



# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
Dezembro 2016

# 46

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
Dezembro 2016

# 46

**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 Mauã. 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’. A partir do número 31 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**

[significacao@usp.br](mailto:significacao@usp.br)

#### **Significação**

**Dezembro 2016**

#### **Foto da capa**

Cartaz do filme Entusiasmo, de Dziga Vertov

#### **Base de dados**

Confibercom

Diadorim

DOAJ

Latindex

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas da

Universidade de São Paulo

#### **Editores**

Eduardo Victorio Morettin

Universidade de São Paulo

[eduardomorettin@usp.br](mailto:eduardomorettin@usp.br)

Irene de Araújo Machado

Universidade de São Paulo

[irenemac@uol.com.br](mailto:irenemac@uol.com.br)

#### **Conselho Editorial**

Danielle Crepaldi Carvalho

Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal

*in memoriam*

Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin

Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado

Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni

Universidade Estadual Paulista

Júlio de Mesquita Filho

Margarida Maria Adamatti

Universidade de São Paulo

Reinaldo Cardenuto Filho

Fundação Armando Álvares Penteado

#### **Universidade de São Paulo**

*Reitor*

Marco Antonio Zago

*Vice-Reitor*

Vahan Agopyan

#### **Escola de Comunicações e Artes**

*Diretora*

Margarida Maria Krohling

Kunsch

*Vice-Diretor*

Eduardo Henrique Soares

Monteiro

#### **Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais**

*Coordenador*

Rubens Luis Ribeiro Machado

Júnior

*Vice-Coordenador*

Eduardo Vicente

#### **Preparação de originais e revisão de textos**

Eduardo Victorio Morettin

Izabel de Fátima Cruz Melo

Jessica Silva Mendes

Mariana Queen Nwabasili

Sávio Luis Stoco

#### **Projeto gráfico**

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

#### **Diagramação**

Jaqueline Esther Schiavoni

#### **Bolsista**

Jessica Silva Mendes

Universidade de São Paulo

Programa Unificado de

Bolsas de Estudo

**ISSN 2316-7114**

## Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia  
Universidade Estadual de Campinas

Ana Laura Lusnich  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil  
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Angela Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio  
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado  
Universidade de São Paulo

Atilio Avancini  
Universidade de São Paulo

Cecília Antakly Mello  
Universidade de São Paulo

Cecilia Sayad  
University of Kent, Reino Unido

Consuelo Lins  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges  
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Denise Tavares da Silva  
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo  
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcilia Buitoni  
Faculdade Casper Líbero

Eduardo Russo  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente  
Universidade de São Paulo

Eric Landowski  
Centre National de la Recherche Scientifique - CEVIPOF

Erick Felinto  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Esther Hamburger  
Universidade de São Paulo

Etienne Samain  
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho  
Pontifícia Universidade Católica de SP

Geraldo Carlos do Nascimento  
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva  
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau  
Universidade de São Paulo

Ismail Xavier  
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota Gomes  
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira  
Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla  
Universidad de Buenos Aires - Argentina

José Luiz Aidar  
Pontifícia Universidade Católica de SP

José Manuel Pérez Tornero  
Univ. Aut. de Barcelona - Espanha

Julio Pinto  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Laan Mendes de Barros  
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Cánepa  
Universidade Anhembi Morumbi

Marcel Vieira Barreto Silva  
Universidade Federal da Paraíba

Marcelo Dídimo Souza Vieira  
Universidade Federal do Ceará

Marcus Freire  
Universidade Estadual de Campinas

Maria Dora Genis Mourão  
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar  
Universidade Federal Fluminense

Mariana Martins Villaça  
Universidade Federal de São Paulo

Maurício Ribeiro da Silva  
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa  
Universidade de São Paulo

Michael Renov  
School of Cinematic Arts – EUA

Mirna Feitoza  
Universidade Federal do Amazonas

Muniz Sodré  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Norval Baitello Junior  
Pontifícia Universidade Católica de SP

Pedro Maciel Guimarães  
Universidade Estadual de Campinas

Philippe Dubois  
Université Paris III – França

Rafael de Luna Freire  
Universidade Federal Fluminense

Robert Stam  
New York University – EUA

Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha  
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rosane Soares  
Universidade de São Paulo

Samuel Paiva  
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg  
Université Paris I – França

Suzana Kilpp  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França  
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca  
Universidad de Valencia - Espanha

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
Dezembro 2016

# 46



**Catálogo 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 2016  
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.



