos não mais num tempo passado, mas na mesma temporalidade das outras ações do filme. Também pelo diálogo, somos informados que, diferentemente da cena das janelas seladas, em que havia a ameaça exterior dos soldados, o incêndio foi provocado internamente pelo próprio Lento. E, também, se nas cenas anteriores era Lento quem se ocupava das exigências das circunstâncias, em proteger a casa, em arranjar eletricidade, se o amigo havia comido e descansado, nessa cabe a Ventura a pergunta "e agora?". É ele também quem oferece uma "solução", a sua casa para Lento e sua família, como fez para aqueles que chama de seus filhos, o que coloca em dúvida o estatuto da relação entre os dois, se são amigos ou pai e filho, ou algo entre os dois, mais ou menos como ocorre com os outros personagens. E, para completar essa inversão, é Lento quem convoca a carta, recitando-a de mãos dadas com Ventura enquanto se retiram do apartamento queimado.

Seria isso uma reconciliação? Reconciliação do tempo, do encontro de um tempo outro das cenas dos dois personagens com o tempo do restante do filme, mas também reconciliação entre Ventura e Lento e de cada personagem consigo, ao tomar também para si a posição do outro? Se sim, é uma resposta, simultaneamente, sedutora e desconfortável, pois joga uma ternura, ainda que consumida pelas chamas e ferida, sobre um filme que tende a ser lido de maneira sombria pela crítica. Mas para seguir

por esse caminho e evitar as suas ciladas, como a redução da dimensão crítica e política desse filme, que tem o estatuto ambíguo de saltar aos olhos e, ao mesmo tempo, ser tão difícil de ser apreendida, ser enunciada com justeza à sutileza de sua construção, temos que nos dedicar a algumas perguntas. Se há reconciliação, o que foi cindido anteriormente? Qual é a natureza dessa reconciliação e o que nela é reconciliado? Se há uma "ternura" nela, o que é essa ternura, do que ela é feita e a quem ela cabe?

Para esboçar um começo de resposta, é inevitável tratar da carta, que aparece em todas as cenas abordadas e pontua as nuances da relação entre os personagens. Como notamos anteriormente, ela surge a partir de uma demanda de Lento, mas aos poucos ele se afasta dela na mesma medida que as palavras de Ventura quase se limitam a ela, o que se acentua a partir do episódio após a queda do andaime. Vemos, a cada cena, Lento preocupado com os cuidados da casa e do amigo, e Ventura aferrado à carta, como na cena em que parece recitá-la diante de um espelho, como se os dois personagens já não partilhassem de um mesmo horizonte de comunicação e preocupação. É notável que em todas as cenas examinadas os dois personagens figuram num mesmo enquadramento, enfatizando a dimensão comunitária do cinema de Costa tal como indicada por Edson Pereira Costa Jr. (2018), com exceção dessa última. No entanto, cabe notar que a carta é um instrumento de partilha, e uma memorizada o é ainda mais, pois é feita para ser recitada; e a dimensão circunstancial, pragmática, por assim dizer, que ocupa Lento, não deixa de recobrir seu companheiro de cuidados. Dessa maneira, nesse aspecto mais centrado no enredo contido nessas cenas, na relação entre os dois personagens e nas ações, seria possível afirmar que a carta mantém a comunicação ao mesmo tempo que atesta a sua fragilidade entre personagens cuja relação já não se encontra cerrada no campo das palavras.

No entanto, essa é apenas a dimensão mais evidente da *irreconciliação*/conciliação ao redor da carta. Notemos que ela e a demanda que lhe dá ensejo são já marcadas por uma separação, uma incomunicabilidade. Não só o texto da carta trata de uma distância que é seu propósito remediar ("uma carta de matar saudades"), mas também de uma ausência de resposta, assim como ela nunca poderá ser escrita e enviada. É digno de nota o seu eco na *irreconciliação* que marca o início do filme, com uma mulher, que Ventura acha semelhante a Clotilde, a mãe daqueles que chama de filhos, a deixá-lo, destruindo os móveis de sua casa. De maneira análoga à repetição da carta para Lento, seu amigo ou filho, vemos Ventura a contar da mulher que o deixou para "seus filhos". Então, de certa maneira, poderíamos afirmar que o encontro entre as diferentes temporalidades do filme mencionado na descrição da última cena é paralelo com o encontro entre as duas separações contidas em cada

um dos tempos, da mesma maneira que a reconciliação com Lento por meio da carta seria paralela aos encontros com os filhos.

No entanto, ainda não chegamos nem perto do principal. E a relação de Ventura com a carta? Notamos, pela breve descrição das cenas acima, que as palavras de Ventura passam a se limitar cada vez mais à recitação da carta, e que, em uma dessas cenas, sua figuração chega a coincidir com essa recitação, como na cena do espelho. No entanto, percebemos no texto que a compõe e na situação que a suscita ao menos três aspectos: a irrealização, a separação e a incomunicabilidade, ao mesmo tempo que ela é *dita diversas vezes na presença de um outro*. Como poderíamos caracterizar, então, essa personagem que comunica sua incomunicabilidade, que, ao dizer, realiza o ato não realizado, que atesta sua separação, seu caráter apartado, na presença de um outro?

Por um caminho diverso, viemos a dar com o caráter inapreensível dessa personagem, como já havia sido ressaltado por Rancière (2009) a respeito da cena do museu. Segundo esse autor, Ventura é uma personagem que resiste a qualquer tentativa de redução sociológica ou psicológica, não serve para fazer eco às missões históricas atribuídas a esse ou aquele lugar social por um outro alguém, e estaria aí, para o autor, a sua potência. Se é uma personagem assim que resiste às abordagens, indecifrável, como vê-lo no filme? Pois ele parece se constituir de uma opacidade que resiste à tradução, a uma redução à nossa própria transparência, do espectador, assim como ocorre no seu trato com os outros personagens. No entanto, isso não impede que ele se relacione com os personagens que ficam um pouco hesitantes quando chamados de filhos, da mesma maneira que não impede que nós o "leiamos" num filme, ainda que seja de uma maneira muito particular a ser elucidada. Então, temos duas perguntas. Uma que cabe ao efeito de "leitura" do filme: como o opaco se torna legível sem ser traduzido? E uma que cabe à própria personagem: como ele se dá a ver e se mantém opaco? Como ele comunica a sua palavra sobre si, uma palavra cujo caráter problemático e lacunar é atestado pela carta, sem perder sua autonomia?

Um autor que pode nos ajudar a avançar sobre essas questões é Bakhtin, em seu texto *O problema da poética de Dostoievski* (2013), mais precisamente no capítulo 2, "A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoievski". Analisando a constituição da personagem no romance polifônico do autor russo, Bakhtin chegará à noção da personagem enquanto autoconsciência. A novidade de Dostoievski, para Bakhtin, é justamente a capacidade de representar a consciência do outro, conservando sua autonomia enquanto consciência e mantendo, simultaneamente, a

distância, sem assimilá-la à própria ideologia do autor. A consciência torna-se, mais que objeto, espécie de função da representação artística.

No entanto, vale lembrar que a imagem da consciência é inseparável da imagem do homem. O herói, em Dostoievski, é o homem de ideias, e, portanto, não se trata de traço social ou tipo psicológico, pois a ideia plenivalente que ocupa e é essa consciência que não pode se combinar com uma imagem acabada da personagem. O único que pode ser portador dessa ideia é o que Dostoievski chama de "homem no homem", o núcleo inacabado da personalidade da personagem. E isso se retroalimenta, uma vez que sendo a personagem alguém que procura resolver uma ideia em sua consciência, seu caráter inacabado coincide com o não fechamento que é condição da perseguição da ideia, do movimento de busca que constitui essa própria consciência.

A segunda condição da imagem da consciência em Dostoievski é a sua natureza dialógica. Somente quando contrai relações com as ideias dos outros é que consciência adquire vida, ou seja, desenvolve-se, e forma e encontra novas expressões verbais, a gerar novas ideias. Ao perder o caráter monológico, que diz respeito a apenas uma consciência, a ideia assume uma complexidade contraditória que age e se choca na relação com as consciências que a cercam. Mesmo nos monólogos interiores, não é apresentada nenhuma formação psicológica da ideia numa consciência fechada, pelo contrário, essa consciência se torna local de diálogo de diferentes ideias. Dorrit Cohn (1978) chamou atenção, alguns anos mais tarde e com outras preocupações, para essa situação aparentemente paradoxal do monólogo interior, da voz da consciência, que é o fato dele não abrir mão da exigência de um interlocutor. Fala-se consigo como se fosse a um outro, como se houvesse também uma plateia na intimidade de nossos pensamentos.

Vimos como a declamação de Ventura se coloca a meio caminho entre o monólogo e o diálogo, transitando ao longo das cenas entre um gesto de aproximação com Lento e a atestação do caráter apartado dos personagens. É digno de nota também como a disposição dos corpos se altera em cada cena, partindo de posições sentadas ao redor de uma mesa, passando pela horizontalidade das camas postas lado a lado no espaço figurado, até o isolamento no enquadramento e a verticalidade emoldurada pelos batentes, chegando, enfim, nas figuras em pé, mas que se tocam, como na cena da casa queimada. De qualquer maneira, se evidente nas cenas em que há uma maior disjunção entre os personagens, a carta acena que mesmo no seu gesto de aproximação já há um caráter problemático, irrealizado que ambos os personagens assumem no seu ato comunicativo. Todavia, Ventura e a carta ecoam um no outro à medida que a missiva é uma busca por comunicação e sua

impossibilidade, o que a impulsiona à repetição e atesta também sua inconclusão, seu caráter inacabado. No entanto, o que isso pode nos informar sobre a autonomia e a opacidade mencionadas acima? Continuemos com Bakhtin.

Para o autor, a personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma. De certa maneira, não importa o que a sua personagem é no mundo, mas o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. Dessa maneira, a sua construção não se dá pelo ser determinado da personagem, como uma imagem rígida, mas o movimento contínuo de sua consciência, que sustenta e adia "a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo" (BAKHTIN, 2013, p. 48). Não são, portanto, os "traços da realidade" que constituem a representação da personagem, mas o que essa personagem faz de tais traços na constituição da imagem que tem de si, nas operações e construção da sua autoconsciência. Em Dostoiévski, a posição social, a tipicidade sociológica ou psicológica, inclusive a sua aparência, não podem concluir e oferecer uma imagem acabada da personagem, "dar uma resposta artística à pergunta: "quem é ela?" (BAKHTIN, 2013, p. 49). Não se trata, então, de descobrir quem é a personagem, mas de que modo ela é personagem, como se relaciona com a sua palavra sobre si mesma. Assim, a pergunta "quem é ela?" torna-se objeto da própria consciência da personagem, e é essa consciência procurando por si mesma que constitui o objeto da representação artística.

Fica evidente, portanto, que a autoconsciência não pode ser apenas um traço adjetivo da personagem, que viria somar a sua imagem acabada, mas a própria personagem enquanto forma, forma que absorve os traços como matéria sua e impede que eles venham a concluir a personagem numa imagem estável. Tratava-se, em Dostoievski, de uma personagem que fosse concentrada na função de tomar consciência de si mesma no mundo. Como coloca Bakhtin,

> O "homem do subsolo" não só absorve todos os possíveis traços estáveis da sua imagem, tornando-os objeto de reflexão; nele esses traços desaparecem, não só há definições sólidas, dele nada se tem a dizer, ele não figura como um homem inserido na vida mas como sujeito da consciência e do sonho. Para o próprio autor ele não é agente de qualidades e propriedades que possam ser neutras em relação à autoconsciência e coroá-la; a visão do autor está voltada precisamente para a autoconsciência e para a irremediável inconclusibilidade, a precária infinitude dessa autoconsciência. (2013, p. 52)

Dessa maneira, a personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que a tornava definida, que a caracterizaria de uma vez por todas como imagem acabada, passa agora a funcionar como material de sua consciência em processo. Assim, a personagem pode não coincidir consigo mesma em nenhum momento. É desse modo que a tipificação mencionada por Rancière não cabe a essa personagem. Sua localização social, a definição psicológica da interioridade, os possíveis traços morais de sua personalidade, entram em jogo na consciência de si da personagem, num movimento contínuo de busca e dissipação da definição, movimento inconcluso que é a própria consciência. E o que a representação da personagem procura construir é justamente a palavra dessa personagem sobre si.

Para Bakhtin, esse modo de representação da personagem enquanto autoconsciência traz um elemento ético evidente. Para Dostoiévski, em qualquer pessoa "sempre há algo que só ela mesma pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante" (BAKHTIN, 2013, p. 60). E, da mesma maneira, a autoconsciência é justamente a busca por essa palavra, de tal modo que ela nunca pode ser concluída e, assim, uma pessoa nunca coincide consigo mesma, não se pode aplicar a ela a forma da identidade pronta e acabada. Trata-se de um processo de subjetivação contínuo. Como coloca Bakhtin (2013, p. 61), "a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo […] previsto "à revelia", a despeito de sua vontade".

Bem, mas como isso pode nos ajudar na aproximação analítica da personagem Ventura? Vimos como há em Ventura, nas cenas da carta, uma certa opacidade e incomunicabilidade da palavra sobre si. Mas como isso se relaciona com a autoconsciência e com a autonomia? E com a ideia? Em relação a essa primeira, o comentário que podemos oferecer, baseado na descrição das cenas, é mais evidente. Ventura, ao se constituir como a repetição da carta, toma o caráter de uma ideia, a ideia contida nela e, simultaneamente, que é a carta mesma dentro do pequeno enredo das cenas com Lento: a irrealização, a incomunicabilidade, a distância, e o canto desses três elementos constituído por sua repetição.

Mas é possível constituir uma autoconsciência autônoma a partir disso? Vale lembrar que em *Juventude em marcha* parece estar ausente o espírito rixoso tão marcante de Dostoievski. Como coloca Bakhtin sobre o universo desse autor, "nenhum elemento de semelhante clima pode ser neutro: tudo deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele" (2013, p. 66). No entanto, ao contrário do homem do subsolo, que procura defender

a palavra sobre si da rapina dos outros, Ventura tende mais ao balbucio ou à recitação paciente da carta, tende a oferecer a palavra de si ao outro, e o narrador a preservar, e não a avançar sobre a palavra da personagem. A última palavra de Ventura é uma hesitação, uma gagueira, uma repetição? Qual é a última palavra de Ventura sobre si?

Primeiramente, como vimos, cabe apenas à própria personagem sustentar essa pergunta, e já está aí sua autonomia, o que o livra de um pleno entendimento cabal por parte do espectador, do realizador e dos demais personagens. Por outro lado, se admitirmos que um dos traços visíveis dessa palavra é a carta, cuja repetição é o próprio movimento dessa autoconsciência, repetição que busca e refuta a palavra final e sua partilha com o outro simultaneamente, temos que a palavra de Ventura sobre si carrega já em sua matéria, em seu movimento, a inconclusibilidade e a irrealização. Talvez esse possa ser um princípio de resposta para a pergunta que fizemos acima, sobre como manter a visibilidade e a autonomia da personagem lado a lado.

Quanto à outra pergunta, sobre a legibilidade daquilo que é opaco, talvez a última cena com Lento possa nos oferecer uma pista. Vimos como ele parece desistir da carta, perde seu interesse por ela, e com isso assinalamos uma possível cisão entre os personagens, como se o horizonte de comunicação entre eles houvesse sido perdido, tomando a cena do espelho como paradigmática desse rompimento ao nível da palavra. Todavia, é por meio da palavra, da recitação da carta na boca de Lento que haverá a reconciliação das cenas, reconciliação que ocorre em muitos níveis, como foi indicado. Lado a lado, de mãos dadas, não é como se Lento houvesse escrito e assinado a carta com seu nome, mas a sua recitação aproxima os personagens, coloca-os em relação. Não houve violação da última palavra de Ventura, uma "definição à revelia", mas ao tomar a carta como a própria inconclusibilidade dessa personagem, Lento pode tocá-lo.

O espectador poderia se colocar também nessa posição? Poderia ele, à maneira de Lento, ao assumir a autonomia dessa inconclusibilidade, se aproximar de Ventura, partilhar com eles disso a que chamamos ternura? Não era exatamente disso que tratava Bakhtin no texto comentado, mas para ele o autor se relaciona com a personagem inacabada não por um "ele", nem um "eu", mas por um "tu", isto é, a autoconsciência plenivalente de um outro *presente*. Então, extrapolando esse comentário, poderíamos colocar o espectador como uma autoconsciência ao lado dessas personagens?

Se sim, seria uma resposta feliz. No entanto, o registro que aparentemente Pedro Costa inaugurou com esse filme é muito mais complicado. Basta apontarmos o comentário de Mateus Araújo sobre *Juventude em marcha*. O autor (2008) menciona

um realismo específico de Pedro Costa ao relacionar a exiguidade dos planos e dos espaços nos filmes com o aprisionamento simbólico e a limitação imposta às perspectivas dos pobres e imigrantes. Ao não tornar a prisão visível nos filmes, mas apenas como que a insinuar, coloca-se o espectador como o responsável por efetivar essa relação, por remeter os personagens à prisão que pousa sobre o filme, colocando-o, portanto, numa posição análoga àqueles que mandam as pessoas para a prisão ou que tornam a vida delas um cativeiro. O espectador acaba por tomar, simbolicamente, a parte que lhe caberia nessa situação. Dessa maneira, a dimensão carcerária seria ainda mais enfática, pois exigiria a implicação do espectador e a execução simbólica da prisão ocorreria por meio da elaboração simbólica operada pelo espectador dos recursos do filme.

É possível acrescentar ainda, considerando a maneira como caracterizamos a carta de Ventura, uma dimensão eminentemente traumática nesse registro de representação, que será comentada brevemente em seguida. Se considerarmos que os filmes de Pedro Costa não colocam "em relação", ou seja, não apresentam o outro lado (a polícia, a exploração) que causaria e explicaria a situação dos personagens, assim também como não apresentam o evento do choque (a queda de Ventura do andaime, por exemplo), parece que eles se instalam nessa dimensão do deferido, do lacunar, e da opacidade familiar ao léxico do aberto e inconcluso, mas também do trauma: a repetição da linguagem e a resistência à significação, o encontro com outro continuamente deferido, mas que procura, na sua incompletude, se elaborar por meio da palavra, a hostilidade que paira sobre os corpos. A violência não é encenada, não vemos as forças que pesam sobre as condições precárias da vida em Fontainhas em exercício explícito, o que não impede que a violência do desalojamento, da imigração, da partida esteja presente e seja reelaborada continuamente pela palavra.

Sabemos que na tradição da representação (seria melhor dizer da não-representação) do trauma, o testemunho ocupa um lugar privilegiado, trazendo consigo a questão da indeterminação. Basta lembrarmos os filmes de Rosselini, com os campos vazios e o mato alto por entre a cerca, ou a distinção entre a personagem que vai, por conta própria, ver o outro lado, o subúrbio, e perde a si, a palavra de si, e a personagem que se coloca na posição de explicar esse outro lado, de submeter o outro e o trauma a sua capacidade explicativa (a figura do cunhado jornalista em *Europa 51* (1952), de Roberto Rossellini, aquele que "coloca em relação", liga diretamente o subúrbio à sua mesa no jornal, explica, com suas palavras, as palavras da criança que se mata, ou seja, aquele que pode levar a sério, justamente porque já sabe a resposta de antemão, a pergunta obscena "por que alguém se mata?") (RANCIÈRE, 2003).

No entanto, esse recuo diante da significação poderia ser entendido por meio de um recuo na representação que daria a ver uma personagem, por exemplo, com a menor mediação possível? É digno de nota que muito autores colocam a presença do real em oposição à significação, como por meio de um real traumático cujo encontro é continuamente deferido, como articula Foster (2014). Mas, se assim fosse, como dar a ver o real sem significação por meio de uma representação, uma operação simbólica que, como tal, inevitavelmente está atravessada de sentidos? Talvez fazendo com que o real não seja o endereço a que se destina a operação simbólica, mas um produto da própria lógica dessa operação.

Assim, é necessário indicar uma primeira ressalva que poderia se colocar ao que estamos esboçando como uma representação da não significação: ela não trairia sua própria intenção? Se um dos interesses na representação realista é que o "mundo esteja lá", que ele seja tangível, como coloca Foster, por outro lado, sem a possibilidade de manipulação artística, de expressividade, ela pouco teria a nos dizer sobre ele. Como coloca Arlindo Machado, "a simples réplica do mundo visível, exposta tal e qual, sem nenhuma mediação, não nos dá qualquer informação importante sobre a realidade" (1984, p. 40). Porque a representação de um objeto é a representação de uma ação pessoal sobre o objeto, que se realiza na manipulação formal de como se constrói essa representação específica, por meio da qual, inclusive, se constitui a relação dessa representação com as outras, sua diferenciação e especificidade que a localiza em relação à história daquela tradição representativa e de outras formas de representação. Nas palavras de Machado,

> Nós seríamos incapazes de *registrar* uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexão e refração. […] não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*. (1984, p. 40)

Dessa maneira, nos filmes de Pedro Costa, se há o realismo da violência traumática e se há o recuo da significação, eles são agenciados por um tratamento muito específico do diálogo, dos enquadramentos, da disposição dos personagens, elementos que procuramos analisar. Além do mais, Mateus Araújo não deixa de observar que o realismo que aponta é dependente de uma operação do espectador sobre o filme, ou seja, de uma *mediação* que vai além da mera identificação de "um mundo que está lá".

Todavia, se é possível a ternura que mencionamos acima conviver com essa leitura traumática do filme, se elas podem se encontrar e *como* podem se encontrar, não temos a capacidade para avançar mais. Por enquanto, são pistas recolhidas num pequeno inventário. Fazemos eco à afirmação de que Pedro Costa inaugurou um novo registro fílmico em *Juventude em marcha*, mas se trata-se de um novo realismo e qual é seu estatuto, não sabemos. No entanto, a sutileza e o cuidado discreto com que dá a ver as autoconsciências em jogo exigem que avancemos devagar, tateantes, no duplo sentido da palavra, como quem toca e hesita.

Por fim, arriscaremos alguns comentários sobre esse encontro, procurando dar contornos mais nítidos ao que aqui foi chamado de ética do inconcluso, fórmula fugidia perseguida ao longo do texto. Vamos retomar a dimensão ética apontada no comentário sobre Bakhtin. Vimos como esse termo se baseia numa espécie de reserva, de recuo da instância enunciadora em relação aos personagens, que, dessa maneira, teriam sua autonomia preservada no exercício pleno de sua própria inconclusão. Diferente do que poderia ser entendido como política, uma ação comunicativa propositiva no seio de uma comunidade, a ética, tal como aqui colocada, é antes uma condição comunicativa baseada na reserva: mais do que endereçar a palavra a outros, uma postura que possibilitaria o exercício contínuo da palavra do outro. Inclusive, aqui poderia se buscar a relação entre violência traumática e inconclusão: contra o que exatamente essa reserva procura defender a autonomia da personagem? Mais especificamente, a inconclusibilidade de Ventura defende sua autonomia diante de quais forças heterônomas? Questões para desenvolvimento futuro.