# Sumário

////  
pág. 11

Apresentação  
**Eduardo Morettin**  
**Irene Machado**

/////////  
pág. 15

**ARTIGOS**  
Pedagogias do cinema: montagem  
**Cezar Migliorin**  
**Elianne Ivo Barroso**

/////////  
pág. 29

Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg,  
André Malraux e Jean-Luc Godard  
**Gabriela Machado Ramos Almeida**

/////////  
pág. 47

Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção  
de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros  
**Marina Cavalcanti Tedesco**

/////////  
pág. 69

O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois *road*  
*movies*  
**Gustavo Souza**

/////////  
pág. 85

No rosto, lê-se o homem: a fisiognomonía no cinema  
**Pedro Maciel Guimarães**

/////////  
pág. 106

O Corpo e a Voz no Cinema Contemporâneo: reflexões sobre o  
filme *Ela* (*Her*, 2013), de Spike Jonze  
**Henrique Codato**

/////////  
pág. 126

Cenas em Jogo: a exacerbação da ambiguidade  
**Renato Tardivo**

/////////  
pág. 145

O povo ao redor ou o povo intruso de *O som ao redor*  
**Alessandra Soares Brandão**  
**Júlio César Alves da Luz**

/////////  
pág. 157

A nostalgia dos anos 1950 no cinema norte-americano dos  
anos 1980: os casos de *De volta para o futuro* e *Veludo azul*  
**Laura Loguercio Cánepa**  
**Rogério Ferraraz**

////////////////////  
pág. 179

Os *visual studies* e uma proposta de análise para as (tele) visualidades

**Simone Maria Rocha**

////////////////////  
pág. 201

La presencia del *noir* en las series televisivas policíacas brasileñas

**Anna Maria Balogh**

////////////////////  
pág. 214

O discurso da participação: um estudo da performance de imersão em anúncios publicitários

**Elizabeth Moraes Gonçalves**

**Gustavo Moreira Zanini**

#### **RESENHAS**

//////////  
pág. 230

*Televisão: tecnologia e forma cultural* – dos usos e efeitos planejados aos usos e efeitos imprevistos

**Jaqueline Esther Schiavoni**

////////////////////  
pág. 238

*Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordenação de Mariano Mestman

**Carolina Amaral de Aguiar**

//////////  
pág. 249

O cinema na cidade em eclosão: Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930), de José Inacio de Melo Souza

**Danielle Crepaldi Carvalho**



# Contents

- //// : Presentation  
pág. 11 **Eduardo Morettin**  
**Irene Machado**
- ////////// : **ARTIGOS**  
pág. 15 Pedagogies of cinema: montage  
**Cezar Migliorin**  
**Elianne Ivo Barroso**
- ////////// : For a critical archeology of images in Aby Warburg, André  
pág. 29 Malraux and Jean-Luc Godard  
**Gabriela Machado Ramos Almeida**
- ////////// : Women behind the lens: the female presence on cinematography in Brazilian movies  
pág. 47 **Marina Cavalcanti Tedesco**
- ////////// : The face and voice as suffering inscriptions in two road movies  
pág. 69 **Gustavo Souza**
- ////////// : *By the face, we read the man: physiognomy in film*  
pág. 85 **Pedro Maciel Guimarães**
- ////////// : Body and Voice in the Contemporary Cinema: considerations about Spike Jonze's movie *Her* (2013)  
pág. 106 **Henrique Codato**
- ////////// : Scenes at stake: the exacerbation of ambiguity  
pág. 126 **Renato Tardivo**
- ////////// : People as an intruder in *Neighboring Sounds*  
pág. 145 **Alessandra Soares Brandão**  
**Júlio César Alves da Luz**
- ////////// : The nostalgia of the 1950's in the American cinema of the 1980's: cases of *Back to the Future* and *Blue Velvet*  
pág. 157 **Laura Loguercio Cánepa**  
**Rogério Ferraraz**

////////////////////  
pág. 179

Visual Studies and an analysis proposal for the (tele)visualities  
**Simone Maria Rocha**

////////////////////  
pág. 201

The presence of *noir* patterns in Brazilian television police films  
**Anna Maria Balogh**

////////////////////  
pág. 214

The discourse of participation: an immersion performance study in advertising  
**Elizabeth Moraes Gonçalves**  
**Gustavo Moreira Zanini**

//////////  
pág. 230

**RESENHAS**  
*Television: technology and cultural form* – from planned uses and effects to unanticipated uses and effects  
**Jaqueline Esther Schiavoni**

//////////  
pág. 238

*Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, edited by Mariano Mestman  
**Carolina Amaral de Aguiar**

//////////  
pág. 249

The cinema in the blooming city: Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930), by José Inacio de Melo Souza  
**Danielle Crepaldi Carvalho**



# Editorial

A edição da revista *Significação* que fecha o ano de 2016 recebeu colaborações para uma chamada de temas livres. Os artigos recebidos apontam perspectivas analíticas da atividade audiovisual que não só articulam diferentes ângulos e funcionamentos da produção no contexto contemporâneo, como também insinuam uma questão que parece inquietar a todos e que pode ser sintetizada aqui na pergunta: Qual é o escopo da análise fílmica? Tal questão aparece tanto nos artigos teóricos quanto nos trabalhos de análise fílmica que medem esforços para averiguar a trama de relações complexas. Também as resenhas apresentam aspectos a serem considerados neste sentido.

O argumento que nos levou a tal aproximação não poderia ser outro senão a centralidade da imagem no mundo contemporâneo. Esse é o caso dos estudos sobre a imagem como forma de pensamento que Cezar Migliorin e Eliana Barroso desenvolvem em seu artigo *Pedagogias da imagem: montagem*. Tomando a ideia de participação que vem desde o cinema russo dos anos 20, o artigo acompanha os desdobramentos do exercício de montagem no pensamento teórico centrado na sensibilidade e na percepção da imagem como forma de conhecimento do mundo e, portanto, a demandar um certo modo de aprendizagem.

Se é inegável o papel da história na construção do conhecimento em diferentes campos e saberes é impossível ignorar a história das imagens como articuladoras do pensamento que constrói o cinema. No artigo *Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard*, Gabriela Almeida evoca a própria noção de montagem de temporalidades como tônus dessa história. A base comparativa aqui não são os filmes, mas as teorias e os procedimentos construtivos tornados articulações de um aprendizado.

No artigo *Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros*, Marina Tedesco elabora um outro tipo de pensamento sobre o fazer cinematográfico. Nele a atividade de produção de imagens por uma mulher, e não mais pelo *cameraman*, é problematizada uma



vez que a presença do corpo feminino traduz uma nova instância: a mulher como categoria política capaz de reverter posicionamentos e questionar concepções estigmatizadas.

Esse é o caso explorado também no artigo *O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois road movies*, em que Gustavo Silva explora os filmes de estrada como modo de ampliar o horizonte perceptual, ao mesmo tempo em que deixa aflorar emoções. Para isso, a composição audiovisual é examinada pela montagem de *closes* e inserções musicais a revelar o poder sensorial e estético da câmera. Os planos do sofrimento dramatizado no rosto e na voz dos personagens masculinos e nas músicas são dominados pela polifonia de sua audiovisualidade.

Uma inserção importante: a plasticidade do rosto do ator no cinema abriu todo um campo de investigação que Pedro Guimarães procura sistematizar no seu artigo *No rosto, lê-se o homem: a fisiognomia no cinema*. Além de situar historicamente na arte e na ciência uma trajetória do estudo de fisiognomia, exemplos clássicos do cinema e os procedimentos mais relevantes são examinados numa análise comparativa que mobiliza um conjunto variado de filmes.