Retomando, lembremos o que esse recuo implica: a inconclusão e a indeterminação da personagem, que lhe permite, por um lado, resistir a qualquer definição à revelia e, por outro, se manter em contínuo movimento, em liberdade ao menos quanto à própria palavra de si. De maneira análoga, a opacidade, a intraduzibilidade, de uma personagem teria o mesmo efeito sobre o espectador, resistindo à redução ao seu entendimento. Esse teria que, ao longo do filme, *conviver* com essa autoconsciência autônoma. Sem identificação ou outra porta de entrada, não restaria ao espectador nada além de se colocar lado a lado com os personagens, de se manter, em relação ao filmado, como uma entidade autônoma. Aqui vem à lembrança a noção de cotidiano formulada por Blanchot (2010), segundo a qual o cotidiano é aquilo que não se deixa apanhar, é o mais difícil de se descobrir. O cotidiano não oferece nenhuma porta de entrada, no entanto, da mesma maneira, também nunca saímos do cotidiano.

O espectador não adentra naquela ternura mencionada acima, a meio caminho entre um tratamento documental e ficcional do cotidiano, ternura partilhada

pelos dois personagens, elaborada por eles à volta da carta que partilham à sua maneira, mas também construída sob escombros e catástrofes, soterrados pela prisão. No entanto, talvez o espectador possa se colocar ao lado dessa ternura, ouvir e ver – e senti-la – sem entendê-la, sem tomá-la para si. Assim, também essa ternura pode se colocar sem trair a precariedade e a violência que pairam sobre o filme. Não há concessão ao espectador, a parte que lhe cabe, simbolicamente, no sufocamento do universo filmado é um dos efeitos do filme; mas, ao mesmo tempo, a autoconsciência irredutível de Ventura coloca o espectador também como autoconsciência, e assim pode lhe assaltar tanto a percepção da ternura, da dignidade dos personagens em sua autonomia para além das categorias, como a constatação de que "o mundo é uma prisão". E também instala o espectador num regime traumático, pois seu encontro com os personagens, se colocarmos encontro como entendimento, é continuamente deferido, irrealizado, ainda que, simultaneamente, seja convocado a vê-los. Além da ética da inconclusão dos personagens, teríamos uma ética generosa em relação ao espectador, justamente porque não lhe faz nenhuma concessão e, assim, evitando as ciladas de uma identificação traidora, o coloca lado a lado com os personagens em sua autonomia, com o mundo em ruína e com o tratamento traumático do filmado.

A ética do inconcluso em *Juventude em marcha* seria caracterizada por uma forma, aqui comentada sobretudo por meio da análise dos diálogos e da distribuição dos corpos no espaço figurado, que engendra uma postura de recuo em relação à personagem Ventura, recuou que preservaria a sua autonomia frente a uma redução à transparência do espectador e o movimento contínuo de sua palavra sobre si frente ao cerramento das possibilidades colocadas aos imigrantes pobres representado pelo soterramento prisional comentado ao longo do artigo.

Pode parecer pouco, a indeterminação. Mas se considerarmos figuras que são submetidas constantemente à objetificação, como os homens pobres, a indeterminação pode ser algo, um começo de algo, pode ser o reconhecimento de sua dignidade para além das categorias, de que um outro não pode alcançar determiná-los, de que essa determinação é falsa… pode ser um recuo do narrador, mas um recuo que abre mão de falar sobre para poder falar perto. E um convite ao espectador para se colocar junto.

Referências

BAKHTIN, M. *O problema da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

BLANCHOT, M. "A fala cotidiana". *In*: BLANCHOT, M. *A conversa infinita 3* – a ausência de livro. São Paulo: Escuta, 2010.

COHN, D. *Transparent minds*: narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton University Press, 1978.

COSTA JÚNIOR, E. P. *A figura humana no cinema*: matéria, desejo e comunidade. 2018. 297 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FONSECA, J. T. "A recusa do esquecimento inevitável". *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 16-26, 2008.

FOSTER, H. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JORGE, N. B. *ReFocus*: the films of Pedro Costa – producing and consuming contemporary art cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

MACHADO, A. *A ilusão especular.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

NEYRAT, C. "Passo de gigante". Tradução de Mateus Araújo Silva. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 112-122, 2008.

RANCIÈRE, J. "A carta de Ventura". *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 104-111, 2008.

RANCIÈRE, J. "Política de Pedro Costa". *In*: CABO, R. M. (org.). *Cem mil cigarros* – os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RANCIÈRE, J. *Short voyages to the land of the people.* Stanford University Press, 2003.

SILVA, M. "Pedro Costa e sua poética da pobreza". *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2008.

Referências audiovisuais

JUVENTUDE em marcha. Pedro Costa, Portugal, 2006.

NO QUARTO da Vanda. Pedro Costa, Portugal, 2000.

OSSOS. Pedro Costa, Portugal, 1997.

submetido em: 10 nov. 2020 | aprovado em: 06 abr. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.169867

Ascensão, vertigem e queda: correspondências entre *Limite* e *Mundéu*

Rise, vertigo and fall in Mário Peixoto's Limite *and* Mundéu

Bárbara Bergamaschi Novaes[1]

[1] Foi professora substituta do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João-del-Rei (DEACE-UFSJ). É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC-LETRAS/PUC-RIO). É mestre em Artes da Cena pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) na linha de pesquisa Poéticas da Cena: Teoria e Crítica. Formada em Comunicação Social (2014) pela ECO-UFRJ com habilitação em Rádio e TV. Também é fotógrafa e realizadora audiovisual. E-mail: barbarabergg@gmail.com

Resumo: Neste artigo traçamos as correspondências "plástico-verbais" entre as escritas poética e cinematográfica de Mário Peixoto (1908-1992), buscando pontos de contato entre essas duas linguagens. Através de um cotejamento entre a decupagem de três cenas do filme *Limite* e da escansão do poema "A grande curva", publicado no livro *Mundéu*, acreditamos ser possível vislumbrar como a poesia e a mise-en-scène de Mário Peixoto obedecem a uma mesma lógica formal de construção. Para tal utilizamos estudos de Mário de Andrade, Paulo Henriques Britto, Flora Süssekind e alguns conceitos operativos da teoria da montagem de Sergei Eisenstein. Em uma via de mão dupla, demonstramos como Peixoto absorveu os debates de seu tempo, transfigurou sua poesia em cinema e, inversamente, como o cinema "enformou" seus poemas. A proposta é pensar a obra de Peixoto para além da teoria estritamente cinematográfica, nos centrando no profícuo intercâmbio entre o cinema, a teoria literária e os estudos da poesia.
Palavras-chave: literatura comparada; cinema brasileiro de vanguarda; cinema silencioso brasileiro; poesia Modernista.

Abstract: In this article we seek to trace the "plastic-verbal" correspondences between the poetic and cinematographic oeuvres of Mário Peixoto (1908-1992), seeking the points of contact between these two artistic languages. By a comparison between the decoupage of three scenes from the film *Limite* and the scansion of the poem "A grande curva", published in the book *Mundéu*, we believe it is possible to glimpse how Mário Peixoto's poetry and mise-en-scène obey the same formal construction logic. To this purpose, we will use studies by Mário de Andrade, Paulo Henriques Britto, Flora Süssekind and some operative concepts of Sergei Eisenstein's montage theory. We will demonstrate how Peixoto absorbed the debates of his time, transfiguring his poetry into cinema and, conversely, how cinema "shaped" his poems. The proposal is to think of Peixoto's work beyond a strictly cinematographic theory, focusing on the fruitful exchange between cinema, literary theory and the studies of poetry.
Keywords: compared literature; brazilian avant-garde cinema; brazilian silent movies; modernist poetry.

Introdução

Apesar de sua vasta produção literária, Mário Peixoto (1908-1992) se tornou metonímia de *Limite* (1931), obra única na cinematografia brasileira e mundial. Peixoto escreveu o roteiro com vinte anos e filmou seu primeiro e único longa metragem com apenas vinte e dois anos de idade. Muitos críticos consideram o filme um dos únicos filmes *avant-garde* do cinema brasileiro, pois possui uma radicalidade experimental que contrasta com tudo o que era realizado na época. Sua montagem obedece a uma estrutura poética nas formas e no ritmo musical, com trilha sonora com obras de compositores tais como: Claude Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Golliwogg's cakewalk* e *Fêtes*), Maurice Ravel (*Quarteto de Cordas em Fá Maior*), Igor Stravinsky (*O Pássaro de Fogo*), Sergei Prokofiev (*Sinfonia n. 1*) e especialmente marcada pelas *Gymnopédies* de Erik Satie. Este é um filme considerado muito comentado, mas pouco visto[2], rodeado de mitos[3] durante anos e motivo de enormes polêmicas[4]. Somente no final dos anos 1970, com a cuidadosa restauração do filme por Plínio Süssekind Rocha e Saulo Pereira de Mello, *Limite* retornou finalmente à luz para as novas gerações[5].

A história do livro de poemas *Mundéu* (1931) de Mário Peixoto ocorre em paralelo à de Limite. Peixoto começa a escrevê-lo e publica a obra no mesmo período em que realiza o filme. Em novembro de 1931, é lançada a coletânea em edição particular financiada pelo próprio artista. O livro mereceu na época críticas de Manuel Bandeira, Pedro Dantas, Mário de Andrade e Octávio de Faria. Em resenha

[2] *Limite* nunca teve uma exibição comercial em sua época. A pré-estreia ocorreu no dia 17 de maio de 1931, no cineclube do Chaplin Club no Capitólio na Cinelândia. Foi exibido apenas para um público seleto. Durante várias décadas foi objeto de culto de alguns raros admiradores, como o escritor Octavio de Faria e o poeta Vinícius de Moraes.

[3] Como exemplo, o artigo elogioso ao filme atribuído à Eisenstein que mais tarde descobriu-se ter sido escrito e divulgado pelo próprio Peixoto. Outra anedota citada de maneira recorrente: tal era a admiração pelo filme que o poeta Vinicius de Moraes organizou uma sessão especial para o cineasta Orson Welles quando este visitou o Brasil em 1942. Segundo o poeta, o cineasta americano ficou impressionado com o que viu.

[4] *Limite* também foi trazido à tona no calor dos anos 1960, em particular por Glauber Rocha (2013). Em seu artigo "O Mito Limite" o cineasta, sem ter visto o filme, chegou a citá-lo como exemplo do cinema formalista "de arte pela arte" ao qual o Cinema Novo viria a se contrapor. Mais tarde, após assistir à película, voltaria atrás e faria uma revisão de sua crítica ferina na época contaminada pelos debates programáticos do movimento.

[5] No ano de 2010, foi a única obra brasileira restaurada para compor o acervo do World Film Foundation, entidade capitaneada por Martin Scorsese. *Limite* hoje é facilmente acessível e continua ponto de referência obrigatório para a historiografia do cinema brasileiro e internacional. O filme foi eleito em 1988, pela Cinemateca Nacional, e em 1995, pela *Folha de S.Paulo*, como o melhor filme brasileiro de todos os tempos.

crítica, publicada na *Revista Nova* em 15 de dezembro de 1931, Mário de Andrade tece diversos comentários elogiosos ao livro, dos quais destacamos:

> O alimento lírico que move a criação de Mário Peixoto vem duma alma que parece feita de muitas almas já existentes. […] Mário Peixoto sabe criar poemas duma inteireza tamanha de forma e fundo, que são legítimas obras-primas. […] São poemas que nascem feitos, explosões duma unidade às vezes excelente, em que o movimento plástico das noções e das imagens é incomparável dentro da nossa poesia contemporânea. (ANDRADE *apud* PEIXOTO, 1996, p. 9)

Mário Peixoto desgostou-se logo da obra, odiava o livro que considerava por demais "construído" e não se interessou em fazê-lo circular. Depois de sua morte, em 1992, mais de vinte exemplares foram encontrados em seu espólio, ainda fechados e praticamente novos. O livro foi reeditado em 1996 pela editora Sette Letras em edição comemorativa com tiragem de duzentos exemplares; é desta edição que retiramos o poema "A grande curva" aqui analisado.

Neste artigo buscamos traçar as correspondências "plástico-verbais" entre as escritas poética e cinematográfica de Mário Peixoto (1908-1992), buscando pontos de contato entre essas duas linguagens artísticas. Como não será possível, dentro do curto espaço de um artigo, analisar o filme e o livro integralmente, para realizar este exercício comparativo hermenêutico elegemos três sequências de *Limite* que nomeamos: "A Imagem Proteica", "A Costureira" e "A Vertigem". Colocaremos estas três sequências lado a lado dos versos e estrofes selecionados do poema "A grande curva", que, a nosso ver, sintetizam, em teoria, elementos e forças que atravessam as duas obras. Ressaltamos que nesse artigo buscamos uma análise que privilegia um ponto de vista pouco comum na fortuna crítica de *Limite*. Nos centramos no intercâmbio com a literatura comparada, a teoria literária e os estudos da poesia, em contraposição a uma análise estritamente fílmica, já devidamente realizada de maneira aprofundada por outros pesquisadores do campo do cinema[6].

O cinematismo: intercâmbio entre a imagem e a palavra

Sergei Eisenstein dedicou-se à construção de um legado teórico sobre a linguagem cinematográfica, em especial no que concerne às técnicas da montagem,

[6] Destaco, no entanto, que a questão do cinema de poesia em *Limite* foi abordada a fundo por Ciro I. Marcondes. Recentemente, Denilson Lopes também tem buscado outra aproximação do modernismo de Mário Peixoto, através das trocas com Jorge de Lima, Murilo Mendes e Octavio de Faria.

vista por ele como o "nervo" do cinema. Para o cineasta russo, o cinema era pensado de um modo transdisciplinar e entendido como síntese ou sublimação de todas as artes. O cinema já se encontraria presente na pintura, na literatura, na música e na poesia muito antes de seu nascimento oficial em 1895 pelos irmãos Lumiére. A partir de seus escritos, fundam-se os conceitos de "imagicidade" e de "cinematismo", qualidades cinematográficas de concepção da imagem artística que já estariam presente nas outras artes, mas que encontram no cinema o seu ápice de realização. Seus ensaios foram publicados no Brasil nos livros *A Forma do Filme* (1990) e *O Sentido do Filme* (2002), dos quais nos baseamos em alguns conceitos, presentes principalmente no artigo "Palavra e Imagem", de 1937, e que serão aplicados nesta análise comparativa.

O mínimo elemento estrutural "atômico" da montagem para Eisenstein seria o *plano* ou *quadro*. A câmera, para Eisenstein (2002, p. 45), desbasta "um pedaço da realidade com o machado da lente", por meio de uma escolha e um recorte do espaço e do tempo. Há, na língua, os elementos mínimos estruturantes: morfemas que combinados compõem léxicos, que, por sua vez, elaboram enunciados com os quais, finalmente, se constroem os discursos. Da maneira análoga, para Eisenstein haveria um processo equivalente de formação de uma linguagem cinematográfica. Quando os planos são colocados em conflito por meio da montagem, estes seriam capazes de produzir um efeito estético com carga dramática específica; em suma, criariam um campo semântico, formando um enunciado.

Um exemplo utilizado por Eisenstein para ilustrar a correspondência entre a poesia e o cinema seria a obra de Púchkin[7] e, principalmente, do contemporâneo de Eisenstein, Vladimir Maiakóvski[8]. Eisenstein irá afirmar que o poeta não trabalha

[7] "Outro exemplo de nossa visualização da música é a capacidade de cada um de nós, naturalmente com variações individuais e com um grau maior ou menor de expressividade, de 'descrever', com o movimento das mãos, o movimento percebido por nós em alguma nuança da música. O mesmo é verdadeiro quanto à poesia, onde o ritmo e a métrica são sentidos pelo poeta, originariamente, como imagens de movimento. Púchkin expressou claramente como o poeta se sente quanto a esta identificação entre métrica e movimento […]" (EISENSTEIN, 2002, p. 111-112).

[8] Eisenstein (1990, p. 44) ainda ressalta que não há nenhuma incompatibilidade entre o método do poeta e o método que fulgura nas mãos de um diretor de cinema: "Maiakovski, afinal de contas, pertence ao período no qual as reflexões sobre a montagem e os princípios de montagem se tornaram amplamente correntes em todas as partes próximas da literatura: no teatro, no cinema, na montagem fotográfica, e assim por diante". Em outubro de 1922, o poeta publica na revista *Kino-Fot* um poema manifesto afirmando que o cinema não se tratava de um espetáculo, mas de uma *Weltanschauung*, em outras palavras, uma visão de mundo (AVELLAR, 2007, p. 10). Como se sabe, Maiakóvski também se aventurou na sétima arte; foi roteirista dos filmes: *Aquele Que Não Nasceu para o Dinheiro*, *A Senhorita e o Vagabundo* e *Acorrentada pelo Filme*, todos datados de 1918, os quais desempenhou papel principal como ator. Foi também ator do grupo de vanguarda Rabo de Asno no filme *Um Drama no Cabaré dos Futuristas, nº 13* (SCHNAIDERMAN, 2017, p. 80).

com versos e sim com planos (EISENSTEIN, 1990). Maiakóvski seria um poderoso defensor do verso cortado, recurso conhecido como enjambement, quando a articulação métrica não corresponde à sintática por conta de uma pausa. O corte seco na montagem, para Eisenstein, corresponderia a esta pausa sintática na poesia, de acordo com os limites mudança de plano ou quadro. Outro exemplo citado de forma recorrente por Eisenstein, na qual se vislumbra uma "qualidade cinematográfica" na poesia, seriam os versos dos haikais de Matsuo Bashô.

Eisenstein (1990) se nutrirá também de diversos termos e conceitos da teoria musical. À maneira semelhante à da partitura, uma obra audiovisual combinaria elementos rítmicos, visuais e melódicos em uma pauta que poderia ser lida verticalmente como uma partitura. Para o cineasta, seria possível transpor os mesmos recursos do campo da música e da poesia para o cinema, como a metrificação, o ritmo, os enjambements, a criação de linhas melódicas, o uso de leitmotivs e a elaboração de estruturas tonais e atonais. Demonstraremos, na análise que se segue, como algumas das teorias de Sergei Einsentein sobre a íntima relação entre a poesia e a montagem cinematográfica podem ser observadas no cotejo entre *Limite* (1931) e *Mundéu* (1931).

Já a ensaísta e crítica Flora Süssekind (1987) afirma que a literatura brasileira dos dois primeiros decênios do século XX não apenas tematizou como também absorveu as velocidades e os ritmos das novas tecnologias e meios de comunicação. Sob a égide do instante, a subjetividade do sujeito moderno estaria "sob a constante ameaça de desaparição". Dessa maneira, novos modos de vivenciar e experimentar as paisagens urbanas emergiram através dos choques e dos cortes temporais súbitos. Süssekind identifica dois movimentos na literatura brasileira em que entra em voga nos anos de 1910-1920: os "interiores penumbristas" e as "paisagens técnicas" (1987, p. 119). O primeiro seria herdeiro de uma tradição romântica parnasiano-simbolista e marcado pela "obsessão pela singularização" e pela defesa de um "subjetivismo exacerbado", em que a janela se torna um dos postos de observação privilegiados pelos poetas do período. Já o segundo seria caracterizado pela "escrita telegráfica" dos "poemas-minuto" e dos "textos-em-série" de Oswald de Andrade e Mário de Andrade[9]. Ambos seriam respostas às mudanças perceptivas advindas da modernização. A primeira, arcaizante, deseja retomar a força do narrador que se oblitera, a segunda, "futurista", automatiza e absorve os sustos e a velocidade moderna (do bonde elétrico, do trem a vapor, da linha de montagem na fábrica etc.) à técnica

[9] Se destacam as obras: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande (1933)*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma* (1928) e *Amar, Verbo Intransitivo (1927)* de Mário de Andrade e *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado.

literária. Acreditamos que a obra de Mário Peixoto pode ser colocada nesta linhagem de autores que absorveram a linguagem cinematográfica em sua obra poética e vice-versa, como verificaremos a seguir.

Imagem proteica: cenas de abertura

Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), Mário Peixoto foi antes poeta que narrador. É possível identificar temas recorrentes na sua obra: a fatalidade, a resignação à vida e uma qualidade telúrica – em outras palavras, uma relação intrincada entre o homem e a natureza. Para Carlos Augusto Calil (1997), o livro *Mundéu* chamaria a atenção pela persistência desta tópica, principalmente pela presença dominante da paisagem natural.

As poesias de *Mundéu*, em sua maioria, são escritas em verso livre da primeira fase do modernismo, caracterizado pela variedade métrica e plano formal irregular. Segundo Paulo Henriques Britto (2011), o poeta Walt Whitman (1819-1892) inaugura a moderna tradição do verso livre. Em aspectos gerais, o verso whitmaniano é caracterizado por elementos estruturantes tais como: "a enumeração, o paralelismo, a anáfora, a expansão e a contração (…) a dicção quase sempre elevada, como a de um orador ou pregador." (BRITTO, 2011, p. 130) O verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura lusófona por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Em Peixoto, apesar de não encontrarmos as orações extensas típicas de Whitman, há um tom oratório que com frequência se mescla com outro mais coloquial. Peixoto muito provavelmente, ao nosso ver, absorveu a influência da literatura e da poesia de língua anglo-saxã desde cedo, em razão das viagens internacionais que realizou, de sua origem aristocrática e de sua circulação na elite intelectual carioca[10].

O poema que escolhemos analisar, "A grande curva", narra, em primeira pessoa, as memórias de um menino crescendo em uma região rural costeira fluminense. São histórias provavelmente de cunho autobiográfico. O poema é

[10] Peixoto circulava no meio artístico e da intelectualidade do Rio de Janeiro da década de 1920, tendo sido membro do grupo de vanguarda do Teatro de Brinquedo. Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), restaurador da obra de Peixoto, em sua juventude o cineasta teria acompanhado de perto a produção do filme *Barro Humano*, de Adhemar Gonzaga (fundador da produtora de filmes Cinédia) – e possivelmente trabalhou como figurante no filme junto com Brutus Pedreira e Raul Schnoor – porém o filme acabou se perdendo e não há documentos que possam comprovar sua participação. Há registros epistolares que confirmam que Mário de Andrade teria sido apresentado ao "xará". Em carta a Augusto Meyer, Andrade escreve: "Você me pergunta quem é esse poeta Mário Peixoto. É um fluminensinho destanhico, feinho, almofadinha, diz o Manuel Bandeira que já fui apresentado a ele uma vez na casa do Álvaro Moreyra […]. Não me lembro absolutamente dele, mas o livro é excelente […]" (ANDRADE *apud* MELLO, 1996).

marcado especialmente pelo evento traumático em que o narrador rememora um encontro soturno – misto de erotismo e violência – com "olhos estranhos" que o perseguem até a vida adulta:

> […]
> foi nesse tempo
> que comecei a ver
> uns olhos estranhos
> que me olhavam
> e lá por dentro
> não sei o que
> me atormentava
> (PEIXOTO, 1996, p. 86)

O primeiro aparecimento dos olhos no poema ocorre em uma espécie de luta corporal que o eu-lírico trava no meio de um milharal, episódio que deixa nele marcas de dentes indeléveis. Os olhos sempre retornam no poema, com pequenas variações, mas na mesma lógica do trauma que opera na repetição e na diferença. Ao final do poema, os mesmos olhos ressurgem, agora "vivos", anos depois, na cidade grande, em um local que, por sua descrição, parece se tratar de um prostíbulo. No poema, os olhos são um mistério irresoluto, por vezes interpretados como uma força sobrenatural ou assombração de uma entidade folclórica; por vezes, surgem como indício da sexualidade de Peixoto, tema velado e tratado de maneira sub-reptícia por conta do tabu que a homossexualidade suscitava à época.