Concentremo-nos agora na voz sem o rosto mas não sem o corpo, tal como numa montagem metonímica proposta por Henrique Codato em *O Corpo e a Voz no Cinema Contemporâneo: reflexões sobre o filme Ela (Her, 2013), de Spike Jonze*. Graças ao jogo acusmático o romance cibernético de emissões computadorizadas torna-se espaço de problematização do corpo e da presença, do visível e do invisível na cena audiovisual contemporânea.

O trânsito entre o interior e o exterior constitui uma atividade que o cinema explora não apenas tematicamente como também nos gêneros que pratica. Esse é o assunto do artigo *Cenas em Jogo: a exacerbação da ambiguidade* em que Renato Tardivo serve-se do filme de Eduardo Coutinho para examinar atuações que colocam em confronto a montagem dos conflitos pessoais. Se aqui se trata de examinar a ficcionalidade do documentário, no artigo *O povo ao redor ou o povo intruso de O som ao redor*, de Alessandra Brandão e Júlio Alves da Luz, ocorre o contrário: a ficção abre espaço para o documentário. A mobilidade, contudo, não se limita ao gênero mas reproduz o andamento temático em que personagens secundários se deslocam para explicitar o protagonismo de sua *dé-*



*marche* no engajamento de causas sociais e políticas, tramadas na invisibilidade de seus papéis.

O embate dos gêneros tramado em filmes cujo público alvo sejam os adolescentes é o que orienta a discussão em *A nostalgia dos anos 1950 no cinema norte-americano dos anos 1980: os casos de De volta para o futuro e Veludo azul*, de Laura Loguercio Cánepa e Rogério Ferraraz. Com base numa ampla filmografia, a análise comparativa examina como a nostalgia se materializa e atualiza formas audiovisuais cujo objetivo seja testar a potência sensorial da expressão imagética. Trata-se de uma demanda do mundo do consumo ao qual os produtos audiovisuais se vinculam. Nesse contexto, o artigo *Os visual studies e uma proposta de análise para a as (tele)visualidades*, de Simone Maria Rocha, procura examinar nos regimes de visualidade da televisão o comportamento de formas expressivas desenvolve. Até onde é lícito supor, a problemática do gênero, atualizada pelo cinema e pela televisão, explora uma dinâmica de relações que consagra o tão aclamado seriado televisual que, no Brasil, se desenvolveu a partir da telenovela. Tal é o entrecruzamento apresentado por Anna Maria Balogh em *La presencia del noir en las series televisivas policíacas brasileñas*. Além de aprofundar relações, o estudo dos gêneros assim proposto acompanha a escalada dos produtos audiovisuais que não pode ser ignorada quando se trata de entender o escopo do papel do cinema na trama de conjugações inusitadas. Este é o caso dos vídeos publicitários que experimentam linguagem como apresentado no artigo *O discurso da participação: um estudo da performance de imersão em anúncios publicitários*, Elizabeth Gonçalves e Gustavo Zanini.

Ainda que as inovações tecnológicas criem possibilidades que sem dúvida contribuem para o aperfeiçoamento das formas expressivas, a consciência de que o uso dos meios não pode ser submissão mas questionamento e resistência é o legado que Raymond Williams construiu com sua obra seminal agora traduzida no Brasil e resenhada no artigo *Televisão: tecnologia e forma cultural – Dos usos e efeitos planejados aos usos e efeitos imprevistos*, de Jaqueline Esther Schiavoni.

Resistência é algo que o cinema nunca deixou de praticar, sobretudo quando se tem a possibilidade de acompanhar trajetórias de filmes como apresentada na resenha *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina, coordenação de Mariano Mestman*, de Ca-



rolina Amaral de Aguiar. O exercício desenvolvido entre cinema experimental e narrativo marca a cinematografia examinada por Mariano Mestman no calor do filme contestatório.

Se iniciamos a apreciação geral dos artigos que compõem essa edição com a ideia de que existe uma preocupação marcante com o escopo do cinema como marco da cultura audiovisual, a resenha sobre o livro de José Inacio de Melo Sousa nos apresenta um forte argumento. Em *O cinema na cidade em eclosão: Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*, de José Inacio de Melo Souza, Danielle Crepaldi Carvalho situa a importância da relação entre o cinema e a cidade na construção do nicho histórico gerador do meio.