A imagem dos olhos no poema encontra correspondências em uma primeira analogia bastante imediata na imagem prototípica de *Limite*, imagem que dá o "tom" de todo filme, sendo o preâmbulo e o epílogo da narrativa fílmica. Nesta imagem pungente, vemos uma mulher olhando fixamente para a objetiva da câmera enquanto é abraçada por um homem algemado cujo rosto não divisamos (Figura 1). Segundo a história narrada pelo próprio Peixoto, a protoimagem que inspirou a escritura do primeiro roteiro do filme foi baseada na fotografia de André Kertész para a revista *Vu* (Figura 2), vista pelo diretor em 1929 numa banca no bairro de Montmartre em Paris. A imagem é considerada prototípica (ou proteica, como diria Saulo Pereira de Mello) do filme e representa o leitmotiv do aprisionamento amoroso. Como no recurso utilizado na música, a imagem é diversificada ao longo do filme como linha melódica e temática, de maneira análoga ao que ocorre na poesia de "A grande curva", em que desaparece e reaparece com recorrência cíclica.



Figura 1: Fotogramas de *Limite* (1931). Sequência de preâmbulo, imagem prototípica e leitmotiv do aprisionamento.



Figura 2: Fotografia de André Kertész. Capa da revista *Vu* (1929). Imagem é considerada prototípica (ou proteica) de *Limite*.

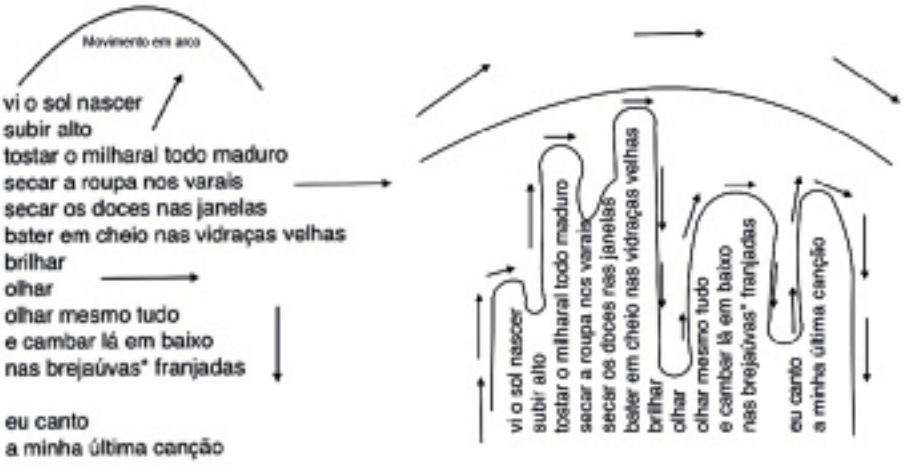


Figura 3: Mancha gráfica do poema "A Grande Curva" (1931).

Ao lermos o poema "A Grande Curva", não deixamos de nos perguntar: teriam os olhos da fotografia de Kertész influenciado a escrita do roteiro de uma das obras-primas do cinema brasileiro ou, na realidade, os olhos já acompanhavam Peixoto desde a sua infância? Teria Peixoto visto nos olhos da fotografia, como diria Eisenstein, uma "visão do olho interior" do artista? Viu os olhos que já o habitavam desde a mais tenra idade na capa que coincidentemente se intitulava *Vu* ("visto" em francês)? Esta é a primeira especulação que o cotejamento entre *Mundéu* e *Limite* nos coloca.

Mas continuemos com nossa exegese.

Uma rápida escansão[11] do trecho de abertura do poema nos permite classificá-lo, com segurança, dentro do gênero do verso livre do movimento modernista "tradicional", pois encontramos ali outro elemento crucial: a presença do contrato métrico secreto, disfarçado ou "fantasma", como conceituado por T.S. Eliot. Segundo Britto (2011, p. 128), o poeta T.S Elliot narra que seu processo de chegada ao verso livre se deu da seguinte maneira: "tomando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e constantemente se afastando dela, ou partindo da ausência de forma e constantemente se aproximando de uma forma muito simples". Haveria, portanto, um "metro fantasma" que assombra o poema com "verso liberto" da primeira fase do modernismo.

Se realizarmos uma análise métrica do poema com grupos de força (ou realizações sonora) diversificados notamos que a recorrência do metro decassílabo.

[11] Gostaria de, em nota, agradecer o colega de doutorado, o compositor e músico Christiano Sauer, pelo auxílio na revisão da escanção do poema.

Por exemplo, ao observarmos o terceiro verso do trecho inicial do poema, "tostar o milharal todo maduro", podemos ver que se trata de um decassílabo heroico. O sexto verso, "bater em cheio nas vidraças velhas", se trata igualmente de um decassílabo, porém no modelo sáfico. Este trecho inicial da poesia de Mário Peixoto nos fornece, portanto, uma pista para ler o resto do longo poema de dez páginas, em que podemos divisar diversos outros decassílabos "secretos".

Feita análise formal, passaremos adiante para a análise do plano semântico do trecho do poema, para em seguida relacioná-lo com a montagem cinematográfica. Destacamos, em particular, o movimento presente no interior dos planos visuais. No primeiro verso, o eu-lírico gira em direção ao céu e fixa seu olhar na aurora. A partir do segundo verso, o leitor passa a ver a cena do alto observando a paisagem de um ponto de vista privilegiado que descreve em detalhe a cena abaixo. Esse movimento de olhar para cima coloca o leitor uma perspectiva aérea, como se o arremessando para os céus. Esta alternância de escala e o jogo especular do sujeito que olha e é olhado se torna evidente no oitavo verso, quando há o uso do verbo intransitivo "olhar". Neste momento há duas possíveis interpretações.

Na primeira, o eu-lírico do poema, que estava, a princípio, a ver o sol subir no horizonte, passa, agora, a ver o sol "olhar", incorporando o devir-sol e contemplando o mundo a partir da perspectiva deste corpo celeste ao ver a terra pelos "olhos do sol" em uma projeção imaginativa. Uma segunda possibilidade hermenêutica é a de que o sujeito psicológico subjetivo se dilui e é abolido para dar lugar ao ato mesmo de ver, a pura imanência da visão. Estamos diante do tempo contemplativo da natureza, quando as coisas estão apenas "sendo"; não há ações ou narrativas no sentido aristotélico, simplesmente as coisas existindo *per se* na lenta cadência das horas. Estamos diante do olhar onisciente de Walt Whitman, de um Deus que "tudo" vê.

Há também uma superdeterminação formal que condensa a forma e o significante, no qual um mínimo espaço material semântico e lexical se complementam. A pausa dos verbos intransitivos nos remete ao ápice ou ao "cume" da altura até onde o sol pode subir no céu, quando coloquialmente diz-se que o sol está "a pino". Ao final do trecho, caímos abruptamente. O leitor se vê em uma trajetória em arco, análoga ao movimento do sol no espaço. A escansão do poema demonstra que este movimento pendular, de subida e queda, de aurora e de crepúsculo, está presente na mancha gráfica; esta por sua vez nos remete também às formas curvilíneas e onduladas de uma paisagem montanhosa (Figura 3).

Veremos como esta construção de movimento interno de ascendência e queda no poema surge de forma equivalente na construção da montagem do filme *Limite*. Segundo Saulo Pereira de Mello (1996), na película predomina a autonomia de uma "câmera-lírica" que se movimenta com uma liberdade assombrosa, podendo ser alçada ao plano de uma personagem a mais na narrativa. Iremos analisar esta estrutura lírica de montagem, em particular na sequência da "Costureira" que descreveremos a seguir.

A "Costureira"

A sequência da "Costureira" se inicia através de um corte seco, no qual é possível ver a imagem de uma roda de locomotiva em *super close*. Em seguida é realizado um corte em *raccord plástico*, em pleno movimento da roda que nos leva a uma roldana de máquina de costura. O corte entre um plano e outro é feito no movimento centrípeto e a partir da correspondência entre as formas ovais dos dois objetos. Peixoto se vale de uma montagem intelectual[12], na qual as imagens se associam por meio de uma ideia geral de fluxo e de movimento. Tanto o trem quanto o telégrafo – elemento recorrente na narrativa e central para montagem de *Limite* – são veículos de comunicação e transporte, símbolos da industrialização e urbanização modernas.

É curioso perceber como nas duas obras de Peixoto há a presença do trem, máquina-ícone da modernidade e figura simbólica que remete ao nascimento do cinematógrafo[13]. No poema "A Grande Curva" encontramos estrofes que se passam inteiramente dentro de um vagão de trem. Em um ritual de transição da infância para vida adulta, o narrador sai da vida interiorana e se dirige à cidade. O sujeito vai descrevendo de forma enumerativa e em primeira pessoa tudo que vislumbra através da janela da locomotiva, como no trecho destacado abaixo:

[12] No ensaio "Métodos de Montagem" escrito em 1929, Eisenstein elabora, cinco técnicas ou métodos de montagem, nomeadas por ele: *métrica*, *rítmica*, *tonal*, *atonal* e *intelectual*. As categorias não são excludentes entre si; um filme pode conter sequências que utilizem todas estas modalidades. A montagem intelectual seria realizada a partir de uma conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas, através de uma articulação conceitual (conceito do divino, de eterno etc.). Utilizamos neste artigo alguns conceitos da teoria de montagem de Eisenstein, mas, devido ao limite dessa comunicação não poderemos nos aprofundar neles como gostaríamos.

[13] Marcado pela exibição do filme A *Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895), dos irmãos Lumiére.

[…]
eu vi o mar
o mar e a terra
e a vida toda
vi tudo
através de um vidro
de um tempo escuro
que dava às coisas
aspecto triste
anormal
vi
numa planície arenosa
de vegetação baixa
uma árvores mais alta
estranha
curva
agarrada na outra
vivendo dela
vi um cacto isolado
em terreno estéril
vi praias desertas
umas grandes
outras pequenas
caiaques vazios
ilhas cobertas de cerração
campinas molhadas
troncos cortados
fertilidade
e desolação
passei estações
com o rosto no vidro
eu antecipava
as curvas de praias
que o trem beirava
e o que ia vendo
o que ia sonhando
compara à vida
[…]

(PEIXOTO, 1996, p. 89-91)

Neste trecho, observa-se como o contrato métrico "fantasma" e as redondilhas menores não são mais encontrados, tornando o poema cada vez mais "futurista". O verso de Peixoto vai perdendo seu molde rítmico anterior e ganhando um ritmo cada vez mais veloz e descritivo. Efeitos sonoros de aliteração se fazem bastante presentes. Predomina o som de /v/ nos vocábulos ("vi", "vidro", "vazio", "vida") que, combinado com a recorrência do /t/ nos vocábulos ("tudo", "todo", "triste", "terra", "trem") produzem um som que simula o ruído do vento na janela, bem como o som das engrenagens do trem em movimento. É interessante observar que todos os elementos naturais descritos no poema, como cactos, palmeiras, praias, troncos e campinas, estão representados em *Limite* como prosopopeia, ou seja, como planos de uma natureza "angustiada" que projetam as subjetividades e a vida "interior" das personagens[14] (Figura 4).

[14] Este poder ser outro ponto compartilhado entre os surrealistas e Mário Peixoto: a herança do primeiro movimento do Romantismo Alemão de Jena, em que a construção de uma paisagem natural refletia de forma projetiva o universo interior do sujeito, *ethos* encarnado posteriormente na figura do poeta viajante moderno, como analisa Antonio Candido no seu artigo "O poeta itinerante" (1990).



Figura 4: Fotogramas de *Limite* (1931).

Segundo Britto (2011), outro caminho possível para se identificar o marco do novo verso livre seria o uso marca do enjambement em sua forma mais radical, desenvolvido na língua inglesa por William Carlos Williams (1983-1963) e e. e. cummings (1894-1962). Nos versos de Peixoto há um enjambement radical, em que o verbo "ver" se descola radicalmente do objeto do enunciado ("vi"), talvez uma tentativa tímida de utilizar a mancha gráfica como estratégia formal. O enjambement desses versos pode encontrar equivalência na linguagem cinematográfica no uso da ferramenta do corte seco na montagem, como apontado por Eisenstein, e recurso utilizado, como veremos, por Peixoto na montagem de *Limite*. Além disso, neste trecho do poema, podemos verificar que Peixoto absorveu diversos das experiências literárias de sua época, em que vemos conjugadas a "vista da janela" – subjetiva e penumbrista – e a "escrita telegráfica" futurista – cujo turbilhão de imagens passam em velocidade vertiginosa.

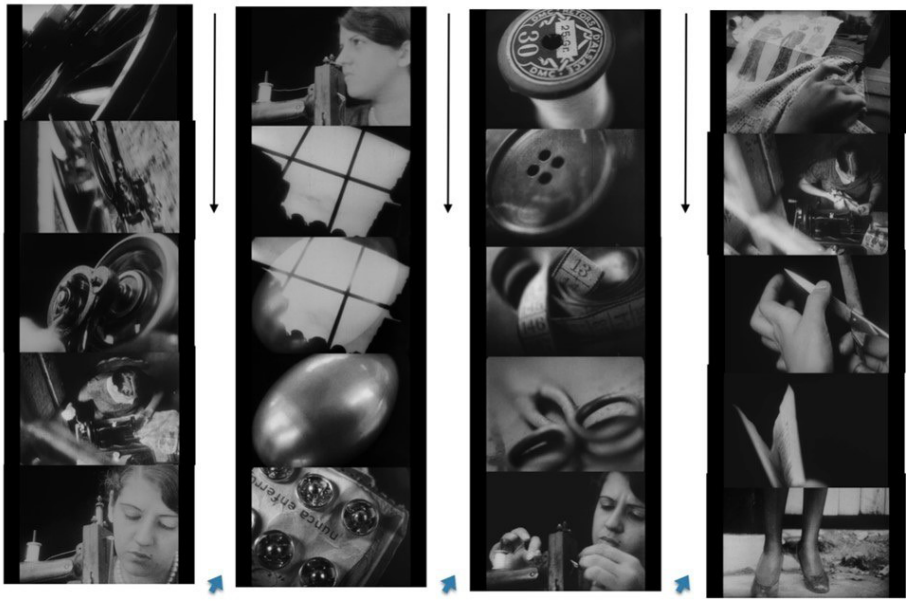


Figura 5: Fotogramas de *Limite* (1931) – Sequência da "Costureira".

Voltemos agora à sequência da "Costureira" do filme *Limite* (Figura 5). É através da imagem da locomotiva e das linhas do telégrafo que o espectador se transporta para uma outra locação da trama. Agora estamos diante da personagem da Costureira, que nos é apresentada vista de um ângulo em *plongée*. Peixoto posiciona a câmera como os "olhos" da luz que entra pela vidraça da janela. A câmera em seguida adentra o quarto e vemos a máquina de costura em primeiro plano. Em determinado momento, a mulher interrompe o que está fazendo e, com um olhar perdido, fita a janela. O plano então se alterna para um contraplano subjetivo em *raccord* diegético e, por alguns segundos, contemplamos a janela junto com a mulher. A luz do sol ilumina o rosto da personagem e banha os objetos no quarto. Entramos, de forma inesperada, através de fusões, no universo microscópico dos objetos na mesa. Primeiramente nos é apresentado uma forma abstrata de difícil identificação, objeto que nos remete a um ovo de prata. Em seguida, em um plano *super close* aproximado, vemos um carretel de linha, seguido de um botão, de uma fita métrica com o número "13", e, por fim, das hastes de uma tesoura.

Nesta cena do filme, como no trecho do poema destacado, estamos diante do movimento ascendente e descente da luz, que ora está planando no céu, em uma visão onipresente e onisciente da cena, viajando pelas linhas telegráficas, ora está nos pequenos detalhes, rente à terra. Acompanhamos dessa forma todo o desenho

e caminho da luz do sol no espaço. Novamente vivenciamos, agora no cinema, a percepção de um olho "desencarnado" que flutua sobre a paisagem e observa uma realidade com um estranhamento distanciado, que, aos poucos, se "desrealiza". Uma experiência da luz como se estivéssemos penetrando na linguagem secreta das coisas. Pela mediocridade mundana dos objetos, adquirimos a capacidade de ver as coisas em detalhe. Em suma, uma experiência do espanto do ato de ver.

Este gesto encontra ecos nas práticas literárias do modernismo brasileiro, pois cada imagem se encerra em si, como uma frase ou verso harmônico, períodos elípticos, reduzidos, como diria Mário de Andrade (1987, p. 68), ao "mínimo telegráfico". Também encontramos semelhanças do gesto com a proposta da vanguarda surrealista francesa[15] dos *objets-trouvés*[16]. Importante também ressaltar que esta atenção ao mundo microscópico, impossível de ver a olho nu, foi também uma das características que marcaram o discurso sobre o cinema de vanguarda europeu que deteria "a possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de ver sem fronteiras e sem distâncias", como diz Dziga Vertov ao apresentar seu cinema-olho (AVELLAR, 2008).

A sequência da "Costureira" termina, finalmente, com um corte, tanto no plano semântico quanto no diegético: vemos a mão da mulher tocando com a ponta dos dedos as lâminas da tesoura. Prenúncio da violência e da morte que se desdobrarão na narrativa, bem como imagem que indica o "ponto de corte" literal da montagem. O plano então se modifica para a imagem de duas pernas de outra personagem da trama. A continuidade entre um plano e outro se dá na equivalência formal, as "pernas" da tesoura são semelhantes às ponta das folhas do jornal que, por sua vez, se equiparam às pernas da segunda mulher. É, portanto, o biomorfismo metonímico o que estabelece o *raccord*. Há também neste momento a utilização de um método da montagem intelectual – as notícias que chegam "voando" pelas linhas de telégrafo enfim pousam no jornal nas mãos da outra personagem, Mulher 1 (Olga Breno).

[15] É importante observar que Mário Peixoto não era um seguidor fiel do surrealismo de Breton: "(Peixoto) Conhecia bem o cinema silencioso e admirava os realizadores alemães, principalmente Murnau. Tinha grande apreço por Eisenstein – pelo virtuosismo da montagem – e por Chaplin – pelo aspecto poético e habilidade como diretor. Detestava a *avant-garde*, que costumava ironizar e, principalmente, *L'âge D'or* e *Le Chien Andalo*u, sobre os quais era frequentemente sarcástico" (Mello, 1996, p. 2).

[16] Baseada no conceito do *Unheimlich* de Freud os artistas e poetas surrealistas buscaram ver nos objetos banais ou inúteis um determinado caráter "mágico". Walter Benjamin (1985, p. 25) afirma que os surrealistas foram "os primeiros a pressentir as forças revolucionárias que transparecem nos objetos antiquados", que "fazem explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas". O livro *Nadja (1928)* de Breton, bem como o *Le Paysan de Paris (1926)* de Aragon, estão repletos destes episódios de encontros fortuitos com objetos ou pessoas que invocam um tipo de percepção "espantosa" com a vida.

A sequência da costureira, por ser umas das cenas iniciais do filme, pode ser interpretada como metáfora da chave de abertura da narrativa que começa a enredar o espectador em sua complexa trama. É curioso ressaltarmos que esta cena pode ser interpretada como uma metáfora para a montagem cinematográfica[17]. No período do cinema silencioso, o processo de edição da película era feito de maneira artesanal, em sua maioria, por mulheres. Elas recebiam a função de montadoras por ser um ofício "adequado" ao gênero feminino, já que estavam habituadas aos afazeres domésticos e à prática do corte e costura. Esta seria uma explicação para a tradição de grandes montadoras mulheres na história do cinema – como é o caso de Esfir Shub e Elizaveta Svilova (JALLAGEAS, 2019)[18]. O gesto de costura, da linha de montagem e do cinema não cansam de se interpenetrar. Mesmo o termo "decupagem", jargão do meio cinematográfico utilizado para se referir ao ato de descrever um roteiro em cenas e planos, se origina do verbo francês *couper*, em português, cortar. A personagem da costureira-montadora também está presente na iconografia do filme canônico de vanguarda: *O Homem com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov e realizado um ano antes de *Limite*.

A "Vertigem"

Voltemos ao poema "A grande curva". Vejamos como as memórias da infância e os sentimentos do protagonista se amalgamam com a natureza, com o crescimento das plantações de milho, com as atmosferas climáticas e com a paisagem natural do lugar:

[…]
fui crescendo
e comigo
a roça grande de milho
onde eu brincava de pega-pega
e tempo será

veio
então
a colheita

eu já era garoto
de pé descalço
perdido no milho
ajudava a encher os balaios
altos
os saburás
com as espigas douradas
pesadas
vergando nos pés
[…]
(PEIXOTO, 1996, p. 85)

[17] Thomas Elsaesser (2018) em seu artigo "O Cinema Digital e o Dispositivo: Arqueologias, epistemologias e ontologias", disserta mais a fundo sobre este tema. A relação entre o cinema e a indústria também esteve presente desde os primórdios do cinematógrafo, basta lembrarmos as imagens seminais filmadas pelos irmãos Lumière: A *Saída dos Operários da Fábrica Lumiere em Lyon* (1895). É curioso notarmos também que nesta imagem há uma presença dominante de mulheres. Eram, portanto, as operárias que faziam, literalmente, as engrenagens do cinema rodar.

[18] Para mais detalhes sobre a importância das mulheres no período do cinema silencioso e no cinema soviético recomendamos a leitura dos artigos: "As ruidosas mulheres do cinema silencioso" de Flávia Cesarino e "Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres", de Neide Jallageas, ambos publicados no livro *Mulheres de Cinema* (2019) organizado por Karla Holanda.

A construção formal do poema é estruturada no tempo circular das colheitas, no ritmo cíclico da passagem das estações do ano. Esta noção se faz materialmente evidente no uso da repetição da estrofe abaixo, que poderíamos nomear como estribilho ou refrão da obra. Este trecho se repete cinco vezes ao longo das dez páginas do poema, com pequenas variações e diversificações interna:

[…]
nos carros de boi
carregados
chiando na estrada
na máquina grande
de debulhar
no moinho de roda
fazendo fubá
em todo lugar
eu quieto
olhando
a mente girando
e a roda rodando
com a força da água
fazendo fubá
[…]

na roça
no milho
no pega-pega
no tempo será
nos carros de boi
chiando na estrada
na máquina grande
de debulhar
no moinho de roda
fazendo fubá
de noite
na cama
em todo lugar
eles me olhavam
feitiço?
não sei
(PEIXOTO, 1996, p. 86)

Ao realizarmos a escansão deste trecho, notamos, primeiramente, a recorrência, como já assinalado anteriormente, do contrato métrico fantasma como conceituado por T.S Eliot. Entretanto, é a redondilha menor que predomina neste estribilho e dá ao poema um ritmo típico das cantigas de ninar, das músicas populares e do cordel nordestino. As poesias do livro *Mundéu* nos parecem estar em sintonia com o projeto modernista de Mário de Andrade, que buscava uma valorização da prosódia das narrativas orais e do léxico coloquial[19]. O pequeno conto de abertura do livro representa bem este traço modernista nacional[20]. Há em "A grande curva" o registro das expressões, gírias, danças, músicas e do folclore de origem indígena e africana locais – tais como as palavras *samburá* e *brejaúvas* e a referência às lendas das "pretas velhas": *Escundum Sererê* e *Gongoná*.

[19] Esta característica de valorizar o folclore e cultura popular foi notada por Mário de Andrade em sua resenha de *Mundéu*, publicada no prefácio do livro: "Utilizando quer nos poemas nascidos da terra fluminense, quer nos que lhe vêm livremente do ser individual, urbano e civilizado, o mesmo jeito cancioneiro, a mesma rapidez dos metros curtos, que lembra extraordinariamente as emboladas e principalmente martelos do Nordeste […]" (ANDRADE *apud* PEIXOTO, p. 9). Em outros poemas do livro, tais como *Jongo e Bacurubu*, há cenas que se passam em terreiros com descrição do ritmo dos tambores, da capoeira e das danças de religião de matriz africana.

[20] Está explícito no diálogo que dá nome ao livro no conto de abertura:
"Ah! Menino lá tem até onça. De hoje inda eu vi rastro, cada baita assim. Eles fazem mundéu lá" (PEIXOTO, 1996).

Há outro movimento, distinto do que já foi apresentado até aqui, no poema "A grande curva" e que encontramos ecos na montagem de *Limite*: *o movimento circular*. A sequência da "Vertigem" que escolhemos tem duração de cinco minutos (Figura 6). O trecho se inicia com a jovem mulher sentada no topo de uma formação rochosa. Neste primeiro plano a personagem Mulher 2 (Tatiana Rey) aparece de forma distanciada em um plano geral aberto. Ao longe, sua figura diminuta quase desaparece na paisagem desolada. Esta composição plástica reforça a ideia de solidão e desamparo. A câmera se aproxima gradualmente, através de uma série de enquadramentos fixos, em uma angulação *contra-plongée*.

Como na sequência anteriormente analisada, a câmera se transporta pelo espaço em uma linha ascendente, subindo de maneira gradual em planos sucessivos, em uma caminhada rumo ao céu. Finalmente, chegamos até a jovem mulher no topo da pedra e fitamos o seu rosto. Ela tem um olhar perdido, sua expressão é de tristeza, mas sem pantomimas. O plano seguinte corresponde ao esquema clássico de plano e contraplano, em que há a reversibilidade da visão em contiguidade com a espacialidade diegética. Enfim, nos é revelado o que personagem estava vendo fora de quadro: o mar.

Subitamente, ao levar as mãos ao rosto em um gesto destemperado, a câmera "invade" a cena, quebrando o realismo e dando fim ao ilusionismo da quarta parede. A objetiva quase toca o rosto da mulher, como se a câmera se precipitasse para dentro de seu abismo interior. A subjetividade da mulher transborda para o extradiegético. Contaminada pelo desespero da personagem, a câmera perde o "próprio eixo". O enquadramento da paisagem oscila e em seguida começa a girar em um movimento centrífugo, semelhante ao verso presente no poema acima: "a mente girando/ a roda rodando/ com a força da água". Vemos a representação imagética da vertigem e de uma dor que é "remoída", como na imagem do moinho no poema, de forma cíclica e repetitiva. Sofrimento experimentado silenciosamente pela mulher que, ao que tudo indica, cogita "mergulhar" no vazio, ou seja, na morte.

Após a câmera se reestabilizar, vemos a mulher observando as ondas do mar por muito tempo. O elemento da água surge como representação do fluxo da memória de forma análoga à verificada nos versos do poema. No reflexo da água ela "vê" a razão de seu sofrimento: sua vida conjugal. O espectador chega a esta conclusão por uma lógica dedutiva. Através da fusão de planos-detalhe sobrepostos, vemos as imagens-chave que caracterizam metonimicamente seu marido: um piano – pois ele é o pianista do cinema da cidade –, seus sapatos rotos – imagem que denota sua pobreza – e um copo de dose de bebida alcoólica – o vício, causa da crise e desespero da protagonista. Não se trata de um flashback clássico, pois as imagens

não correspondem a nenhuma cena anterior da narrativa, são novamente imagens elípticas que se encerram em si mesmas.



Figura 6: Fotogramas de *Limite* (1931) – Sequência da "Vertigem".

Os últimos planos nos mostram a flora local: vemos uma árvore inclinada e uma planta que parece ser uma bromélia. A montagem destes planos, nesta cena final, possibilita a verificação deste recurso dialógico de Peixoto, que coloca em paralelo natureza e subjetividade. A forma pontiaguda e agressiva da planta desértica nos remete à dor pungente da personagem. A árvore e a mulher são filmadas em um mesmo enquadramento lateral. A montagem abstrata leva em conta a plasticidade das formas. Tanto mulher quanto árvore são figuras solitárias e "contorcidas" que parecem estar no limite da queda do quadro, prestes a se precipitarem no abismo. Ao fim, através de uma transição em fusão, a mulher se mescla à paisagem e se dissolve no ar, transfigurando-se em nuvem. Na poesia de Peixoto, há uma herança do Romantismo e da poesia moderna, em que há um movimento de dupla contaminação ou de espelhamento do universo íntimo do sujeito na paisagem natural (Figura 7). A paisagem se torna projeção do desespero individual. O mundo de fora vai sendo gradualmente personalizado e tomando a forma de uma subjetividade que sofre; "natureza à semelhança de um eu febril", nas palavras de Flora Süssekind (1987).

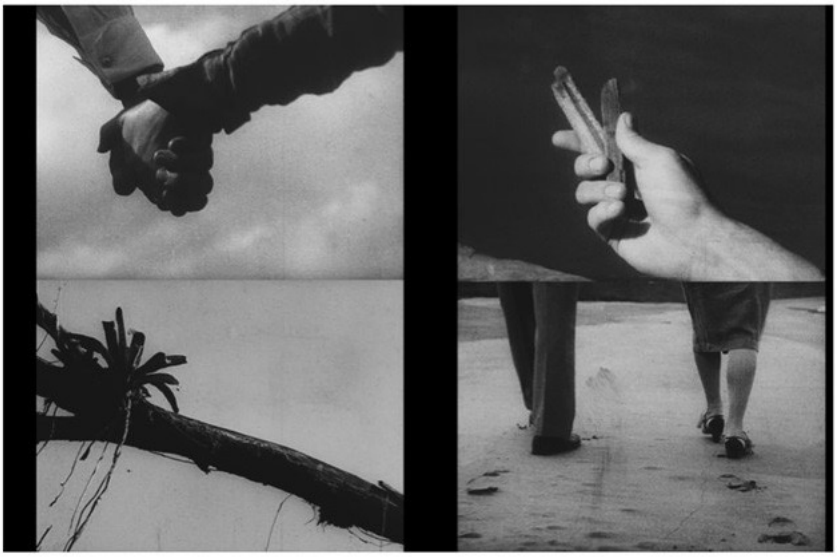


Figura 7: Fotogramas de *Limite* (1931), *raccord* plástico, biomorfismo e influências do romantismo. Espelhamento do universo interior da personagem na paisagem natural.

Conclusão

Através deste breve cotejo entre as linguagens poética e cinematográfica buscamos investigar novas portas de percepção para vislumbrar as obras de Mário Peixoto, de maneira interdisciplinar, demonstrando como uma arte pode vir a polinizar e germinar na outra. Desenhando possíveis linhas hereditárias imaginárias, buscamos demonstrar como Peixoto estava em sintonia com as experiências e debates poéticos e literários do modernismo de sua época, transmutando-os para o cinema e vice-versa.

Um último aspecto que seria válido destacar e merece um mergulho mais a fundo é o fato de Peixoto trabalhar, nas duas obras, com uma percepção anacrônica do tempo que não opera em uma lógica teleológica, mas sim a partir de uma ideia de eterno-retorno, em que o passado sempre volta, nunca de maneira idêntica, nas fronteiras entre a tradição, entre a memória e a modernidade. *Mundéu* e *Limite*, mais do que registros de um estilo de vanguarda na literatura e no cinema nacional, podem também ser vistos como obras que refletem ecos fantasmáticos de um passado como presença misteriosa e ameaçadora. Surgem também como experiência dialética da história colonial e escravocrata brasileira, na qual seus traços e vestígios deixam entrever uma verdade que vem à tona no encontro entre ficção, sonho e delírio.

É importante lembramos os aspectos genéticos do filme, como sugere o crítico Jean-Claude Bernardet[21]. Neste aspecto, não se pode perder de vista a história pessoal do autor, herdeiro da elite cafeeira fluminense, que sofreu a derrocada econômica, com perda de status político e social após a edição da Lei Áurea, no final do Império. *Limite* é filmado nas ruínas e trapiches da antiga fazenda dos Breves[22] em Mangaratiba. Este passado coletivo parece se materializar em imagens de uma memória indefinida, mas que ainda atinge com força o destino dos vivos. Como dirá o pesquisador Luis Bueno (2006), o abandono e o esquecimento que se abate sobre a cidades-mortas recai igualmente sob os ombros dos seus habitantes. A herança de um passado colonialista sangrento pesa sob a paisagem, a cidade e os homens. Não nos parece mera coincidência o fato de *Mundéu* e *Limite* serem repletos de momentos em que homens, natureza e paisagem se interpenetram de forma convulsiva – e a prosopopeia se consolide como a figura de linguagem mais marcante em ambas as obras.

Vale ressaltar que a obra literária de Mário Peixoto é extensa e merece estudos mais aprofundado, em especial o romance *O inútil de cada um*, o livro de poesias, *Poemas de permeio com o mar* e *Outono, e o* roteiro que escreveu com Saulo Pereira de Mello em 1964, *O Jardim Petrificado*. Esperamos ter contribuído para a preservação do legado de um artista tão importante para o cinema nacional quanto para o cinema mundial e que outros pesquisadores possam dar prosseguimento e novos desdobramentos ao estudo proposto neste artigo.

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

Referências

ANDRADE, M. "Prefácio Interessantíssimo". *In*: ANDRADE, M. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto ManIIo. Belo Horizonte: ltatiaia; São Paulo: Edusp, 1987. p. 59-77.

AVELLAR, J. C. *O Chão da Palavra*: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVELLAR, J. C. "O lugar sem limites". *Cinémas d'Amérique Latine*, Toulouse, n. 16, p. 32-64, 2008.

[21] Nos referimos ao artigo "O processo como obra" em que Bernardet (2003) afirma que: "A obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação […] Trata-se de "compreender o nascimento das obras" ou o "itinerário de produção".

[22] Mário Peixoto foi descendente de Comendador Breves, considerado o maior plantador de café do Império e o mais ativo traficante de escravizados de sua época. Homem poderoso, interlocutor do Império e senhor de todo o território que se estendia da restinga da Marambaia até as fronteiras de São Paulo.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

BRITTO, P. H. "Para uma tipologia do verso livre em Português e Inglês". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011.

BUENO, L. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

BERNADET, J.-C. "O processo como obra". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2003.

CANDIDO, A. "O poeta itinerante". *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 157-168, 1990.

CALIL, C. A. "Um artista multimídia". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1997.

EINSENTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EINSENTEIN, S. A *forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELSAESSER, T *O Cinema como Arqueologia das Mídias*. São Paulo: Editora SESC, 2018.

JALLAGEAS, N. "Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres". *In*: HOLANDA, K (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 37-53.

MELLO, S. P. *Limite*, *Mário Peixoto – Catálogo*. Rio de Janeiro: Edição Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

PEIXOTO, M. *Mundéu*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SCHNAIDERMAN, B. "Maiakóvski: evolução e unidade". *In*: MAIAKOVSKI, V. *Maiakovski*: Poemas. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 13-26.

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de Letras*: Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Referências audiovisuais

LIMITE. Mário Peixoto, Brasil, 1931.

submetido em: 19 mai. 2020 | aprovado em 14 dez. 2020

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.178364

Imagem-afeção no filme "O regresso"

Affection-image in the film "The revenant"

Maria Ogécia Drigo[1]

[1] Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Tem pós-doutorado pela ECA-USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: maria.drigo@yahoo.com.br

Resumo: A geração de significados de imagens cinematográficas é o contexto deste artigo, que tem como objetivos contribuir para a compreensão do conceito de imagem-afeção – uma modalidade de imagem-movimento – e sugerir estratégias de análise fílmica. Para tanto, apresentamos reflexões sobre imagem-movimento e imagem-afeção, na perspectiva de Deleuze, na confluência com as categorias fenomenológicas propostas por Peirce, tratamos de análise fílmica e, por fim, realizamos análises de planos-sequência do filme *The revenant* (*O regresso*, 2015), de Alejandro G. Iñárritu. Este artigo é relevante por contribuir para redimensionar a análise fílmica tendo como base parte da taxonomia para as imagens cinematográficas proposta por Deleuze.
Palavras-chave: Deleuze; Peirce; imagem cinematográfica; imagem-movimento; imagem-afeção.

Abstract: The generation of meanings in cinematographic images is the context of this paper that has the objective of contributing to the understanding of the concept of affection-image – one modality of movement-image – and to suggest strategies of film analysis. Therefore, we present reflections about the movement image and affection image, based on Deleuze's perspective, in confluence with the phenomenological categories proposed by Peirce, we write about the film analysis and we analyze long-takes of the movie "The Revenant" (2015), de Alejandro G. Iñárritu. This paper is relevant due to its contribution to resize the film analysis having its foundations on part of the taxonomy of cinematographic images proposed by Deleuze.
Keywords: Deleuze; Peirce; cinematographic image; movement-image; affection-image.

Introdução

Este artigo tem como contexto as teorias de Deleuze sobre imagens cinematográficas, que constam principalmente na obra "*A imagem-movimento cinema 1*" e que envolvem a taxonomia dos signos e a fenomenologia propostas por Peirce. Assim, com o objetivo de contribuir para a compreensão da taxonomia de imagens cinematográficas elaboradas por Deleuze, notadamente sobre imagem-movimento e imagem-afeção, bem como sugerir estratégias para análise fílmica, apresentamos aspectos gerais de teorias e procedimentos de análise fílmica, tratamos do conceito de imagem-movimento com ênfase na imagem-afeção e, valendo-nos deste conceito, analisamos dois planos sequência do filme *The revenant* (*O regresso*, 2015), de Alejandro G. Iñárritu. A importância do artigo está na possibilidade de mostrar como o pensamento pode fluir com as imagens cinematográficas e como a imagem-afeção pode ser efetiva neste movimento.

O filme apresenta parte da trajetória de Hugh Glass, um personagem lendário associado às guerras de expansão territorial dos Estados Unidos, ainda no século XIX e é baseado na obra *The revenant* (2002), de Michael Punke. *O regresso* (2015) foi selecionado para análise por ser um filme marcado por embates e enfrentamentos amenizados pelo intercalar de sequências em que os aspectos qualitativos vinculados às cores, formas, sons, movimento – preponderam. Seguem, incialmente, algumas reflexões sobre análise fílmica e a metodologia que utilizamos neste artigo.

Análise fílmica

Buscamos, em Aumont e Marie (2013), diretrizes para a seleção de sequências do filme para serem analisadas. O filme, segundo esses autores é uma obra autônoma, que engendra um texto, daí a análise textual, constrói significados com as estruturas narrativas, o que implica a possibilidade de análise narratológica, fornece dados visuais e sonoros, o que requer uma análise icônica e gera efeitos no espectador, o que demanda também a análise psicanalítica.

A análise textual fundamentada em Umberto Eco, Roland Barthes e Christian Metz, principalmente, conforme Aumont e Marie (2013), legitimou o uso do fragmento, uma espécie de amostra, de antecipação, a partir da qual se pode analisar o todo. O fragmento deve estar delimitado de modo claro e constituir um excerto coerente e consistente, bem como ser representativo do filme. A análise da narrativa envolve o tema do filme, enquanto a análise do conteúdo envolve os formatos e é processual e, por fim, a estrutural da narrativa baseia-se nas teorias de Propp, Barthes e Greimas.

Os mesmos autores tratam também da análise psicanalítica, esclarecendo que outras ciências contribuíram para que novas estratégias de análise fossem desenvolvidas, em particular, com a releitura de Althusser da teoria marxista da ideologia, de onde veio o problema de que as abordagens semiótico-linguísticas não consideravam as subjetividades. Daí a inserção do modelo psicanalítico. A partir de 1980, nos estudos literários e artísticos, a psicanálise foi o centro, o objeto, o pretexto de debates. Considerava-se que o texto, como qualquer produção intelectual, estava enformado pelo desejo do sujeito que o produz, ou seja, retém as marcas do criador e assim atinge o sujeito que o recebe.

Aumont e Marie (2013) esclarecem que a análise do filme deve assentar-se em concepções teóricas do cinema e tem como objetivos tanto verificar, inventar e demonstrar teorias, explicitar aspectos estilísticos e poéticos como revelar ideologias. Tal tarefa implica que o analista deva rever o filme e refletir sobre ele, o que caracteriza uma experiência distinta de entretenimento. Conforme os mesmos autores, a análise pode ser feita com a aplicação de três modalidades de instrumentos: 1) Descritivos, que contribuem para a apreensão e memorização do filme; 2) Citacionais, que reforçam os objetivos anteriores; e 3) Documentais, que são as informações provenientes de fontes exteriores. Os instrumentos descritivos, de três tipos, estão detalhados no diagrama (Figura 1).

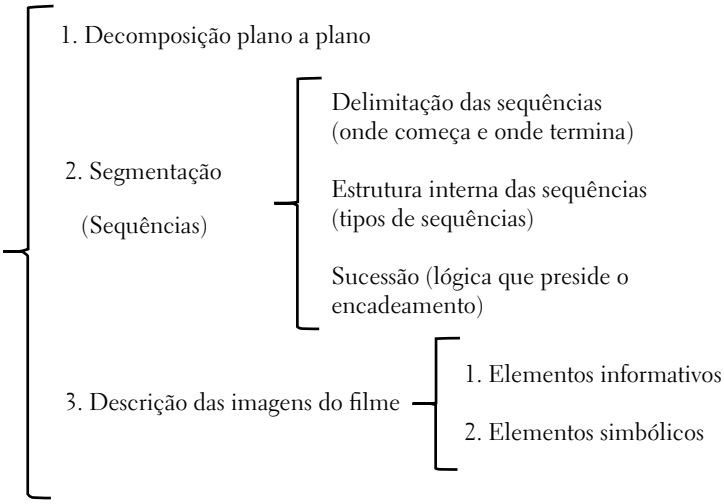


Figura 1: Diagrama para as etapas do instrumento descritivo.
Fonte: Diagrama elaborado pela autora a partir de Aumont e Marie (2013).

A partir disso, em uma segmentação, ou em uma seleção de sequências, seguindo Aumont e Marie (2013), propomos verificar a modalidade de imagem-movimento que tende a preponderar, em vez de descrever as imagens, explicitando elementos informativos e simbólicos. Antes de apresentar a classificação das imagens cinematográficas proposta por Deleuze, vejamos alguns estudos que as contemplam.

Sobre os estudos envolvendo a classificação de imagens cinematográficas

A hipótese que norteou nossa pesquisa e que reapresentamos neste artigo é a de que as categorias fenomenológicas peirceanas sustentam a classificação das imagens cinematográficas elaborada por Deleuze. Uma taxionomia para as imagens cinematográficas, por si só, no caso, não seria tão importante para Deleuze, como não foi para Peirce em relação aos signos em geral. Relevante seria, sobretudo, para os dois filósofos, traçar o movimento do pensamento, que se dá via signos/imagens.

A estratégia de tomar uma modalidade de imagem para análise é também adotada por Silva, Leite e da Luz (2014), que trazem à tona o conceito de imagem-pulsão, uma das modalidades de imagem-ação. Para tratar do conceito de pulsão, valem-se de Sigmund Freud e, para refletir sobre as pulsões, compondo as relações socioculturais, fundamentam-se em Herbert Marcuse. Em nota, consta-se que os conceitos de imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação "são, respectivamente, equivalentes aos elementos da tríade peirceana 'primeiridade', 'secundidade' e 'terceiridade', e foram utilizados por Deleuze para a composição da taxionomia dos signos cinematográficos realizada em "A imagem-movimento Cinema 2" (SILVA; LEITES; DA LUZ, 2014, p. 642). Silva e Araújo (2011) valem-se da semiótica peirceana, com foco na relação signo/objeto, apresentam reflexões sobre imagem-movimento e imagem-tempo. Em Drigo (2020), há também uma análise do filme "Beleza americana", valendo-se de uma modalidade de imagem-ação.

Cientes de que as classificações geram controvérsias, sobretudo no que diz respeito ao modo como Deleuze coloca o seu pensamento em consonância com o de Peirce, reforçamos aqui o nosso propósito de explicitar que as categorias fenomenológicas – primeiridade, segundidade e terceiridade – constroem um tecido fértil para o pensamento deleuzeano fluir, sobretudo no âmbito deste artigo, para a imagem-afeção. Vejamos, em seguida, o conceito de imagem-movimento e suas três modalidades.

Sobre a imagem-movimento e a imagem-afeção/primeiridade

As ideias deleuzeanas fluem com teorias de Bergson e com conceitos peirceanos, notadamente com as categorias fenomenológicas. Depois que Bergson apresentou

suas teorias na obra "Matéria e memória", não era possível opor o "movimento como realidade física no mundo exterior à imagem como realidade psíquica na consciência" (DELEUZE, 2009, p. 11), ou seja, tais teorias demonstraram a identidade entre imagem e movimento e, mais especificamente, entre imagem-movimento e matéria.

O movimento, de um lado "é aquilo que se passa entre objetos ou partes, por outro é aquilo que exprime a duração ou o todo" (DELEUZE, 2009, p. 27). Os objetos ou partes de um conjunto são denominados cortes móveis e o "movimento estabelece-se entre esses cortes e relaciona os objetos ou partes com a duração de um tudo que muda, exprime portanto a mudança do todo relativamente aos objetos e ele próprio é um corte móvel da duração" (DELEUZE, 2009, p. 27). Explica ainda que o plano é a imagem-movimento, ou seja, o plano é um corte móvel de uma duração, pois reporta o movimento a um todo que muda. Assim, cabe à imagem-movimento "extrair de veículos ou dos corpos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é sua essência" (DELEUZE, 2009, p. 44).

O filósofo francês propõe três modalidades de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, e explica que elas estão vinculadas às concepções de que a percepção e a linguagem distinguem corpos, qualidades e ações. O corpo "substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria ou de um objeto que o sofreria, de um veículo que o transportaria" (DELEUZE, 2009, p. 98); a qualidade, por sua vez, "substitui o movimento pela ideia de um estado que persiste enquanto não lhe suceder outro" (DELEUZE, 2009, p. 98) e, por fim, as ações substituem "o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém" (DELEUZE, 2009, p. 98). As imagens, na sua materialidade, segundo o mesmo filósofo, não podem ser vistas como corpos, mas sim como qualidades ou como ações.

A imagem-movimento constitui-se com a imagem-percepção, que corresponde ao primeiro aspecto material da subjetividade, a subtração. A imagem-ação, o segundo aspecto material da subjetividade, refere-se à ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas. Mas, há ainda o terceiro aspecto material da subjetividade, a imagem-afeção.