Se os colaboradores nos ofereceram os artigos, a revista *Significação* deixa aqui uma premissa que possa orientar a leitura construtiva de todos. Para que a reflexão sobre o escopo, não apenas do cinema mas da produção audiovisual, continue a revista conta com novas contribuições no ano que está prestes a nascer.

Boa leitura!

*Eduardo Morettin*

*Irene Machado*



# Pedagogias do cinema: montagem

## *Pedagogies of cinema: montage*

Cezar Migliorin<sup>1</sup>

Elianne Ivo Barroso<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Cezar Migliorin é professor do Departamento de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFF. Coordenador do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos: Inventar com a Diferença. Doutor pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, na França, com pós-doutorado pela University of Roehampton, na Inglaterra. Foi professor visitante na Universidade de Salzburg na Áustria e na Universidade Louis Lumière - Lyon II, na França. Organizador do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje* (2010), autor do livro de ficção *A menina* (2014) e *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), todos editados pela Ed. Azougue - e do livro *Cartas sem resposta* (2015), pela Ed. Autêntica. Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. E-mail: miglorin@gmail.com

<sup>2</sup>Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), mestrado em *Recherches Cinématographiques et Audiovisuelles* - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (1990) e doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Atualmente é professora adjunta IV e coordenadora do Labores - Laboratório de Extensão e Pesquisa da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, montagem audiovisual, efeitos especiais e produção audiovisual. E-mail: elianne.ivo@gmail.com

**Resumo:** este artigo pretende aprofundar a pista lançada pelo crítico francês Serge Daney de que o cinema inventa uma pedagogia. Essa intuição, desenvolvida nos anos 1970, é retomada por diversos pensadores, na Europa e no Brasil. Esta pedagogia não trata o cinema como transmissor privilegiado, mas como inventor de formas de engajamento do espectador no compartilhamento sensível de ideias, conceitos, percepções de mundo e conhecimento. Esse artigo atravessa a história do cinema, se concentrando em cineastas e teóricos que nos possibilitam desenhar uma noção de pedagogia baseada na montagem cinematográfica.

**Palavras-chave:** cinema; montagem; educação; pedagogia.

**Abstract:** this article aims to deepen the path of the French critic Serge Daney that cinema invents a pedagogy. This intuition, developed in the 1970s, is taken up by many thinkers in Europe and Brazil. This pedagogy does not treat the cinema as a privileged transmitter, but as an inventor of forms of engaging the spectator on sensitive sharing of ideas, concepts, perceptions of the world and knowledge. This paper goes through the history of cinema, focusing on filmmakers and theorists that enable us to draw a notion of pedagogy based on film montage.

**Key words:** film; montage; education; pedagogy.

## Pedagogias do cinema

Uma pedagogia do cinema, antes de estar relacionadas a certos conteúdos, se constitui como forma de conhecer e compartilhar conhecimento. A genealogia da pedagogia que nos interessa se encontra no trabalho de cineastas soviéticos nos anos 1920 e 1930, em particular Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Uma pedagogia que não somente se concretiza pelo desejo de educar, o que certamente não é privilégio desses cineastas, mas, pela forma como criam, com a singularidade dos meios do cinema, um modo de pensar e efetivar essa educação na produção de sentidos à partir de elementos reais. O cinema como uma “aproximação crítica da realidade”, como diria Paulo Freire (1996) em relação ao lugar do professor e do estudante.

Desde esse momento inaugural com os soviéticos, o sentido e o que há a conhecer do mundo não possui mais um acesso direto pela imagem, mas se faz na construção mediada pela montagem. A *pedagogia eisensteiniana*, se assim quisermos, já traz para si a necessária e complexa participação do espectador, apontando para uma pedagogia que se faz na relação entre obra e espectador e na observação de três aspectos cinematográficos distintos: a qualidade plástica e compositiva dos planos, a justaposição entre eles e a ideia de interdependência entre todos os fragmentos com a totalidade do filme.