> Há forçosamente uma parte de movimentos exteriores que "absorvemos", que refratamos, e que não se transformam nem em objetos de percepção nem em atos do sujeito; em vez disso eles vão marcar a coincidência do sujeito e do objeto numa qualidade pura. É esse o último avatar da imagem-movimento: a imagem-afeção. Seria um erro considerá-lo como uma falha do sistema percepção-ação. Pelo contrário, é um terceiro dado absolutamente necessário. (DELEUZE, 2009, p. 106-107)

Após a exposição dos três tipos de imagem-movimento, Deleuze procura os signos que lhes correspondem seguindo a taxionomia dos signos, notadamente as dez classes de signos que consta na semiótica ou lógica peirceana. Ele também associa cada um dos três tipos de imagem-movimento às categorias fenomenológicas instituídas por Peirce. A fenomenologia "apura e estuda os tipos de elementos presentes no fenômeno" (PEIRCE, 1931, p. 36). Ela não é uma ciência da realidade, é uma quase-ciência, que busca as especificidades do fenômeno que permanecem restritos à sua aparência. Peirce enfatiza que é necessário construir olhos mentais, que precisamos olhar para o fenômeno e verificar "quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja este fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos, ou a mais abstrata e geral das conclusões da ciência" (PEIRCE, 1934, p. 16). São três as categorias primeiridade, segundidade e terceiridade, para as quais tecemos outros comentários no transcorrer do texto.

Convém esclarecer que a divisão apresentada no diagrama (Figura 2) é resultado de estudos envolvendo as classificações de Deleuze, para as imagens cinematográficas, e as de Peirce, para signos em geral.

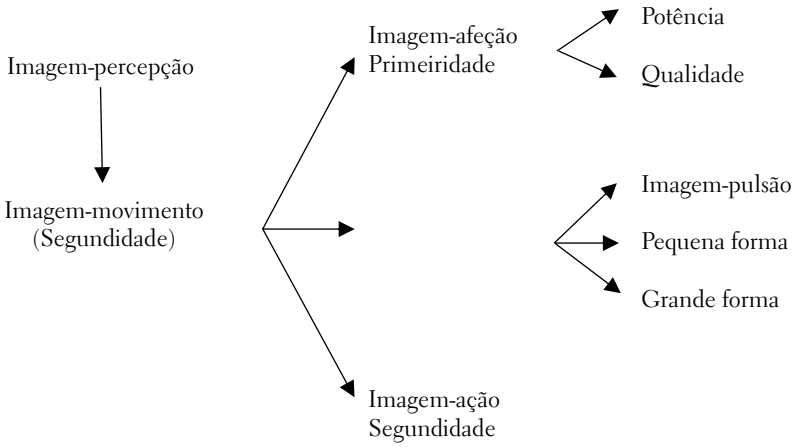


Figura 2: Diagrama para as modalidades de imagem-movimento.
Fonte: Drigo (2020).

Em Drigo (2016), em certa medida, não é considerada pertinente a subdivisão em três modalidades, incluindo a imagem-percepção. Deleuze (2013) explica que quando propôs esta classificação, incluindo a imagem-percepção, estava na verdade referindo-se à percepção da percepção. Mas o que o filósofo chama de percepção da percepção seria então uma das modalidades de imagem-movimento. A imagem-percepção estaria

vinculada à percepção e não à ação da imagem enquanto signo, na perspectiva da semiótica peirceana. Vale ressaltar que essa alteração na classificação de Deleuze deve-se ao fato de que ele não se valeu da percepção como elaborada por Peirce, tanto que tanto que ao tentar resolver o problema com o qual se defrontou, sugeriu uma nova categoria, a zeroidade, o que não pareceu pertinente conforme esclarecemos em Drigo (2020). Sendo assim, propomos que a imagem-movimento, da seara da segundidade, divide-se em imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação e são correlatas à primeiridade, segundidade e terceiridade, respectivamente.

Tratamos, a seguir, da imagem-afeção. A definição de afeto dada por Deleuze, fundamentada em Bergson, corresponde, na concepção peirceana, do ponto de vista lógico, à mônada, ou seja, a um modo de relação entre coisas que é característica da primeiridade. Isto porque, para Deleuze (2009, p. 153), o afeto é indivisível, "mas as combinações singulares que forma com outros afetos formam, por sua vez, uma qualidade indivisível que só se dividirá mudando de natureza. O afeto é independente de todo espaço-tempo determinado". Ainda, conforme Deleuze (2009, p. 153), "o afeto é impessoal e distingue-se de todo estado de coisas individuado: o que não o impede de ser singular e de poder entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos".

A imagem-afeção, no âmbito das imagens cinematográficas se atualiza no primeiro plano, que é o rosto. Para Serguei Eisenstein, como explica Deleuze (2009, p. 137), o primeiro plano "não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas antes dava uma leitura afetiva de todo o filme. Isto é verdade na imagem-afecção: é ao mesmo tempo um tipo de imagem e uma componente de todas as imagens". Explica ainda o mesmo autor, que o primeiro plano não seria uma parte do todo, também não é um objeto de um conjunto em que ele está inserido, mas que ele adquire o caráter de entidade ao ser abstraído de suas coordenadas espaciotemporais, ou seja, é algo que passa a ser potência ou qualidade. Esta ideia vai ao encontro de uma modalidade de ícone na classificação peirceana e é desta forma definida por Deleuze (2009, p. 151):

> O afeto é a entidade, isto é, o Poder ou a Qualidade. É um exprimido: o afeto não existe independentemente de qualquer coisa que o exprime, embora se distingua completamente dela. Aquilo que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostizado), ou até uma proposição, como veremos adiante. Chama-se "Ícone" ao conjunto do exprimido e sua expressão, do afeto e do rosto. Há portanto ícones de traço e ícones de contorno, ou antes, todos os ícones têm estes dois polos: é o signo de composição bipolar da imagem-afecção.

Em outro momento, Deleuze retoma a noção de ícone.

> E a chuva também não é o conceito de chuva, nem o estado de um tempo e de um lugar chuvosos. É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, puro poder ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis e compõe o espaço qualquer correspondente. É a chuva como afeto, e nada se opõe mais a uma ideia abstrata ou geral, embora não esteja atualizada num estado de coisas individual. (DELEUZE, 2009, p. 171)

A imagem-afeção está na seara da primeiridade. Em relação à primeiridade, embora Deleuze considere os exemplos, dados por Peirce 'bastante estranhos', o filósofo tece comentários sobre a primeiridade, que vão ao encontro das explicações de Peirce.

> Peirce não esconde que a primeiridade é difícil de definir, por ser mais sentida do que concebida: ela concerne o novo na experiência, o fresco, o fugaz e porém eterno. [...] são qualidades ou poderes considerados por si mesmos, sem referência a nenhuma outra coisa, independentemente de toda a questão sobre sua atualização. É aquilo que é tal como é por si mesmo e em si mesmo. (DELEUZE, 2009, p. 152)

Deleuze vincula a primeiridade à consciência, que também corresponde à consciência de qualidade ou da primeiridade, tal como Peirce propõe.

> Se quisermos, é uma consciência imediata e instantânea, tal como está implicada por toda a consciência real que, essa, nunca é imediata nem instantânea. Não é uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma ideia possíveis. A primeiridade é portanto a categoria do possível sem o atualizar mas fazendo dele mesmo assim um modo completo. (DELEUZE, 2009, p. 152)

Contudo, as potências e as qualidades podem se atualizar, se encarnar em estado de coisas. Assim, quando o afeto se torna sensação, sentimento, emoção ou até pulsão, estamos no domínio da imagem-ação. Na perspectiva peirceana, assim como na deleuzeana, a imagem-afeção é pura potência, qualidade ainda não atualizada. Vejamos como o filósofo francês explica a segundidade.

> A segundidade estava aí onde houvesse dois por si mesmo: aquilo que é tal como é por relação com um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por e num duelo, pertence pois à segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a

> categoria do real, do atual, do existente, do individuado. E a primeira figura da segundidade é já aquela em as qualidades-poderes se tornam "forças", isto é, se atualizam em estados de coisas particulares, em espaços-tempos determinados, em meios geográficos e históricos, em agentes coletivos ou pessoas individuais. É aí que nasce e se desenvolve a imagem-ação. (DELEUZE, 2009, p. 151)

Conclui, então, que "a imagem-afecção é exatamente isso: a qualidade ou a potência é a potencialidade considerada por si mesma enquanto exprimida" (DELEUZE, 2009, p. 152). Vejamos como se dá a constituição da imagem-afeção nos planos-sequência selecionados do filme "O regresso".

Imagem-afeção em "O regresso"

Vamos tomar como exemplo duas sequências de imagens do filme *"The revenant*", que estreou no Brasil, em fevereiro de 2016, com o título "O regresso". No filme, com duração de 156 minutos, predominam planos-sequência, com cenas sem cortes. Seguem recortes de um desses planos-sequência, nas Figuras numeradas de 3 a 6.



Figura 3: Hugh Glass em ação.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Nesta sequência, Hugh Glass, o protagonista do filme, apresenta-se em ação diante de um animal sem vida, que tem o ventre aberto e esvaziado de suas entranhas pelo personagem (Figura 3). Quando o seu rosto invade a tela, o espectador pode notar o brutal esforço desprendido nestes momentos (Figura 4).



Figura 4: A força bruta expressa pelo rosto.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

E quando o rosto toma a cena percebe-se um jogo de cores, formas e sons que incita o espectador à contemplação. O esforço, então presente nos planos anteriores, dilui-se com o calor do corpo do animal e com as linhas e marcas do rosto que se misturam com flocos de neve, farrapos, tiras, manchas de vermelho, que se mesclam com o vermelho e o branco (Figura 5).



Figura 5: Um envoltório vermelho e branco.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Na sequência, a imagem que culmina com um rosto (Figura 5), pode ser classificada como imagem-afeção. Deleuze (2009, p. 137-138) esclarece que para Bergson a afeção é "uma tendência motriz sobre um nervo sensível", ou seja, "uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada".

> Quando uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para se tornar o suporte de órgãos de recepção, estes já terão principalmente tendências para o movimento ou micro-movimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão para outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão e o movimento tornou-se movimento de expressão. […] Mas não é isto a mesma coisa que um Rosto em pessoa? (DELEUZE, 2009, p. 137-138)

Assim sendo, o rosto é uma "placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global e que recolhe ou exprime ao ar livre todos os tipos de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém habitualmente escondidos" (DELEUZE, 2009, p. 138). Algo adquire o caráter de rosto quando apresenta dois polos: uma superfície refletora e micromovimentos intensivos. No cinema, o primeiro plano não se reduz ao rosto ou não se submete a ele, ou seja, "não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afeção" (DELEUZE, 2009, p. 138).

Retomando a sequência de recortes, a imagem final dá lugar a uma explosão de aspectos qualitativos (Figura 6).



Figura 6: Superfície branca e manchas negros.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

O que explode na tela é uma mistura de cores, formas e texturas acompanhada de sons. Formas irregulares e negras sobre uma região lisa, manchas vermelhas sobre uma superfície branca e rugosa, amontoado de dobras viscosas avermelhadas e ramificações escuras, duras. Ambiguidade. Silêncio. Pausa. Um jogo de aspectos qualitativos dança morosamente pela tela, coloca o espectador em estado de contemplação e o incita a fazer conjeturas. Não mais ação bruta. Imagem-afeção, seara da primeiridade, do nível de consciência da qualidade. Os efeitos provocados no intérprete, o espectador se diante da tela, são as qualidades de sentimento atreladas às cores vermelha, branca e preta, às texturas lisas, rugosas e viscosas, às formas irregulares e arredondadas, aos sons do silêncio, do vazio, enfim, à combinação de todos esses aspectos.

O rosto (Figura 5) constitui-se com traços agrupados compondo um pensamento fixo, eterno, mas sem devir. Trata-se de um rosto refletor, que para Deleuze (2009, p. 141), exprime uma "qualidade pura, isto é, uma 'qualquer coisa' comum a vários objetos de natureza diferente". O outro rosto (Figura 6) constitui-se com traços que escapam do seu contorno e que adquirem autonomia diante de outros, que exprime, segundo Deleuze (2009, p. 141), "uma potência pura, isto é, se define por uma série que nos faz passar de uma qualidade para outra".

Esta imagem também configura o dispositivo: "sistema muro branco/buraco negro" (DELEUZE, 2012, p. 36). Esta máquina abstrata funciona em outra coisa que não um rosto (humano), no caso. A grande quantidade de manchas negras – olhos – que deslizam sobre o muro branco (superfície coberta com neve) aumenta a superfície em que o olho do espectador desliza, ou seja, esses olhos potencializam a força de captura da imagem. Olhos negros que levam o espectador a constatar que seus olhos não servem para nada… esse dispositivo permite que ganhemos velocidade, sem sair do lugar. Tal imagem constitui um rosto, mas como aquele visto de frente, "visto por um sujeito que, ele mesmo, não vê propriamente, mas, antes, é tragado pelos buracos negros" (DELEUZE, 2012, p. 57). Esclarece ainda o mesmo autor que se trata de um close Griffith sobre um objeto rostificado que assume um valor temporal antecipatório que, no caso da imagem, anuncia a continuidade da vida.

De certo modo, em alguns momentos, os aspectos qualitativos mencionados passam a ser pistas, vestígios, marcas do real. O vermelho remete ao sangue; o branco, à neve e o contorno irregular coberto com manchas negras, ao corpo de um cavalo. No entanto, não são essas pistas que guiam o pensamento do espectador. São as qualidades de sentimento vinculadas aos aspectos qualitativos – vermelhidão, brancura, à forma do dispositivo muro branco/círculos negros que predominam e põem o espectador em contemplação, sem tempo e sem pensamento.

Por outro lado, todos os aspectos compartilhados culturalmente e vinculados aos aspectos mencionados contribuem para reforçar os efeitos da imagem. A ambiguidade que reina na imagem vem com esses embates. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 944), o vermelho é o símbolo fundamental do princípio da vida e em sendo o vermelho-escuro, ele "é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida". Entre outros significados, segundo os mesmos autores, o vermelho escuro quando aparece espalhado significa a morte. O vermelho traz o embate entre vida e morte, portanto. As entranhas fora do seu lugar, amontoadas e viscosas, estabelecem um contraponto com os entrelaçados escuros e firmes, um remete ao interior do corpo, ao corpo, ao calor; o outro, à mente como uma rede neural. Corpo e mente separados, em embate. O branco e o negro das manchas trazem novo embate. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), o negro é símbolo da selvageria e do instinto assassino e o branco, a cor da passagem, morte e renascimento. Por fim, conforme os mesmos autores, o cavalo é símbolo de vida, de continuidade, ele religa opostos, a morte e a vida, a paixão e a ação, o dia e a noite. Aqui, como aparece sem vida, o seu potencial de ligação se fragiliza, o que reforça a ambiguidade já dada.

Nas cenas, há o som do vento, entre outros, o que remete o espectador à instabilidade, à inconstância, bem como à possibilidade de vida, de renascimento, uma vez que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 935), "o vento é também sinônimo de sopro e, por conseguinte, do espírito, do influxo espiritual de origem celeste".

Imagem que causa instabilidade e apreensão em conflito com o sentido de acolhimento e calor, que se estabelece com a ideia de um corpo protegido por um ventre animal, pois o ventre é "símbolo da mãe, análogo à caverna, mas refletindo particularmente uma necessidade de ternura e proteção". O ventre mostra-se como um refúgio. Há ainda o efeito do nevoeiro cobrindo ou permeando a imagem, o que contribui para instaurar uma ambiência de instabilidade, de caos, uma vez que o nevoeiro é, para Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 634), "símbolo de indeterminado, de uma fase da evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por novas formas precisas".

Estes aspectos simbólicos, compartilhados culturalmente, impregnam a imagem e a experiência colateral do sujeito que, independentemente de o processo interpretativo vir à tona, contribuem para instaurar essa ambiência de instabilidade, indeterminação e da vida em iminência, o que paralisa o espectador, contribui para que ele permaneça em contemplação.

A imagem-afeção (Figura 6), na taxionomia empreendida por Peirce, pode ser classificada como sinsigno icônico remático uma vez que a sua natureza sígnica é posta pelos aspectos existenciais que abarcam os qualitativos, em alguma medida; o icônico vem pelo poder de sugerir o objeto do signo e o efeito remático, por instaurar no espectador o nível de consciência da qualidade, de quem está em estado de contemplação. Embora haja um vínculo com a segundidade, ela é esmaecida pela presença de aspectos qualitativos. A imagem, algo que se rostificou (Figura 6), exibe um jogo entre a predominância da segundidade e primeiridade, jogo entre os efeitos de constatação e contemplação que se faz morosamente. Tal sequência de imagens constrói uma duração e um tempo efetivo, em consequência da alternância de níveis de segundidade com a primeiridade. A imagem se demora na tela e impregna o espectador de qualidades de sentimento, com maior intensidade. Para que elas persistam e assim o espectador possa conduzir seu pensamento com as imagens, novas sequências repetem a experiência relatada, de modo similar.

Em outro conjunto de planos-sequência, a água toma a cena. A água em movimento, em toda sua fúria que arrebata quem nela adentra, que explode nas rochas, que flui com velocidade e força e que, lentamente, se esmorece e se desenha nas rochas como uma linha de luz. Alguns recortes dessa sequência seguem nas Figuras numeradas de 7 a 10. Os aspectos qualitativos predominantes nestes recortes, nas Figuras numeradas de 7 a 10, são dois: o movimento – configurado pelo movimento da água – e os que vêm com o tom azulado.



Figura 7: A água esculpindo a rocha.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).



Figura 8: A água tragando o corpo.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).



Figura 9: Rosto/Paisagem 1
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).



Figura 10: Rosto/Paisagem 2.
Fonte: O regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Na sequência de imagens encontramos um rosto esculpido pela água, com fendas por ela desenhadas (Figura 5); o movimento que torna a água branca – como flocos de neve – muro branco, paisagem – que busca um ponto negro, rosto em reconfiguração (Figura 6); paisagem que conduz o espectador morosamente para o buraco negro, do repouso para o movimento, outro rosto esculpido pela água (Figura 9). O movimento, por sua vez, estanca quando o ponto negro invade a tela, no centro, pesado, estático (Figura 10). O espectador flui com o movimento da água. Há assim variações do nível de consciência do espectador, da segundidade, que se instaura com o movimento da água, para a primeiridade, que vem com a paisagem, com o muro branco que predomina nas coisas rostificadas.

Os aspectos simbólicos vinculados à água, por sua vez, podem contribuir para intensificar os efeitos rematicos. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 15):

> As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma nova fase progressiva de reintegração e regenerescência.

Assim, o ponto negro que emerge na superfície, o ponto central das ondas concêntricas que se desenham na superfície (Figura. 10), sinaliza para uma nova fase na vida do personagem, fase em que a vida pulsa com mais potência. Vence a vida. Os tons esbranquiçados da água em movimento, em cascatas, entram em embate com os rochedos. Um, princípio ativo; o outro, símbolo da imobilidade, do imutável. Por outro lado, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 782), no "Antigo Testamento, o rochedo é símbolo de força de Jeová".

Em relação à cor, vale enfatizar que o tom azulado que impregna as imagens contribui para colocar o espectador em estado de contemplação, pois é no azul que "o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga de cor" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 107) e quando aplicada a um objeto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 107), ela "suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. […] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário".

Trata-se de um plano-sequência que pode prevalecer como imagem-afeção. Na perspectiva peirceana, como os elementos qualitativos impregnam essas imagens, elas então prevalecem como sinsignos icônicos remáticos ou sinsignos indiciais remáticos. O tecido qualitativo instaurado pelas imagens-afeção contribui para firmar o pensamento, a cognição, o que pode ser fundamentado em "A lei da mente", artigo publicado em 1892 – que consta em Peirce (1998) – no qual o lógico empreendeu uma análise de fenômenos mentais. Em Drigo (2012), a partir do artigo mencionado, explicamos que na geração de interpretantes, quando qualidades de sentimento preponderam, ou seja, quando um tecido qualitativo se constitui na mente, outras inúmeras qualidades de sentimento – muito próximas – tendem a se atualizar e, assim, as ideias gerais tornam-se potencialmente presentes na semiose, pois são tais sentimentos de qualidade que as traduzem. Ou seja, esse tecido qualitativo é propício à cognição.

Considerações finais

A relevância do primeiro plano para o pensamento com imagens cinematográficas, a partir de Eisenstein, conforme enfatiza Deleuze, está no fato de que para o cineasta russo, tal modalidade de imagem propicia uma leitura afetiva do filme como um todo. Esta afirmação nos leva a reafirmar a importância da utilização das categorias fenomenológicas – a primeiridade – para a compreensão do potencial da imagem-afeção, ou do potencial das imagens em que os aspectos qualitativos preponderam sobre os indiciais, ou sobre os que reportam o espectador ao real, ou ainda, sobre os compartilhados culturalmente. Elas contribuem para que, no processo de geração de efeitos do filme, a seara da segundidade se amenize e a primeiridade predomine. Esse movimento torna-se evidente no filme em que a ação bruta está presente, no entanto, tal força se esvai diante das imagens que levam o espectador à contemplação.

Considerando-se que as imagens cinematográficas compõem-se das três modalidades: imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação, uma das estratégias de análise constitui-se, numa primeira tentativa de esboço de tais estratégias, tentar elucidar como se dá esse agenciamento. Qual delas prepondera? Com isso vem a resposta também para a preponderância de um determinado nível de consciência e, consequentemente, de certos efeitos, ou possíveis interpretantes para a imagem cinematográfica.

Para análise do filme "O regresso", valendo-nos da proposta de Aumont e Marie mencionada e da taxonomia deleuzeana vista à luz das categorias fenomenológicas peirceanas, pudemos selecionar uma série de sequências em

que prevalecem as imagens-afeção, uma vez que são elas, com sua robustez e expansividade que via qualidades de sentimento, as quais, por sua vez, emergem com os aspectos qualitativos postos em movimento, conduzem a geração de interpretantes para o filme.

Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. A *análise do filme*. Lisboa: Texto e grafia, 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

DELEUZE, G. A *imagem-movimento Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 2012.

DRIGO, M. O. "'A lei da mente' de Charles Sanders Peirce e a relação com novos espaços, novas modalidades visuais e espaços de vivência". *Semeiosis*, São Paulo, 2012. Disponível em: www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2012/06/DRIGO-Maria-Ogécia.-A-Lei-da-Mente-de-Charles-Sanders-Peirce.pdf. Acesso em: 10 dez. 2018.

DRIGO, M. O. "Imagem cinematográfica e pensamento: a imagem-percepção na confluência de teorias de Deleuze e Peirce". *E-Compós*, Brasília, DF, v. 19, n. 2, 2016.

DRIGO, M. O. "Imagens cinematográficas e imaginação: imagem-ação/grande forma no filme Beleza Americana". *E-Compós*, Brasília, DF, v. 23, 2020.

PEIRCE, C. S. *Antologia filosófica*. Tradução de António Machuco Rosa. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.

PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. v. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PEIRCE, C, S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. v. 5. Cambridge: Harvard University Press, 1934.

SILVA, A. R.; ARAÚJO, A. C. S. "Semioses do movimento e do tempo no Cinema 1". *In:* CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. *Anais* […]. Recife, 2011. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

SILVA, A. R.; LEITES, B. B. P.; LUZ, G. G. "O estatuto da imagem-pulsão em Cronicamente Inviável e Amarelo Manga". *Fractal*, Rio de Janeiro, v. 26, n. spe, p. 629-644, 2014.

Referências audiovisuais

THE REVENANT *(O regresso*). Alejandro G. Iñárritu, Estados Unidos, 2015.

submetido em: 20 nov. 2020 | aprovado em 30 abr. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.176299

Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas

Post-Covid-19 film festivals: impacts and perspectives

Nathan Nascimento Cirino[1]
Kleyton Jorge Canuto[2]

[1] Professor do curso de Bacharelado em Arte e Mídia, UFCG. Doutor em comunicação pela UFPE. Roteirista e cineasta. E-mail: nathancirino@yahoo.com.br

[2] Professor substituto do curso de Bacharelado em Jornalismo da UEPB. Doutor em Estudos da Mídia pela UFRN. Realizador audiovisual. Email: kleytonknuto@gmail.com

Resumo: Diante da pandemia de Covid-19, diversos festivais de cinema no Brasil e no mundo tiveram que se adaptar à situação de distanciamento social, o que reconfigurou parte dos eventos para ambientes virtuais. A importância dos festivais como criadores de público e janelas de exibição para obras com menor alcance de distribuição pode estar iniciando um caminho de diferentes fruições para o audiovisual, mais alinhado com a internet, as novas mídias e o consumo individual e residencial. O presente estudo faz um levantamento nos níveis internacional, nacional e regional das adaptações dos festivais de cinema em 2020, apontando a partir daí os possíveis novos rumos do audiovisual.
Palavras-chave: cinema; festivais de cinema; pandemia; coronavírus; novas mídias.

Abstract: Faced with the COVID-19 pandemic, several film festivals in Brazil and in the world had to adapt to the situation of social distance, which reconfigured part of the events for virtual environments. The importance of festivals as creators of audiences and as possibilities of exhibition for films with a lower distribution range may be starting a path of different fruition for audiovisual, more aligned with the internet, new media and individual and residential consumption. The present study surveys at the international, national and regional levels the adaptations of film festivals in 2020, pointing from there the possible new directions for audiovisual.
Keywords: cinema; film festivals; pandemic; coronavirus; new media.

Introdução

Descoberto na China no final de 2019, o novo agente da família coronavírus, chamado de SARS-CoV-2, chegou ao Brasil em meados de março de 2020[3]. Assim como em diversos outros países do mundo, a escalada de contágio obrigou governos estaduais e municipais a decretarem *Lockdown* ou tomar medidas de distanciamento social durante os meses seguintes. Essa atitude, necessária para o achatamento da curva de contágio do vírus, gerou reflexos na economia de todos os países onde foi necessária. Dentre os setores da economia que mais sofreram com essa situação está o da economia criativa, que tanto precisa de aglomerações para suas produções e consumos. Clara Balbi (2020), em reportagem para a Folha de São Paulo, esclarece que a Cultura responde por 2,64% do PIB brasileiro e que os seus prejuízos com a pandemia de Covid-19 podem ultrapassar os R$ 100 bilhões, de acordo com os estudos de João Luiz Figueiredo, coordenador do mestrado profissional em gestão de economia criativa da ESPM.

Ainda segundo Balbi (2020), no começo de abril 51,9% dos eventos culturais no Brasil para este ano já estavam cancelados ou em situação incerta. As consequências para a Cultura, portanto, foram desanimadoras, uma vez que o setor foi um dos últimos a retomar as atividades tais como eram pré-Covid-19, considerando toda a concentração de pessoas necessária para que um show, uma exposição, uma sessão de teatro, ou mesmo de cinema, aconteça.

Inserido no setor da economia criativa, o audiovisual brasileiro também sofreu as consequências da chegada do novo coronavírus. Não sendo essa uma situação exclusiva do país, pode-se dizer que o cinema mundial sofreu cancelamentos, atrasos e adiamentos, o que também acometeu nossa produção cinematográfica. Ana Paula Sousa (2020) destaca que o cinema está diante de uma era de mudanças bruscas, comparáveis ao que aconteceu depois da crise de 1929 e da Segunda Guerra Mundial. Nos EUA, a rede de cinemas CMX pediu falência e a segunda maior rede do mundo, a Cineworld, anunciou suspensão de suas atividades no Reino Unido e EUA a partir de outubro de 2020[4]. O próprio Oscar, pela primeira vez na sua história, anunciou que aceitaria entre seus indicados filmes que tivessem estreado em serviços de *streaming*, desprezando a clássica norma de que todos os filmes ali presentes deveriam passar

[3] Dados retirados do site do Ministério da Saúde do Governo Brasileiro. Disponível em: https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca. Acesso em 23 jun. 2020.

[4] Disponível em: https://glo.bo/32SOCNh

pelo menos uma semana em cartaz em Los Angeles[5]. Essa reconfiguração da exibição cinematográfica, dessa forma, passa por uma transição forçada para os serviços de VoD online, cujo processo se arrastava lento ao longo dos últimos anos. Nos EUA, o consumo de plataformas de *streaming* como Netflix, Hulu e Amazon Prime Video cresceu 85% em março de 2020 em relação ao mesmo mês do ano anterior, enquanto na Índia esse crescimento foi de mais de 100% no mesmo período (SOUSA, 2020).

Estamos vislumbrando, então, um cinema de salas de exibição que se fará cada vez mais rentável apenas para os grandes *blockbusters* que tanto exigem das telas gigantes, óculos 3D e sistemas superpotentes de som, relegando aos serviços de *streaming* o acesso a obras de menores valores de produção e menores investimentos de distribuição. O crítico e estudioso de cinema David Sterritt (2020, p. 2) menciona que esse percurso encontra, diante desta pandemia, o auge forçado de sua escalada:

> Considerando a visão de longo prazo, podemos ver as mudanças abruptas forçadas pelos fechamentos do coronavírus como mais um passo na longa erosão da hegemonia do cinema que começou com a venda de bibliotecas de filmes de Hollywood para as redes de televisão, continuando com o advento da TV a cabo e serviços pay-per-view, escalonados com o aumento de fitas de vídeo, DVDs e Blu-rays, e chegando ao auge agora através de todas essas tecnologias, serviços de *streaming* de alta resolução e monitores de tela plana. (tradução nossa)

Esse cinema que se liberta das telas das salas de exibição e dos festivais enquanto eventos físicos é, portanto, o resultado de um longo percurso que vem sendo construído pelo audiovisual diante de todas as possibilidades de fruição cada vez mais caseiras e individuais. A tecnologia tem apontado para um consumo da sétima arte no conforto das casas da própria audiência ou mesmo nas ruas, em um consumo itinerante, *mobile*, através de aparelhos de celular e tablet. A situação da pandemia do novo coronavírus, desta forma, forçou a chegada a um limite há muito avistado, colocando em xeque as tradicionais estruturas de exibição e distribuição de filmes.

Podemos ver claramente esse fenômeno quando analisamos a situação dos festivais de cinema durante e depois da pandemia de Covid-19. Podemos dizer que todos os festivais aqui analisados, previamente marcados para o final do primeiro semestre de 2020, não foram realizados nas suas datas iniciais. Para eles, houve apenas três opções: 1) o cancelamento da edição; 2) o adiamento do evento físico; e 3) a migração para plataformas de *streaming*. Diante deste último, Sterritt (2020, p. 3) afirma ainda:

[5] Disponível em: https://bit.ly/3sSrZmB

> Os festivais de cinema também estão se adaptando às novas condições. Distribuidores como HBO Docs, National Geographic, Participant Media e Apple TV estão fornecendo títulos para festivais online, e grandes players como Hulu, IFC Films, Neon e Showtime estão procurando filmes em festivais online que exijam limites de acesso dos espectadores. (tradução nossa)

Mais uma vez, é importante lembrar que a situação atual não se traduz como um fenômeno repentino e sem prévios flertes com as tecnologias de distribuição digital. Festivais de cinema já se utilizavam, há mais de uma década, de recursos como inscrições online e envio de cópias através de links privados para festivais ao redor do mundo. A situação atual, como disse Sterrit, é um apogeu forçado de um percurso mais antigo. Diante disto, é importante compreendermos que o chamado "novo normal" dos festivais de cinema passa impreterivelmente pela internet e pelas novas mídias, consolidando diversas novas perspectivas do cinema no século XXI. À revelia dos cineastas conservadores, as plataformas digitais prometem reconfigurar o cinema não apenas na sua produção – como já ocorre com o uso de câmeras digitais e edição em softwares –, mas também na sua distribuição e exibição. Os festivais, portanto, podem estar ditando as regras desse novo grande salto do consumo cinematográfico no mundo, atingindo esferas internacionais, nacionais e regionais.

Sobre festivais

Para entendermos o papel dos festivais enquanto influenciadores no consumo de cinema no mundo, é necessária uma compreensão do seu papel mediador ao longo do tempo, bem como em que momento tal mediação afeta a cadeia produtiva do cinema, aqui inclusos os próprios festivais. Compreender o papel dos festivais de cinema dentro de um panorama de mutação cultural ocasionado pelas tecnologias digitais – acrescidos dentro de um contexto de pandemia mundial – nos lança para um olhar sobre as características contidas nos festivais enquanto moduladores de hábitos de consumo e elementos de convergência multicultural.

O surgimento dos festivais de cinema na Europa, durante a década de 30 do século XX[6], demarca uma etapa distinta no processo de circulação e difusão da obra cinematográfica no mundo. Com a consolidação da indústria cinematográfica enquanto

[6] Dentre os quais, cabe destacarmos o relevante Festival de Veneza, na Itália, que surge em 1932 e hoje é considerado o festival de cinema mais antigo em atividade no mundo. No Brasil, temos como marco significativo de fundação na área o I Festival Internacional de Cinema Amador, realizado em 1950 (FOSTER, 2016, p. 172).

entretenimento, as salas de cinema comerciais se tornaram espaços disputados e restritos às grandes empresas produtoras de cada país. Os festivais se consolidam nesse cenário enquanto momento de virem à tona obras com perfil mais artístico e experimental referentes às temáticas, narrativas e processos tecnológicos. Desempenhando um papel alternativo às salas de cinema, os festivais se configuraram, a priori, enquanto espaços de lançamentos de obras de diretores consagrados ou iniciantes, e se tornaram janelas de valoração artística para filmes, além de potencialmente comporem um forte indutor de mercado no campo do audiovisual para os chamados "filmes de nicho" e "filmes para exportação" (SILVA, 2010)[7], e isto condicionou a eles um status importante.

Em contrapartida, o cinema teve seu desenvolvimento mais bem rastreado pelos festivais após a Segunda Guerra Mundial, visando identificar novas tendências e inserções no mercado. Segundo Dudley Andrew (2013), os próprios festivais sofreram mutações ao longo das décadas, não só se multiplicando, mas também adquirindo novas funções, ultrapassando a mera premissa de propagação e difusão artística.

Dentre estas novas funções adquiridas ao longo de tempo, encontramos motivações variadas que convergem interesses comerciais, econômicos, geopolíticos, culturais e sociais que estarão presentes em conjunto com a arte, propiciando espaços de ritualidades (MARTÍN-BARBERO, 2004) que operam em conformidade e conflito com novas práticas sociais e hábitos de consumo. Tetê Mattos (2013 p. 4) define que "os festivais também exercem um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades na medida em que são pela sua própria natureza, muito ritualizados, midiatizados e espetacularizados".

É significativo ressaltarmos que, se entendermos a composição dos principais festivais de cinema do mundo, perceberemos um viés territorial geopolítico, no papel em que se promove não somente a cultura cinematográfica, mas também a economia, o turismo e o desenvolvimento regional, gerando o alcance mais amplo possível (FARANI, 2009). Tal assertiva fica evidenciada em festivais regionais e locais, de pequeno porte, em que a ação cultural se consolida pelo viés promocional da cultura e do cinema, enquanto evento de formação e acesso à cultura, com categoriais de mostras voltadas à produção local/regional, objetivando o estímulo à produção e o exercício do cinema enquanto via de consolidação de identidades culturais locais.

[7] Sobre o fato de festivais atuarem enquanto indutor de mercado, é válido ressaltarmos a falta de estudos aprofundados sobre o tema. No entanto, nossa assertiva tem por base os estudos sobre distribuição de Hadija Chalupe da Silva (2010, p. 88), que aponta casos de festivais e mostras nacionais e internacionais como parte estratégica de inserção de mercado de alguns filmes brasileiros, seja no intuito de atender demandas de produtoras estrangeiras coparticipantes ou de agregar valor crítico especializado, visando atrair um maior público dentro do circuito comercial.

No Brasil, segundo a pesquisadora Tetê Mattos (2013, p. 118), os festivais de cinema se configuram como iniciativas estruturadas "em mostras ou sessões capazes de promover o produto audiovisual brasileiro, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular" inseridos na chamada cadeia produtiva do audiovisual. Estão, portanto, associados ao campo da exibição/difusão, compreendendo um papel estratégico no escoamento e na circulação da produção independente.

Sendo janelas essenciais para a conexão entre a realização e o público receptor, os festivais atuam enquanto elemento de acesso à cultura, formação de público e como uma espécie de "catalisador crítico" que gera uma experiência máxima do alcance do audiovisual numa cultura local. Nos anos 1970, Miriam Alencar afirmava categoricamente a importância dos festivais em pelo menos três aspectos:

> […] a) pelo que pode e deve revelar de novos valores, novas ideias, novas culturas, através da participação ativa do maior número de países; b) pelo mercado de venda de filmes, que proporciona a comercialização do produto aos mais diversos países; c) porque permite o contato entre as pessoas, das mais diferentes regiões ou países, que trocam ideias entre si, que travam ou ampliam seu conhecimento do que está se passando no mundo cinematográfico. (ALENCAR, 1978, p. 5)

Estes aspectos nos permitem entender que os festivais e mostras de cinema possuem relevâncias de ordens distintas, nas quais os aspectos A e C possuem inclinações culturais, inferindo nas identidades e sociabilidades, enquanto o aspecto B está vinculado à premissa econômica da cultura. Tais aspectos nos balizam para um entendimento do papel dos festivais no emprego do audiovisual por um viés democrático e cidadão no campo da cultura. Tal balizamento é operado seja promovendo o acesso do público a essa cultura em localidades onde não existem aparelhos de exibição cinematográfica convencionais, seja proporcionando atividades de formação de novos realizadores e plateia, assim como a oferta de um conteúdo diversificado no que diz respeito a gêneros, durações, temáticas e obras fora do dito circuito comercial. Fato este que, por sua vez, provoca diálogos transversais entre emissores e receptores, como nos aponta Marijke de Valck:

> Mais do que ter duas faces – olhando para o filme como cultura de um lado e como mercadoria de outro -, os festivais de cinema devem desenvolver uma habilidade camaleônica para servir uma ampla variedade de pessoas, instituições, empresas, cidades, regiões e países. Acima de tudo, deve-se concluir que os festivais de cinema, ao mesmo tempo em que garantem uma base firme

> para se sustentar, celebram com sucesso a cultura cinematográfica como arte e promoção da diversidade. (2007, p. 234)

Sendo assim, os festivais adquirem uma postura ambígua, servindo a condições sociais e econômicas no campo da cultura. Se, por um lado, ele promove o acesso ao cinema para uma significativa parcela da população brasileira que não possui salas de cinema em suas localidades, por outro, as produtoras encontraram um circuito exibidor alternativo para a veiculação de seus produtos, aproveitando oportunidades singulares de avaliação do público receptor, cada vez mais distante do alcance do modelo convencional das salas de exibição (BERTINI, 2008).

Espaços de exibição em ambiência digital

Os anos 2000 marcam o processo de digitalização do audiovisual brasileiro e isso afeta diretamente os festivais de cinema. Em um primeiro momento, teremos a substituição gradativa das bitolas de filmagem (8, 16 e 36mm) pelos formatos digitais em suas exibições; reflexo que também chega aos parques exibidores. Essa mudança de ordem tecnológica acaba afetando positivamente o processo de democratização da produção e exibição de filmes duplamente. Primeiro, facilitando alcance de parte de produções deslocadas do eixo produtivo central, permitindo uma circulação mais heterogênea da cinematografia brasileira, e em segundo ponto, modificando o cenário dos próprios festivais, que se multiplicam em quantidade e diversidade temática, abarcando uma heterogeneidade produtiva em espaços de nicho regionalizados e experimentais. O próprio espaço de exibição é redimensionado, e a sala de cinema divide a vitrine com outros espaços físicos (praças, parques, teatros, salões comunitários etc.) e virtuais (portais, redes sociais, canais de streaming etc.). Como nos atesta Dudley Andrew (2013, p. 40), "há milhares de festivais hoje. Eles servem cada vez mais como semicondutores pelos quais os filmes passam como elétrons através de treliças de átomos carregadas, sendo amplificados no processo".

O ambiente digital permite iniciativas inovadoras de exibição e difusão do audiovisual. No mundo inteiro surgem festivais de cinema de exibição exclusiva pela internet, seja provocando o circuito independente a ocupar novas janelas, seja estimulando o surgimento de narrativas que tem por base o ambiente virtual[8]. Nascida em 2000 como Brasil Digital – Festival Brasileiro de Cinema na Internet,

[8] Podemos citar como exemplos os festivais Fifi – Festival Du Film Del'Internet (França/1999), Anima Mundi Web (2000), Senef Online Festival (Coréia do Sul/ 2000) e Yahoo Online Festival (EUA/ 2000). Ver PERGOLA, 2004.

o Fluxus foi o pioneiro[9] em mostra exclusiva pela Internet no Brasil, abrindo uma nova possibilidade de circulação de audiovisual no país. Essa modalidade se destacou como um canalizador de cinematografias do mundo inteiro, operando enquanto via de acesso fora do circuito consolidado de festivais no mundo. Segundo Pérgola (2004, p. 12), o Fluxus veio com a proposta de "discutir o cruzamento entre mídias (cinema, vídeo, Internet), suportes, linguagens e gêneros, apresentando em sua competição documentários, animações, filmes e vídeos de narrativa ficcional e experimental". O festival fica em atividade até o ano de 2014.

Em conjunto com os festivais, surgem os repositórios de filmes, como o Porta Curtas[10], espaço virtual criado em 2002 como repositório para apreciação e difusão de curtas-metragens, produto audiovisual presente na maioria dos festivais e mostras, mas sem espaço de circulação nas demais janelas de exibição (salas do circuito exibidor privado, emissoras de televisão aberta e a cabo[11], vídeo doméstico etc.).

Inicialmente o Porta Curtas contava com o apoio da estatal Petrobras, e foi uma das primeiras inciativas a figurar parcerias com festivais de cinema, com exibições online de títulos que concorriam nas mostras presenciais, co-premiando obras na categoria Júri Popular. O site ainda continua na ativa, sendo patrocinado pelo canal de Tv a cabo Curta! e se destaca como um dos lugares para votação de Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

Outra iniciativa que merece atenção é a Mostra do Filme Livre[12], também criada em 2002 e que se tornou o maior propagador do cinema independente brasileiro. Emanado por iniciativa coletiva independente, a Mostra esteve em vias de interrupção após ficar sem financiamento em 2019, no entanto, o contexto da pandemia de Covid-19 fez com que uma edição inteiramente online surgisse no ano de 2020, ampliando o potencial democratizante já inerente da MFL.

Estes espaços virtuais desempenham papel de junção de um tecido diversificado no qual está inserido o audiovisual brasileiro. Cada festival possui suas redes sociais, que atuam em diversas funções, interligando produtores, realizadores, público e mercado. Operam tanto como plataformas de inscrição

[9] Disponível em: http://www.usp.br/espacoaberto/?p=9799. Acesso em: 27 abr. 2021.

[10] Disponível em: www.portacurtas.org.br. Acesso em: 27 abr. 2021.

[11] Em se tratando da modalidade TV a cabo, haverá uma mudança significativa com a implementação da Lei do Cabo, possibilitando a criação de canais de exibição exclusiva de curtas-metragens, bem como a ocorrência de uma abertura maior da grade de canais de cinema para os curtas.

[12] Disponível em: https://www.mostralivre.com/. Acesso em: 27 abr. 2021

de filmes quanto ponto de contato com suas mídias regionais e locais, fornecendo informações sobre etapas e programação dos eventos. Por meio destas estratégias, temos a aproximação destes eventos entre si, formando uma rede como nos afirma Gusmão e Vieira (2017, p. 40):

> A rede constituída por mostras e festivais de cinema e audiovisual tornou-se, com o decorrer do tempo, um circuito estratégico, de ampla cobertura nacional, que atrai um público superior a 2,8 milhões de espectadores por ano e cumpre o indispensável papel de levar o cinema para significativas parcelas populacionais no país.

Sendo assim, a Internet e sua potencialidade agregadora e distributiva, a partir dos anos 2000 se consolidou como terreno fértil no abrigo de um circuito independente, servindo de porta de entrada e janela de divulgação e efetivação de festivais e mostras circunscritos no Brasil inteiro.

A situação dos Festivais durante a pandemia do novo coronavírus

Diante dos avanços na relação entre festivais de cinema e ambientes virtuais online, podemos afirmar que uma integração entre eles, portanto, já se desenhava desde os anos 2000, embora fosse perceptível a resistência de alguns festivais mais antigos e conservadores. Com a situação do distanciamento social imposta pela pandemia de Covid-19 no ano de 2020, essa relação teve um agente catalisador que impôs poucas outras saídas à realização destes eventos que não fosse a migração para plataformas digitais. Em análise de alguns relevantes festivais internacionais, dispostos em ordem decrescente de tempo de existência, temos a seguinte tabela:

Embora não possamos falar em um padrão entre tradição e resistência a ambientes online, é perceptível o impacto da pandemia na alteração dos formatos planejados para o referido ano. Ora por simples adiamentos, ora por cancelamentos totais das edições ou mesmo pela redução da capacidade de público nas salas de exibição dos festivais que retomaram suas atividades no segundo semestre. A análise mostra que várias soluções adaptaram os grandes festivais internacionais. Soluções como migração para ambiente virtual e até mesmo exibições em cine *drive-in* e coletivo de festivais para exibição online foram realizadas. Repetindo a mesma análise para alguns relevantes festivais nacionais, a insistência nos formatos de evento físico *in loco* parece não ser tão grande quanto na análise de festivais internacionais.

Tabela 1: Situação de Festivais Internacionais em 2020

Nome do Festival	Edição 2020	Data planejada	Situação / Nova data
Festival Internacional de Cinema de Veneza (Itália)	77	2 a 12 de setembro	Edição física e datas mantidas. Edição 2020 com um número menor de filmes.
Festival de Cannes (França)	73	12 a 23 de maio	Edição física cancelada. Exibições em outros festivais, sem premiações.
Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI (Colômbia)	60	11 a 16 de março	Edição cancelada no dia 13 de março, dois dias depois do seu início presencial.
South by Southwest (SXSW) (Austin, EUA)	34	13 a 22 de março	Edição cancelada.
Festival de Málaga (Espanha)	23	13 a 22 de março	Edição física adiada. 21 a 30 de agosto
Festival de Cinema de Tribeca (Nova York, EUA)	19	15 a 26 de abril	Edição online de 17 a 26 de abril. Algumas categorias abertas ao público, outras apenas ao Júri. Criou o "We are One", união de vários festivais online – incluindo Cannes e Veneza – e exibiu filmes em Drive-ins em Nova York.
IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema (Portugal)	17	30 de abril	Edição física adiada. 25 de agosto a 5 de setembro
Prêmios Platino XCaret do Cinema Ibero-americano (México)	7	3 de maio	Edição Online. 29 de junho.