No texto *Palavra e imagem* (1990, p. 13-47), Eisenstein retoma a sua crítica às conclusões sobre a experiências de Koulechov, que atribuiu a produção de sentido apenas à justaposição das imagens, esquecendo de pensar também nas propriedades icônicas do plano ou no caráter orgânico do cinema. No exemplo citado por Eisenstein de uma mulher chorando seguida de uma outra imagem com um caixão, a ideia da vividez surge como uma nova ideia, um novo conceito a partir da união de duas representações. Aqui o diretor russo não atribui sentido apenas à junção dos planos, mas põe acento na noção de “caminho” a ser percorrido e compreendido pelo espectador:

E agora podemos dizer que é precisamente o princípio da montagem, diferente do da representação, que obriga os próprios espectadores a criar, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento. Exatamente esta diferença, descobrimos que o princípio da montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do princípio da montagem em geral, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de um filme (EISENSTEIN, 1990, p. 29).

Em um artigo de 1971, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier retoma Eisenstein para reforçar que, nessa pedagogia, o espectador é colocado “em um lugar de criação onde sua personalidade, longe de estar a serviço da personalidade do autor, floresce se misturando com a ideia do autor” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2009, p. 29) Tal abordagem de Eisenstein é fundamental para o distanciarmos das leituras que o colocariam como cineasta de propaganda ou operando verticalmente em relação aos espectadores, nesses casos, a montagem dialética demandaria um engajamento do espectador, mantendo-o, entretanto, alienado. “No lugar de ter um sentido que lhe é imposto diretamente ou subrepticamente pela representação do real, diz Ropars-Wuilleumier, ele – o espectador – é levado, ao contrário, a participar de seu processo de elaboração, tornando-se, assim, criador como o cineasta” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2009, p. 29). Tal formulação nos será especialmente cara, uma vez que pensar uma pedagogia é interrogar constantemente uma relação entre pedagogo e aprendiz – esse espectador/estudante do cinema.

Se para Eisenstein a participação do espectador se dá através de um intrincado jogo ou caminho mental, para Vertov, podemos dizer, a percepção da montagem repousa na distinção entre ver e olhar o intervalo entre as imagens. Vertov escreve: “A montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado (montagem das próprias observações, ou melhor, montagem das informações fornecidas pelos cine-exploradores) (...) Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de fórmula visual”. (VERTOV, 1991, p. 264). Quem melhor define Vertov sob este aspecto é Térésa Faucon: “Seu cinema [de Vertov] tem uma finalidade pedagógica, formadora uma vez que o espectador poderá não somente aplicar este método, esta montagem pelo olhar na vida cotidiana, mas igualmente tomar consciência dos mecanismos do cinema” (2009, p. 94). Faucon esclarece em outro texto (2013, p. 103-104) que Vertov considera a montagem cinematográfica sobretudo pela dinâmica das imagens ou passagem entre uma e outra (teoria do intervalo). É então fundamental entender que o espectador é mobilizado não apenas pelo movimento do seu olhar, mas também pelo deslocamento do seu próprio corpo ou ainda pela sua vivência do movimento. Um exemplo desta dinâmica da montagem é uma sequência de *Chelovek s kino-apparatom* (*Um homem com a câmera*, 1929), de Dziga Vertov, em que se apresenta uma sucessão de imagens de esportistas em ação (lançador de dardos, saltador de vara, corredor de obstáculos etc.) intercaladas com rostos de espectadores. A compreensão desta relação entre esporte e público está contida na singularidade e no intervalo de cada binômio atleta e espectador. Mas esta ideia é reforçada pela repetição das imagens e pelas variações

do movimento e da velocidade contidas dentro do plano.

O apontamento de Foucault para uma pedagogia da montagem que transcende o cinema, é central também em Gilles Deleuze (1983), quando aponta Vertov como criador de interrelação entre imagens em que todas agem sobre todas em uma montagem que tende a tudo absorver e tudo igualar, exprimindo uma ordem comunista. Ou seja, um movimento comum a tudo ligado ao movimento da matéria em si.

Os desdobramentos dessas pedagogias do cinema encontram ecos em diversos teóricos e cineastas. Vejamos, de forma panorâmica, alguns momentos do cinema em que montagem assume esse papel central em uma pedagogia para, mais a frente nos concentrarmos nas consequências desta centralidade e seus princípios de heterogeneidade.