Fonte: Pesquisa realizada em diversos sites de notícias e sites oficiais dos festivais em questão, entre julho de 2020 e março de 2021.

Vale salientar que, para que houvesse a construção das tabelas a seguir, com festivais nacionais e regionais, foram elencados os seguintes critérios: para a Tabela 2, prezou-se pela amostragem de eventos com diferentes épocas de origem ou número de edições, partindo de festivais mais tradicionais a festivais mais novos, embora todos possuam reconhecimento em nível nacional, funcionando como referência para todo o país. Alguns deles, como o *É Tudo Verdade*, possuem caráter internacional quanto à exibição de obras, mas estão aqui inseridos na análise de festivais com impacto nacional devido à sua importância para todo o Brasil enquanto evento criado e mantido neste país. Por outro lado, na amostragem de festivais regionais (Tabela 3), prezou-se por uma janela temporal menor, uma vez que estes festivais tendem a mais instabilidades que os consolidados nacionalmente, entretanto, ainda prezando pelo fator influência e reconhecimento em suas localidades. Foram selecionados representantes do eixo Rio/São Paulo, da região Norte e, principalmente, do Nordeste, representada pelos estados de Pernambuco, importante polo do cinema na região, e Paraíba, pela proximidade dos autores do estudo. Para ambos os recortes, no entanto,

foi também importante o fator acessibilidade quanto às informações disponíveis na internet. Dito isto, temos:

Tabela 2: Situação de Festivais nacionais em 2020

Nome do Festival	Edição 2020	Data planejada	Situação / Nova data
Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (festbrasília)	53	--	Edição online (*streamings* do Canal Brasil e canais Globo) Nova data: 15 a 20 de dezembro.
Festival de Cinema de Gramado	48	Agosto	Edição online e em rede de TV. Nova data: 18 a 26 de setembro.
Guarnicê Festival de Cinema	43	5 a 11 de junho	Edição online. Nova data: 14 a 26 de outubro.
É Tudo Verdade – Festival Internacional de documentários	25	26 de março (SP) 31 de março (RJ)	Edição online. Nova data: 23 de setembro a 4 de outubro.
Goiânia Mostra Curtas	20	Outubro	Edição cancelada.
Mostra de Cinema e Direitos Humanos	13	De maio a setembro de 2020	Edição cancelada.
Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba	9	3 a 11 de junho	Edição online. Nova data: 7 a 15 de outubro.
Festival Internacional de Brasília (BIFF)	7	--	Edição Online. Gratuita. Novas datas: 21 a 26 de abril.

Fonte: Pesquisa realizada em diversos sites de notícias e sites oficiais dos festivais em questão, entre julho de 2020 e março de 2021.

Diante destas duas esferas de realizações de festivais, é preciso salientar que na data da coleta dos dados – entre julho de 2020 e março de 2021 – o Brasil estava em situação pandêmica diferente de outros países do mundo. Enquanto muitos viam abertura de comércio e retorno à normalidade ainda nos meses de junho e julho, neste mesmo período o Brasil estava no platô da curva de novos casos, com medidas iniciais de abertura de comércio e retorno às atividades. É compreensível, portanto, que festivais do segundo semestre se mostrem mais aptos a ambientes virtuais no Brasil que em outros países do mundo, os quais já haviam passado da fase crítica da pandemia. De toda forma, é notável a aproximação do formato virtual em todos os casos aqui analisados no cenário nacional, desconsiderando, obviamente, os festivais que cancelaram suas edições 2020.

Se olharmos, por fim, para a esfera regional, com foco em festivais de relevância local, iremos também agregar dados importantes a esta análise. As informações, coletadas entre os meses de julho de 2020 e março de 2021, são as apresentadas da Tabela 3.

Tabela 3: Situação de Festivais locais em 2020

Nome do Festival	Edição 2020	Data planejada	Situação / Nova data
Curta Taquary (Taquaritinga do Norte, PE)	13	22 a 25 de abril	Edição online. Realização na data original.
Semana da Imagem e do Som – SeIS (São Carlos, SP)	10	4 a 9 de maio	Edição online. Apenas realização de lives no instagram durante os meses de junho e julho.
Vercine – Festival de Cinema da Baixada Fluminense (Rio de Janeiro, RJ)	8	26 de maio a 6 de junho	Edição adiada. Sem data.
Cine Jardim – Festival Latino-Americano de Cinema de Belo Jardim (Belo Jardim, PE)	6	25 a 30 de maio	Edição adiada. Sem data.
Cine Paraíso – Festival de Cinema de Juripiranga (Juripiranga, PB)	4	21 e 22 de abril	Edição online. Realização na data original.
Olhar do Norte – Festival de Cinema (Manaus, AM)	3	12 a 15 de junho	Edição online. Nova data: 5 a 7 de dezembro.
Curta Caicó (Caicó, PB)	3	Junho	Edição Online. Nova data: 8 a 16 de agosto.

Fonte: Pesquisa realizada em diversos sites de notícias e sites oficiais dos festivais em questão, entre julho de 2020 e março de 2021.

Em festivais menores, como os mencionados na Tabela 3, o formato online parece também prevalecer, considerando que as duas situações pendentes de adiamento não possuíam datas ou formatos definidos durante o período de coleta de dados. Ressaltamos que este estudo traz uma amostragem da situação de festivais que deveriam ocorrer no período de distanciamento social da pandemia de Covid-19 no Brasil, ou seja, com datas iniciais previstas para o primeiro semestre de 2020.

É possível que a tendência à virtualização dos festivais, aqui representada por uma parcela significativa de nossa amostragem, seja uma nova fase para as futuras edições de eventos do gênero. Vale lembrar que mudanças semelhantes foram já sentidas através das inscrições de filmes por envio de links e preenchimento de formulários online, ou mesmo na transmissão de cópias digitais de filmes para salas de exibição. Se o compartilhamento do material fílmico já havia encontrado espaço nos caminhos digitais, a sua exibição e consumo seria uma última e importante etapa nessa relação do cinema com as novas mídias.

Compreendem-se aqui as Novas Mídias como um campo vasto de estudos irmãos dos desenvolvidos por Pierre Lévy (2010) na década de 1990, a cibercultura, e por Henry Jenkins (2009) nos anos 2000, a convergência. Seu maior representante, Lev Manovich (2005, p. 27) sintetiza afirmando que "a cibercultura concentra-se

no social e na rede; as novas mídias concentram-se no cultural e na computação". Com seu estudo sobre as novas plataformas digitais e suas implicações culturais, Manovich ressalta que as novas mídias estão no cerne de toda uma nova lógica midiática no século XXI, resultante da chegada dos computadores pessoais nos anos 1990. Para o autor, as novas mídias obedecem a cinco princípios, sendo eles a representação numérica, a modularidade, a variabilidade, a automação e a transcodificação (MANOVICH, 2001). Embora os quatro primeiros princípios versem sobre características inerentes ao dispositivo digital – tais como informações modulares compostas por zeros e uns, ou informações passíveis de variações, modificações e automações –, o quinto e último princípio adentra o campo da influência cultural. A transcodificação diz respeito a todas as modificações, reinterpretações e ressignificações que as mídias clássicas sofrem ao passarem para plataformas de novas mídias. A fotografia, por exemplo, ganha outros contornos sociais a partir do momento em que está disponível nos smartphones conectados à internet e não mais em rolos de 36 poses na película. Toda nova mídia, portanto, traz consigo uma reestruturação de sua própria essência perante a sociedade. Sobre essa mudança, Manovich (2005, p. 31) afirma que, "portanto, se me pedissem para definir as diferenças entre mídias e novas mídias em uma expressão, eu diria que estamos nos movendo da 'mídia para o software'".

Encarar as novas mídias com essa base da computação nos faz trazer para a análise termos como: interatividade, programação e dados. O cinema, inserido nesse novo contexto, também se vê diante desses novos parâmetros e, por isso, alcança experiências que muitas vezes foram consideradas como à parte da sua experiência clássica. Filmes interativos, filmes em Realidade Virtual e filmes exibidos em redes sociais online são grandes exemplos. O cinema que agora passa por cabos e redes wireless, é também uma nova mídia e, por isso, está também coeso às ideias dos princípios de Manovich, o que pode apontar para uma verdadeira nova era não só dos seus festivais online, mas também para diversas outras possibilidades de fruição que se desenrolam a partir desse fenômeno.

Considerações finais

Analisadas as esferas internacional, nacional e local, com festivais de diversas regiões do mundo e do Brasil, prezamos por observar tanto festivais tradicionais, com décadas de existência, quanto festivais criados há poucos anos. Dadas as informações, não é possível determinar uma resistência ao ambiente virtual nos festivais mais tradicionais, ou, em contraponto, a fácil adesão ao formato online em festivais mais novos.

Devemos considerar a importância do formato presencial para festivais de menor porte, uma vez que ele agrega elementos preponderantes para além da exibição, como fatores ligados ao estímulo à microeconomia local e o acesso à arte e cultura de parte de uma população que está submetida a uma lógica escassa em relação ao alcance de bens culturais, e embora a virtualização ainda permita esse acesso, o presencial detém um capital simbólico e político de caráter estratégico, seja pelos seus organizadores ou pelos seus financiadores – em grande parte, a inciativa pública.

As conclusões mais relevantes para este estudo, retiradas dos dados supracitados, são a não realização geral de festivais *in loco* nas datas previamente destinadas a tal, bem como a maior tendência a assumir edições online/virtuais em festivais menores. É perceptível, também, que a relação festivais/ambiente virtual se tornou uma saída comum para a grande maioria das edições 2020, em qualquer esfera analisada. A reinvenção dos festivais de cinema diante da pandemia do novo coronavírus, portanto, passa pelo hibridismo entre as novas mídias e métodos antigos de exibição como os cine *drive-ins* e programações de TV.

Diante desse formato virtual predominante nos festivais de cinema durante a pandemia de Covid-19, diversas possibilidades de fruição do audiovisual se abrem na esteira das novas mídias, da internet e do consumo da obra em computadores. Apontamos, por exemplo, para os filmes interativos, filmes em realidade virtual ou mesmo filmes com realidade aumentada e demais experimentações do cinema expandido. Trata-se de gêneros que até então estavam renegados à margem dos grandes eventos de cinema, mas que agora podem vislumbrar algum espaço em festivais ao redor do mundo. Em 2020, o festival de Tribeca, em Nova York, apresentou a terceira edição de sua mostra de filmes em realidade virtual, chamada Cinema360[13]. Em sua versão totalmente online, devido à pandemia do coronavírus, a mostra trouxe quinze títulos para as casas dos espectadores, que puderam imergir nos filmes com seus próprios óculos de Realidade Virtual.

O cinema interativo também encontra nesse novo formato a sua chance de se tornar mais conhecido do grande público. Salas de exibição para centenas de pessoas, na grande maioria das vezes, não permitem ou não valorizam a experiência da escolha individual. O iCinema é um formato muito mais pessoal, construído na relação indivíduo-filme de uma maneira física, através de um mouse, um teclado ou um controle remoto. A obra interativa da Netflix *Black Mirror: Bandersnatch* fez história em 2019 ao ser o primeiro filme interativo a ganhar o Emmy de Melhor

[13] Disponível em: https://tribecafilm.com/festival/immersive/cinema360. Acesso em: 26 jun. 2020.

Telefilme. Uma segunda premiação do Emmy também foi conferida a *Bandersnatch*: Excelência na realização criativa em meios interativos dentro de um programa roteirizado (do inglês "*Outstanding Creative Achievement In Interactive Media Within A Scripted Program*")[14]. O Emmy, desde 2002, premia obras com teor interativo, reconhecendo iniciativas, muitas vezes publicitárias, para a internet. Pela primeira vez o prêmio de realização criativa em meios interativos foi para um filme interativo que também recebeu a premiação de Telefilme, colocando *Bandersnatch* em uma fronteira muitas vezes abominável para os cineastas conservadores.

Entre a TV, a tela do cinema e os equipamentos de videogame está um limbo onde o audiovisual se encasula para uma nova geração. A migração para as novas mídias que agora chega aos festivais pode sim ser sintomática desses novos tempos. O cinema, como tem feito ao longo de suas breves décadas de vida, flerta com o novo na promessa de uma eterna revitalização.

Referências

ALENCAR, M. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

ANDREW, D. "An atlas of world cinema". *In*: DENNISON, S.; LIM, S. H. (org.). *Remapping world cinema*: identity, culture and politics in film. London: Wallflower, 2006.

BALBI, C. "Impacto do coronavírus na cultura será de mais de R$ 100 bilhões, diz especialista". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3vr6P0S. Acesso em: 23 jun. 2020.

BERTINI, A. *Economia da cultura*: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil. São Paulo: Saraiva, 2008.

DE VALCK, Marijke. "As várias faces dos festivais de cinema europeus". *In*: MELEIRO, A. (org.). *Cinema no mundo*: indústria, política e mercado – Europa v. V. São Paulo: Escrituras, 2007.

FARANI, M. "Cinema e política: a política externa e a promoção do cinema brasileiro no mercado internacional". *In*: MELEIRO, A. (org.). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras, 2009.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro*: história, discursos e práticas (1926-1959). 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais)

[14] Disponível em: https://www.emmys.com/shows/bandersnatch-black-mirror. Acesso em: 26 jun. 2020.

– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2017.tde-10032017-164617. Acesso em: 2021-03-02.

GUSMÃO, M. S.; VIEIRA, M. "O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea". *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 1, p. 36-45, 2017.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, P. *Cibercultura*. 3. ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 2010.

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

MANOVICH, L. "Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições". *In*: LEÃO, L. (org.). *O chip e o caleidoscópio*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo* – travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução de Fidelina Gonzáles. São Paulo: Loyola, 2004.

MATTOS, T. "Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros". *In*: BAMBA, M. (org.). *A recepção cinematográfica*: teoria e estudos de caso. Salvador: Edufba, 2013.

PERGOLA, A. C. *O cinema e a produção audiovisual*: um estudo preliminar sobre as novas formas de distribuição na Internet. Covilhã: Bocc, 2004. Disponível em: https://bit.ly/2RZUvWG. Acesso em: 22 set. 2020.

SOUSA, A. P. "Coronavírus vai marcar o fim de uma era no cinema". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2020. Disponível em: https://bit.ly/3eyurcZ. Acesso em: 23 jun. 2020.

STERRITT, D. "Virtual Cinema". *Quarterly Review of Film and Video*, Abingdon, v. 37, p. 505-507, 2020.

submetido em: 19 out. 2020 | aprovado em: 15 abr. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.186245

A reinvenção intermidiática do cinema

The intermedial reinvention of cinema

Cecília Mello[1]

[1] Professora Associada no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Autora de The cinema of Jia Zhangke: realism and memory in Chinese film (Londres: Bloomsbury 2019 – Honourable Mention – Best Monograph 2020 – British Association of Film, Television and Screen Studies). E-mail: cecilia.mello@usp.br

Resumo: O livro de Ágnes Pethő *Cinema and intermediality: the passion for the in-between* encara a questão da intermidialidade no cinema com surpreendente profundidade e erudição e, como tal, ilumina e abre novos caminhos na teoria do cinema e da mídia.
Palavras-chave: teoria do cinema; intermidialidade; remediação; metalepse.

Abstract: Ágnes Pethő's book *Cinema and intermediality: the passion for the in-between* faces the question of intermediality in the cinema with astonishing depth and erudition, and as such it enlightens and opens new paths in film and media theory.
Keywords: film theory; intermediality; remediation; metalepsis.

Cinema and intermediality: the passion for the in-between é mais do que um trabalho de amor, é um trabalho de paixão. O livro de Ágnes Pethő encara a questão da intermidialidade no cinema com surpreendente profundidade e erudição e, como tal, ilumina e abre novos caminhos na teoria do cinema e da mídia. A apresentação em capa dura, preta e lustrosa é muito bonita, com uma colagem de imagens e textos que a enfeitam parcialmente e atraem o leitor com uma combinação paradoxal de superfícies em *mise-en-abyme*. Esta é a imensurável contribuição da autora para a área, o resultado de anos de pesquisa advinda de Cluj-Napoca na Romênia que, aos poucos, mas convincentemente, abriu o universo do cinema – e o universo dos estudos de cinema – pelo prisma da intermidialidade. Como diz Serge Daney na epígrafe cuidadosamente escolhida para o livro, "a paixão é excessiva, ela quer o cinema, mas também quer que o cinema se transforme em algo mais". E é a paixão de Pethő pelo intermediário, o que também significa uma rara combinação de teorização e análise, que efetivamente envolve filmes individuais e, às vezes, obras inteiras nesse "algo mais", repetidamente.

Esta é a segunda iteração do livro. Ele apareceu pela primeira vez em 2011 com a Cambridge Scholars Publishing, e sua força inovadora agora é recanalizada em uma edição ampliada que inclui revisões, reescritas, três novos capítulos e um índice onomástico. Pethő é Professora de Estudos Cinematográficos na Universidade Húngara Sapientia da Transilvânia, além de editora da revista de acesso aberto em língua inglesa, *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*. De 2011 a 2020, as ideias apresentadas na primeira edição do livro foram ajustadas e reavaliadas, com a ajuda de uma série de eventos na Romênia e no exterior dedicados à intermidialidade e ao cinema. Tive o prazer de participar de um congresso em Cluj em 2016 intitulado *The Real and the Intermidial*, no qual pesquisas de alto nível foram apresentadas e debatidas a partir de uma chamada para trabalhos altamente original, que muitas vezes desejei até mesmo citar em meus escritos! Esses eventos resultaram em um diálogo envolvente com acadêmicos internacionais de todo o mundo, entre os quais Lúcia Nagib, da Universidade de Reading, no Reino Unido, que assina o prefácio da segunda edição e cuja admiração pelo trabalho de Pethő transparece em suas próprias ideias sobre intermidialidade. Além disso, as conferências, edições especiais de revistas e outras publicações apresentadas em um período relativamente curto revelam a força intelectual de Pethő e sua disposição generosa, e não é de admirar que ela tenha construído uma comunidade de pesquisadores que gravitam ao seu redor, transformando a Romênia e Cluj em um centro no atual mapa de estudos sobre intermidialidade.

A preocupação teórica central do livro é levantar e testar diferentes hipóteses sobre o emparelhamento dos dois termos, cinema e intermidialidade. Apesar da modesta descrição da autora sobre suas intenções e realizações, o livro oferece não apenas um relato abrangente da teoria de intermidialidade até agora, mas também propõe novas metodologias e análises originais que, como Nagib aponta em seu prefácio, "reescrevem toda a história do cinema, reconcebendo os paradigmas clássicos, modernos, pré e pós-cinematográficos à luz da intermidialidade". Acredito que a grande força do livro está na capacidade de oferecer uma contribuição decisiva tanto para a teoria da mídia e do cinema quanto para a história do cinema, sempre movida pela paixão da autora pelo cinema e pelas artes visuais e pelo seu restabelecido compromisso com as próprias obras de arte, abertas por novas leituras que criam e recriam constelações novas e mutáveis.

Intermidialidade é um conceito altamente maleável que tem sido cada vez mais utilizado nas últimas duas décadas, em grande parte devido à introdução e disseminação da tecnologia digital e a consequente multiplicação das interações midiáticas. Pethő o entende como as interconexões e interferências que acontecem entre as diferentes mídias, focando em suas relações e não em suas estruturas. Há um *parti pris* que pode parecer um tanto prescritivo se confrontado com a enormidade de possibilidades oferecidas pelos estudos intermidiais, qual seja, a escolha deliberada de Pethő em falar sobre cinema, entendido como um tipo de filme destinado a ser exibido em uma tela grande e em uma sala escura. Essa circunscrição de seu escopo de pesquisa, entretanto, é justamente o que fornece a profundidade de sua sondagem teórica e histórica. Essa ancoragem é necessária: o cinema torna-se a plataforma de lançamento a partir da qual essas expedições ao mundo do intermediário terão início e à qual retornarão, pois o interesse está nas figurações intermidiais *dentro de um filme*.

O livro é dividido em quatro partes e abrange a maleabilidade dos estudos da intermidialidade, evitando uma abordagem teleológica. A primeira parte, intitulada *Cinema in-between media*, é composta por quatro capítulos que oferecem uma visão geral da intermidialidade como teoria, conceito e método. O primeiro capítulo é composto como uma historiografia de metodologias que pode, a princípio, parecer um tanto assustadora em suas muitas bifurcações e trifurcações. Mas junte-a com o novo capítulo 2 sobre paradigmas emergentes na teorização da intermidialidade cinematográfica e o leitor tem em suas mãos um extraordinário roteiro para metodologias intermidiais, ao qual retornará muitas vezes. As principais possibilidades abertas pela abordagem intermidial são estabelecidas em um movimento que vai

de um foco nas fronteiras entre diferentes mídias e diferentes formas de arte até abordagens transmidiáticas em que essas fronteiras se tornam cada vez mais confusas. A única ressalva aqui é que a autora deixou de revisar a referência deste capítulo a *Elegy for Theory* de David Rodowick, originalmente uma palestra pública feita em 2006, mas que saiu em forma de livro em 2014. Mas o cerne das proposições de Rodowick é abordado, e seu pesar pela perda da teoria do cinema que poderia parecer em desacordo com o apelo de Bordwell e Carroll por "teorização fragmentada" é, na verdade, colocado ao lado das atuais abordagens cognitivas, ecológicas e filosóficas da teoria do cinema, e em oposição ao debate sobre mídia e cinema, incluindo questões de intermidialidade. Essa "fenda" localizada por Pethő, que poderia muito bem ter a ver com "as linguagens do discurso" (inglês versus alemão e francês), torna-se mais complexa com o acréscimo do capítulo 2, onde ela apresenta três novos paradigmas na área que passam de uma abordagem baseada na semiótica para o reino da filosofia do cinema – incluindo a obra de Alain Badiou, Gilles Deleuze, Jacques Rancière e Raymond Bellour e, finalmente, para a equação "o real e o intermidial". Um dos pontos fortes do livro, portanto, é que ele fornece ao leitor um levantamento geral de definições, abordagens e taxonomias complexas. Também mapeia a intermidialidade e a torna acessível, como conceito, como método e como modo.

Apenas por esses dois primeiros capítulos o livro já merece um lugar de destaque na prateleira mais acessível em sua biblioteca, sempre à mão para ajudar a navegar em um complicado labirinto de metodologias. Mas os capítulos 3 e 4, que complementam a primeira parte intitulada *Cinema in-between media*, encaram o desafio do livro de frente, interrogando o que a intermidialidade realmente implica em diferentes filmes. A questão impele uma redefinição fenomenológica da intermidialidade que a desloca de uma analogia com a intertextualidade para uma consciência de um espectador corporificado, sensualmente engajado com o filme, e flui para a proposição de dois modos diferentes capazes de gerar um senso de intermidialidade em um filme, o sensual e estrutural. Esta é Pethő em sua melhor forma, navegando por espelhos e transfigurações de *mise-en-abyme*, monumentos arquitetônicos e ruas da cidade por meio de leituras comparativas originais de filmes de Bergman, Kiarostami, Greenaway, Wong Kar Wai, Antonioni (que com razão merece um mini-capítulo dentro um capítulo), Coppola, Godard, Scorsese, Jarmusch, Snow e Tsai Ming-liang. Especialmente atraentes são suas leituras de *Shirin* (2008) e *Persona* (1966), filmes que se movem em direção ao mito de um cinema "total", constantemente redefinido por uma consciência elevada da própria natureza sensorial e corporificada do cinema. E no Capítulo 4 o próprio mundo se

torna um labirinto de mídia, onde "portais sensuais e estruturais de intermidialidade" são encontrados na imagem cinematográfica. Apesar de uma adesão persistente à noção de transparência e ilusionismo que perpassa este capítulo, a intermidialidade dá nova vida aos estudos sobre a cidade cinematográfica, um espaço que ganha vida no livro como um ambiente líquido e háptico onde o *flâneur* parece flutuar em vez de caminhar, um palimpsesto de imagens compostas como uma poética do enquadramento, e um mundo fragmentado ou justaposto onde a intermidialidade realiza saltos metalépticos entre o imediato e o mediado, entre o figurado e o corporal, entre o pensamento abstrato e a matéria sensorial. Como observou Quintiliano, a metalepse é por natureza uma etapa intermediária, um meio-termo que permite uma passagem para o que é expresso metaforicamente. Em filmes de Tsai Ming-liang, Jim Jarmusch e Abbas Kiarostami, Pethő vê a metalepse não como um apelo à decodificação, mas como um convite a uma abordagem contemplativa.

O livro passa então para uma poética histórica do cinema ao enfrentar dois gigantes, Hitchcock e Godard, do ponto de vista de suas figurações intermidiais. O fato de Hitchcock estar localizado na junção do cinema clássico e moderno, e Godard na junção do modernismo e pós-modernismo, como Pethő aponta em sua introdução à segunda edição, logo se torna menos relevante quando entendido em relação à intermidialidade. Em Hitchcock, a pintura é o elemento intermediário que complica os paradigmas nítidos da narrativa clássica e que puxa seus filmes para um mistério sempre presente, não localizado no reino narrativo, pronto para ser resolvido, mas da ordem do inexplicável, assombrando a imagem como dimensão inatingível. Como a sofisticada prosa de Pethő articula, "parece que para Hitchcock, a pintura age como um 'demônio intermidial da imagem cinematográfica', uma *doppelgänger* midial que está pronto para assumir o comando a qualquer momento, ameaçando perturbar a ordem sensata (e discursiva) do mundo".

Se a pintura evoca um demônio e nos joga no coração do abismo com Hitchcock, o cinema de Godard é visto como "possuído" pelas outras artes e, portanto, ocupa o centro do palco como o paradigma artístico mais importante, ou um dos mais importantes, na intermidialidade cinematográfica. Pethő recorre à decisiva definição de Bolter e Grusin de remediação como o processo que informa a genealogia da mídia ao longo da história e a associa à "ansiedade de influência" de Harold Bloom para localizar o que ela chama de "ansiedade de remediação" no Godard inicial. Aqui, ela vê seu cinema como uma homenagem e como um rival da literatura, seu "parente" mais velho e mais respeitado no mundo das artes. O livro então se aprofunda na exploração de Godard das interconexões entre palavras e imagens, e o proclama um

cineasta *ecfrástico* por excelência, sendo sua *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) o ponto culminante de seu impulso ecfrástico. A intermidialidade ecfrástica de Godard torna-se mais do que um artifício retórico e opera entre diferentes artes, iluminando seus aspectos e realçando sua forma original. A impressão esotérica dessa descrição precipitada faz muito pouca justiça à proposição complexa apresentada por Pethő, que vê quatro tipos diferentes de intermidialidade ecfrástica em Godard, operando com efeitos diferentes.

A parte final do livro investiga o paradoxo de um cinema intermidial de imediação, explorando colagens fotográficas no cinema de José Luís Guerín e Agnès Varda e, nos dois últimos capítulos, dois exemplos notáveis do cinema romeno, *Glissando*, de Mircea Daneliuc, de 1984, e *Sieranevada*, de Cristi Puiu, de 2016. Seria difícil eleger a contribuição mais importante deste livro ou mesmo sua seção mais completa, mas a ousada evocação do real em estudos intermidiais na quarta parte certamente a torna uma forte candidata. Esta abordagem tem sido altamente inspiradora e libertadora para mim, informando minha leitura do cinema de Jia Zhangke (Mello, 2019), cuja poética compreendi a partir do ponto de vista da combinação de realismo e intermidialidade.

Em sua vasta reinvenção, Pethő é aqui capaz de tecer intermidialidade na indicialidade do filme e em suas especificidades culturais e ideológicas. Ela o faz ao adotar a dimensão sensual da intermidialidade, que efetivamente elimina o paradoxo que assombra o par entre hipermidialidade e imediação, apontando o ponteiro para a realidade contemporânea em toda a sua complexidade. No primeiro capítulo da quarta parte, o livro altamente reflexivo e ensaístico de Agnès Varda, *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), convida a uma comparação frutífera com a obra de José Luis Guerín, especialmente seus filmes interconectados *Na cidade de Sylvia* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007) e *Algumas fotos feitas na cidade de Sylvia* (*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007). Mas então Varda recebe seu próprio capítulo, dedicado a um cinema "definido como um artifício entre duas camadas do real: a realidade de si mesma, o mundo pessoal da autora-narradora, e a realidade capturada pela cinematografia no estilo *cinéma vérité*". As mudanças entre essas diferentes realidades ocorrem por meio de saltos metalépticos, passando de filme em filme, entre realidade e ficção e, finalmente, do figurado para o corpóreo.

O livro termina com dois capítulos que abordam a política da intermidialidade no cinema do Leste Europeu, com foco em *Glissando* de Daneliuc (1984) e *Sieranevada* de Puiu. O primeiro diz respeito à história de um apostador inveterado que vê sua vida se desfazendo e descarrilando para a psicose e o suicídio.

Este estado mental é transmitido por meio de simbolismos intermediários que Pethő lê como uma figuração da vida mental dos romenos durante os anos finais do regime totalitário de Nicolae Ceaușescu. Finalmente, o Novo Cinema Romeno, uma das ondas cinematográficas mais excitantes a surgir no século XXI, é abordado por meio de uma leitura paralela de *Sieranevada* de Puiu (2016) e a exposição fotográfica homônima. Evocando a "dupla hélice da imagem" de Raymond Bellour, Pethő então propõe um terceiro modelo capaz de criar um sentido de intermidialidade no cinema, que ela chama de "modo expansivo", designando filmes que na verdade se expandem para além dos limites da tela em direção a outras obras de arte interrelacionadas.

Uma das características extraordinárias deste livro é como ele tece uma análise intermidial prática semelhante à "teorização fragmentada" de Bordwell e Carroll, comprometida com a obra de arte em sua singularidade e pluralidade, com um ímpeto teórico e metodológico incorporado em uma vasta gama de estudos e desenvolvido junto aos próprios filmes. As análises textuais são apoiadas e complementadas por fotografias de filmes cuidadosamente escolhidas, generosamente distribuídas pelos capítulos. Descobri que, por vezes, prestou-se atenção excessiva à imagem em detrimento do som, que o livro de alguma forma negligencia. Mas a verdade é que as deficiências deste livro são quase nulas. Ele mostra como o cinema é, e sempre será, o meio de arte que não pode ser contido por categorias e fórmulas únicas. Ele está, como disse André Bazin, ainda por ser inventado. A obra destemida de Pethő mostra-nos que é justamente por isso que o cinema existe em um movimento constante de expansão intrínseca intermidial. Ela faz com que nos apaixonemos pelo intermediário, um território onde o nosso amor pelo cinema pode sempre se renovar.

Referências

PETHŐ, Á. *Cinema and intermidiality*: the passion for the in-between. 2. ed. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.

submetido em: 26 mai. 2021| aprovado em 26 mai. 2021

DOI 10.11606/issn.2013-7114.sig.2021.185550

Luz vital ao poço escuro

Vital light to the dark well

Josafá Veloso[1]

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2016. Estudou cinema documentário na Escola Santo Antonio de Los Baños (EICTV), em Cuba. Realizador do longa-metragem Banquete Coutinho, um filme ensaio a partir da obra do cineasta Eduardo Coutinho, produzido pela Heco Produções. E-mail: josa.veloso@gmail.com

Resumo: Resenha do *e-book Pandemídia: vírus, contaminações e confinamento*, idealizado pelo LabArteMídia (Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais), grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes. Por nove meses, a partir de abril de 2020, um transdisciplinar grupo de pesquisadores e artistas se propôs a elaborar uma série de textos que vão do artigo acadêmico, crônica, ficção, ao ensaio, passando pelo relato de experiências artísticas de resistência poética em pleno isolamento.
Palavras-chave: pandemia; audiovisual; tecnologia.

Abstract: Review of the e-book *Pandemidia: viruses, contamination and confinement*, created by LabArteMídia (Laboratory of Art, Media and Digital Technologies), a research group linked to the Department of Cinema, Radio and Television and the Postgraduate Program in Media and Audiovisual Processes of the School of Communications and Arts. For nine months, starting in April 2020, a transdisciplinary group of researchers and artists set out to elaborate a series of texts ranging from the academic article, chronicle, fiction, to the essay, passing for the report of artistic experiences of poetic resistance in full isolation.
Keywords: pandemic; audio-visual; technology.

O recente apagão cultural brasileiro impacta o audiovisual violentamente. "Querem nos exterminar", resumiu Jean-Claude Bernadet em debate recente[2]. À deriva, às cegas, difícil ver luz no fim do túnel, ainda mais quando a pandemia de Covid-19 radicaliza globalmente a relação humana com as novas tecnologias de informação, hoje, mais do que nunca, em vertiginosa convergência. É o que tenta refletir, no calor da hora, em plena pandemia, o *e-book Pandemídia: vírus, contaminações e confinamento*[3], recém lançado, idealizado pelo LabArteMídia (Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais), grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes.

Por nove meses, a partir de abril de 2020, um transdisciplinar grupo de pesquisadores e artistas se propôs a elaborar uma série de textos que vão do artigo acadêmico, crônica, ficção, ao ensaio, passando pelo relato de experiências artísticas de resistência poética em pleno isolamento. Dentro de um projeto gráfico idealizado por Daniel Lima, da Invisíveis Produções, reflexões em texto são emaranhadas por um ensaio fotográfico feito por Leticia Santana Gomes especialmente para a publicação. Editado pela ECA, o livro é organizado por Almir Almas, Luis Angerami, Deisy Feitosa, Lyara Oliveira, Daniel Lima e João Knijnik.

Na introdução, um alarmante diagnóstico de Alessandra Meleiro: a Fundação Getúlio Vargas evidenciou que, caso não houvesse o coronavírus, a década atual já seria a "mais perdida" em termos de crescimento econômico dos últimos 120 anos, pior do que os anos 1980, chamados de "década perdida". Aqui, o impacto mais profundo foi nas pequenas empresas, e é justamente nesse segmento que está o setor cultural. O baque desencadeado pela Covid-19 no setor ocorre em empresas já fragilizadas anteriormente pela crise institucional deflagrada em 2018.

Toda a cadeia produtiva do setor audiovisual – produção, consumo e serviços – foi afetada. Em meio ao furacão pandêmico e às desafiadoras transformações midiáticas envolvidas, a necessidade de reinvenção é imperativo para a sobrevivência dos produtores culturais. Enquanto a União Europeia regula as novas plataformas *Video on Demand (VoD)*, que devem proporcionar longevidade às produções locais[4], aqui no Brasil o debate está paralisado. Qual foi a resposta dos poderes instituídos à

[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JMQsa2Jwk3k. Acesso em: 10 mai. 2021.

[3] URL do e-book: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog

[4] As plataformas de *streaming* deverão investir entre 20-25% dos seus proveitos em cinema e audiovisual francês ou europeu, algo que seria revolucionário e estruturante para o cinema e audiovisual do país.

crise? Uma medida paliativa, insatisfatória, a Lei Aldir Blanc. Ao mesmo tempo em que a pandemia afetou mais fortemente os pequenos empreendedores/produtores criativos, grandes *players* internacionais de *VoD* cresceram de forma exponencial.

Múltiplas motivações marcam os textos de *Pandemídia*, mas latente em todo conjunto está o papel societário da pesquisa e o anseio por "boas" práticas midiáticas, uma vez que os autores identificam muitos sintomas preocupantes dessa doença generalizada pela qual é acometido o audiovisual brasileiro, imerso em uma civilização mediada 24 horas pelas telas, contaminadas de desinformação e falta de cidadania. Nos sete capítulos do livro, encontramos inquietações a respeito de como a pandemia afeta nossa subjetividade (cap. 1); sobre os impactos no fazer audiovisual (cap. 2); na cultura e no comportamento (cap. 3); a ressignificação da *presen*ça na demasiada oferta de *lives* (cap. 4); estudos de caso envolvendo as redes sociais (cap. 5); exercícios ficcionais em fragmentos (cap. 6); terminando com exemplos de resistência artística (arte como "antígeno") que perseguem atuar no aqui agora (cap. 7). Se estamos às cegas, ou sangrando, não estamos paralisados, e *Pandemídia* é a prova.

Fabrício Silveira contextualiza o novo estado das coisas a partir de abril de 2020, que agora parece tão distante. Luís Angerami e Beatriz Di Giorgi refletem sobre certa imposição midiática, "servidão das redes". "Estamos em um momento crucial, precisamos descobrir o que queremos do mundo e do papel da mídia digital" (ALMAS *et al*. 2020, p. 28), dizem os autores, "somos o que produzimos?". "Do ponto de vista da saúde mental, danos psíquicos de difícil reparação ou quiçá irreparáveis se farão presentes, desafiando toda a sociedade ao enfrentamento das demandas atuais" (ALMAS *et al*. 2020, p. 54), escreve Sidney Oliveira.

Carlos Turdera, jornalista imersivo, reflete sobre a virtualização da vida, *fake news*, a digitalização da experiência, acelerada pela pandemia no instigante "Uma temporada na caverna", em que a caverna de Platão contemporânea reflete agora sombras vindas das novas telas de projeção, do celular ao computador. O autor alerta para esse novo "estado de consciência que acredito ser a grande novidade psicossocial que vivemos ao sermos imobilizados em escala global: uma nova camada de mídia na teia da comunicação social e novas telas de representação imagética como consequência dessa virtualização da vida" (ALMAS *et al*. 2020, p. 37). Uma nova forma de estar na escuridão, apagadas as fronteiras entre o real e o sonho, e tornando a psicose como um "novo normal", termo criticado em crônica de Piero Sbragi como "falácia", dentre outros agentes dos meios de comunicação, criticados em mais de um artigo ao longo do *e-book*: a maneira como somos frequentemente bombardeados pelas diferentes nuances da morte produz em nós uma relação cada vez mais banal com o tema.

Nesse sentido, Diana de Azeredo faz um estudo preliminar das coberturas sobre a pandemia de veículos como *O povo*, indicando pontos críticos em relação à falta de informações, distorção de fatos e destaques indevidos. A *Folha de S.Paulo* chegou a mostrar a foto de um casal chinês quando anunciou que a pandemia chegara ao Brasil. "Mas os desafios da cobertura pela imprensa foram gerais", destacou a autora em *live* de lançamento do livro (PANDEMÍDIA…, 2021), "restrições sanitárias e a crise política em Brasília (que permanece) não facilitaram o trabalho da imprensa". Gilson Schwartz faz uma aproximação inusitada a partir da obra do filósofo com passagem pelo Brasil, Vilém Flusser, pensador das mídias técnicas e da imagem técnica, "e sua intuição filosófica genial que recorre de modo pioneiro à alegoria de um ser 'sugador de sangue', abissal e líquido para designar a emergência da pós-história em que somos 'mergulhados' na liquidez digital. O tal sugador responde pelo nome 'Vampyroteuthiano'" (ALMAS *et al*. 2020, p. 62).

O diagnóstico é preocupante, mas "brotam outros modos de trabalho, outras estratégias, outros fluxos criativos" (ALMAS *et al*. 2020, p. 68), Lyara Oliveira pondera. O anseio de reinvenção, de fato, faz parte da própria história da TV, escreve Fernando Carlos Moura, analisando o avanço das plataformas de conteúdo, com destaque para a Globoplay, que inaugura no Brasil o *HybridCast*: TV paga, TV aberta e *streaming*, todos juntos, em um mundo convergente com experiência *all in one*. "Nada é conclusivo, mas pode-se inferir que a pandemia reordenou o tabuleiro. As emissoras de TV ganharam audiência devido à sua credibilidade, enquanto as plataformas de *streaming* ganharam usuários e horas de consumo audiovisual", diz Fernando (ALMAS *et al*. 2020, p. 68).

Na esteira do pensamento de Arlindo Machado (saudosa memória), em que a película de cinema se transmuta em híbridos, e dialogando com os trabalhos de André Parente e Katia Maciel sobre os "transcinemas", Tatiane Mendes indaga:

> E se há uma ruptura de modos de ver e, em consonância, uma ruptura de contexto social, o cinema permanece espaço permeado de provisórios, mobilidade e efêmero, os fluxos de sons, imagens e afetos ainda reverberando sobre os corpos e produzindo atravessamentos, inconstâncias, transmutações sensibilidades e modos de ver e viver o mundo? (ALMAS *et al*. 2020, p. 80)

Tatiane propõe saídas afetivas e, portanto, políticas, para garantir que os direitos fundamentais dos cidadãos sejam garantidos. Nesse novo mundo apocalíptico, que remete a filmes de zumbi, na reflexão de Lúcio Reis Filho, que se descortina sem pedir licença, as ditas *deep fakes* embaralham ainda mais o tabuleiro: "Diante destes

desafios, torna-se necessário encontrar novos modos de ver, o que provavelmente só será possível com tecnologias que emprestem tangibilidade a processos hoje invisíveis" (ALMAS *et al*. 2020, p. 80), alerta Marcus Bastos, que pensa a ressignificação cultural das máscaras a partir das ideais do escritor búlgaro Elias Canetti. Esse novo velho mundo persiste em deixar invisíveis "corpas dissidentes de travestis, sapatonas e bixas". "Qual mundo que vive de *lives* e abdica cada vez mais da complexidade das relações humanas?" (ALMAS *et al*. 2020, p. 80), interroga Vicente de Paula. O projeto Transcender, que tem como base tecnológica e comunicacional uma solução de vídeo imersivo ao vivo em plataforma colaborativa via *streaming*, vem chamar atenção para necessidade de prestarmos atenção à forma como contamos nossas histórias de luto daqui em diante, para não esquecer o que vivemos no presente. Atuando nesse interstício entre o real atual e um novo real que se apresenta, entre as experiências de âmbito pessoal e as experiências coletivas, entre o viver e o narrar o vivido.

Existe a tendência, então, de, daqui pra frente, os atos de comunicar, ensinar e aprender terem mediação de telas como premissa. Sobre a epidemia de *lives*, Regis Faria e Diósnio Neto vêem no momento atual um ponto de inflexão. "Primeiro, a pandemia transformou o exercício da música, principalmente em sua performatividade. Segundo, a tecnologia de produção colaborativa e a transmissão à distância com latência, que suscitavam resistências, foram acolhidas" (ALMAS *et al*. 2020, p. 123). Rafael Bitencourt e Claudia de Campos somam o coro nessa mudança de paradigma das relações interpessoais e da comunicação, "pessoas que individualmente começam a se ver e se assumem como produtores relevantes de conteúdos". Uma mutação antropológica causada pela percepção de que "a mídia somos nós" (ALMAS *et al*. 2020, p. 133). Márcio Ribeiro analisará o fenômeno de uma perspectiva mais ampla e histórica. "A *live* se tornou a nova caixa de música do mundo pandêmico, o *vaudeville* que se assiste de casa e faz esquecer" (ALMAS *et al*. 2020, p. 143). Fernanda Castilho e Gabrielle Cifell trazem um olhar sobre o "mercado de *lives*", mesmo agora em excesso de ofertas, as *lives* "parecem remediar um pouco as mazelas deste novo normal" (ALMAS *et al*. 2020, p. 156), nas palavras de Fernando Cespedes.

Como se a aflição do momento presente não coubesse em um texto nos moldes acadêmicos, Giovanna Caetano faz o mesmo que farão outros pesquisadores, abrindo mão da teoria e dando vazão à subjetividade. João Knijnik, Rafaela Bernardazzi e Vanessa Paula Trigueiro seguirão o mesmo caminho. Para sobreviver, criamos. Roderick Steel pensa uma vídeo-intervenção, Anna Lucchese, Marcos Lamego e Roberto D'Ugo relatam a experiência de *Petit Comité*, grupo de pesquisa artística nascido na Unesp, reinventando-se em tempos de isolamento.

Ressignificando tempo, encontro e continuidade. Fernanda Oliveira e Paula Squaiella também se reinventam, e na falta de espaços convencionais para a curadoria artística se aventuram em uma curadoria interativa a partir das imagens na rede, atentas ao papel da arte nos entreatos de uma vivência entre a ansiedade e o confinamento.

Thayla Bertolozzi faz uma varredura do *Instagram*, buscando ver como os usuários agiam com os seus *influencers* e os demais usuários nos assuntos pandêmicos ligados às práticas de isolamento, como os usuários exercitam não só uma espécie de patrulha com os demais usuários, mas justificativa para burlar as mesmas práticas: "se tal celebridade fura quarentena, eu também posso". Christine Mello e Larissa Macêdo fazem um estudo da *performance* audiovisual coletiva, @amultidao, realizado no Instagram em abril de 2020 e concebido pelo lab extremidades, nascido como curso de extensão em semiótica da PUC-SP, atestando, mesmo em tempos de distanciamento, a força do coletivo, da força em rede. Letícia Gomes, Daniel Seda e Vinicius Sarralheiro fecham a publicação com instigantes trabalhos artísticos que formam o "Laboratório visual", epílogo de *Pandemídia: vírus, contaminações e confinamento*.

Valorizando o caráter transgressor da arte, esta publicação traz um painel de ideias, de pensamentos, de sensações que jogam luz sobre este entrecruzamento entre a pandemia e as mídias. Um esforço coletivo admirável que levanta mais perguntas que respostas. As transformações decorrentes da pandemia, se não vieram para ficar, indicam novas formas com que se produz e se consome imagens. Que nos conectemos! Tal e qual o poético movimento do vagalume, descrito por Didi-Huberman (2011), lembrado por Tatiane Mendes, os corpos, ainda que confinados, refletem e criam lampejos de luz e de sons, inventando outras formas de se viver ou sobreviver. Poética do efêmero em meio ao brutal contexto. Se estamos às cegas, às escuras, *Pandemídia: vírus, contaminações e confinamento* traz luz vital ao poço escuro.

BIBLIOGRAFIA

ALMAS, A. *et al.* (org.). *Pandemídia*: vírus, contaminações e confinamentos. São Paulo: ECA-USP, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

PANDEMÍDIA: VÍRUS, CONTAMINAÇÕES E CONFINAMENTOS – Lançamento. São Paulo, 10 abr. 2021. 1 vídeo (138 min). Publicado pelo canal LabArteMídia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4jbsrIfxJu0. Acesso em: 10 mai. 2021.

submetido em: 10 mai. 2021 | aprovado em: 14 mai. 2021