Em um artigo de 1960, editado pela primeira vez em 2014, o filósofo francês Gilbert Simondon, preocupado em enfatizar essa especificidade do cinema como produção de mundo, escreve: “Uma atividade como o cinema é na verdade capaz de criar, ela mesma, conceitos cujo uso é aprendido na manipulação das realidades cinematográficas, mas que podem ser estendidas e até mesmo universalizadas ao ponto de constituir uma verdadeira visão de mundo” (SIMONDON, 2014, p. 355). Essa atenção de Simondon, talvez já presente em Eisenstein e Vertov - guardadas as suas diferenças - expressa a tônica do cinema dito moderno, engajado em uma produção de mundo que não se limita em um ponto de vista sobre questões específicas, mas como produtor de modos de pensar o mundo em si. Simondon, antes de Daney, aponta para essa passagem conceitual do cinema para um modo de compressão que transcende os problemas de representação; por isso a ênfase na dimensão conceitual do cinema. Algo que será retomado enfaticamente nos escritos de Deleuze, não mais vendo o cinema como produção conceitual - tarefa da filosofia - mas, não distante de Simondon, como produção de afetos e perceptos. Em seu curso sobre o cinema, em 1984, Deleuze enfatiza o caráter pedagógico do cinema que antes de ensinar algo específico, ensina a ver:

Nós vemos algo e esse algo, que seja o belo demais, ou o injusto demais, o injusto demais que é a pobre menina grávida que não sabe o que fazer [Deleuze se refere ao filme *Umberto D*, de 1952, de Vittorio De Sica] - o belo demais da erupção vulcânica [referência ao filme *c* de 1950, de Roberto Rossellini], o potente demais, o sublime da erupção vulcânica. Eu aprendo a ver algo, sentir que o cinema será uma pedagogia da imagem como jamais houve. (1984, p. 108)

Alain Bergala, também na França, em seu projeto que implementou cinema nas escolas daquele país durante o Governo do presidente François Mitterrand

(1981-1995), coloca o foco na relação dos estudantes com o cinema e nas possibilidades que a prática cinematográfica – não somente a análise dos filmes – trazia para que o estudante se coloque no lugar do criador. Pensando o cinema como arte, a pedagogia proposta por Bergala entrega ao encontro do cinema com os estudantes o desafio do contato com a alteridade do cineasta, do mundo conhecido e do mundo representado. É próprio ao cinema, apostaria Bergala, uma experiência sensível de si e do mundo. Uma *pedagogia da criação*, dirá ele (BERGALA, 2008). No lugar de uma imagem pronta apresentada ao estudante, a imagem é vista como algo manipulável, transformável. Não porque o estudante interfira diretamente na imagem, mas porque deve entrar nas decisões criativas que a forjaram e nos possíveis daquela imagem. Tal prática enfatiza que não somente o cinema permite uma experiência sensível ao espectador, mas que ao nos colocarmos no lugar do criador estamos aprendendo sobre a criação em si.

Pensando o papel do cinema, em 1977, o crítico, professor e ativista Paulo Emílio Salles Gomes responde qual é a função do cinema:

Como cinema mesmo. Ensinar, não. Como não se pode ensinar nada, ler escrever, mas sim a de criar condições para as pessoas aprenderem. Não acredito na transmissão de conhecimentos, que se transforma em um ritual, sem funcionalidade ou realidade. Os alunos não ficam sabendo o que eu sei. Tenta-se fazer renascer para eles os mecanismos pelos quais eu aprendi alguma coisa. Fundamentalmente é criar uma atmosfera e um estímulo que fazem os estudantes descobrirem e inventarem. (2014, p. 193)

Paulo Emílio associa o seu lugar de professor ao esforço para criar possibilidades para que os estudantes se apropriem e produzam conhecimento, com o próprio cinema, não se abstenendo em apresentar-se como um mestre ignorante, como gostaria Joseph Jacotot (1836). Quando o autor diz “ensinar não”, parece estar se referindo à questões de conteúdo, para logo depois expor a dimensão pedagógica produtiva com os estudantes.

Desde os anos 1990, algumas pesquisadoras brasileiras trabalharam o cinema na educação sem abandonar essa aposta inicial de Daney, a de uma pedagogia dos cineastas. Próxima a Bergala, Anita Leandro escreve em um artigo de 2001: “abordadas sob o ponto de vista da criação, as imagens são capazes de suscitar, da mesma forma que o texto escrito, um verdadeiro processo cognitivo. [...] A imagem pensa e faz pensar, e é nesse sentido que ela contém uma pedagogia intrínseca” (LEANDRO, 2001, p. 31). Uma das pioneiras na reflexão sobre o cinema na escola, a professora Rosália Duarte, em seu livro *Cinema e Educação*, de 2002, partirá da

construção do sociólogo Pierre Bourdieu de que “o cinema contribui para o que se pode chamar de uma competência para ver” (Duarte, 2002, p. 13). Adriana Fresquet (2013), em *Cinema e educação – Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escolar*, desenvolve um trabalho pensando como a criação no cinema, quando compartilhadas em processos educativos, é intensa provocadora de inteligências singulares e novas formas de relação com o outro.

Mais recentemente, o historiador da arte George Didi-Huberman, em livro sobre Godard, retoma a função pedagógica do diretor, falando de uma “fecundidade heurística” (2015, p. 41) em sua montagem. No cinema de Godard, a montagem é um método de investigação e produção de conhecimento. Por vezes, o discurso godardiano afirma que essa fecundidade chega e o cineasta é capaz de anunciar que encontrou algo: *Eureka!* Mas, de um modo geral, como bem explicita Didi-Huberman, é a montagem que introduzirá hesitações, aproximações dialéticas ou paralogismos que devolverão seu cinema à busca e à investigação.

Esses autores partem de campos teóricos, com frequência, bastante distintos, guardando, entretanto, um traço comum nessas pesquisas: uma pedagogia do cinema que guarda distância da ideia de que a ligação do cinema com a educação permite ensinar algo – iconografias clássicas, por exemplo, como apontava o texto de Christian Metz, de 1966, *Imagem e Pedagogia* – ou que o cinema vai para a educação para ensinar a criticar os discursos dominantes ou para formar pessoas que possam atuar na indústria audiovisual. O traço comum que destacamos pode ser posto a partir da colocação de Serge Daney sobre o cinema de Godard: “O cinema de Godard é uma dolorosa meditação sobre o tema da restituição, ou melhor, da reparação. Reparar é entregar as imagens e os sons àqueles dos quais elas foram extraídas.” (2007, p. 114) O cinema, assim como a educação, funciona devolvendo algo do sujeito ao mundo, inventado um receptor para essa devolução. Uma devolução que não é da coisa em si, mas da coisa atravessada por uma mediação estético-política. É nessa mediação que a montagem torna-se uma pedagogia. É esse o gesto inventivo de Daney ao ler o trabalho de Godard. Para ele, os filmes de Godard fazem parte dessa reflexão sobre os modos de devolução das coisas ao mundo.

Uma devolução que necessariamente engaja um outro, um espectador/estudante inventado, no ato mesmo de devolver as imagens ao mundo. Estamos no centro dos problemas pedagógicos que atravessaram o século XX e que não deixam de fazer questão. Aprofundar essa intuição é fazer a pergunta às obras: Quem é o outro inventado pelo cinema? Que formas de devolução os cineasta inventam? Voltaremos às questões que podem nos dar as pistas necessárias para pensarmos essa pedagogia.

## A montagem como paradigma

O filósofo inglês Whitehead escreveu que a educação não se faz sem a constante elaboração de “combinações frescas” (1967), de conexões superficiais, curiosas, dispersas. Em Paulo Freire, da mesma forma, encontramos o elogio à curiosidade e à força conectiva do estudante com o universo que não está pronto na escola para ser absorvido. O diálogo com o cinema durante o século XX é evidente. A montagem, de Eisenstein e Vertov à Godard, rompeu a centralidade do mestre discursivo, apostou na relação entre profundidade e superfície, entre dispersão e atenção, entre força centrípeta e força centrífuga. Com os arquivos, citações, tensões entre imagens, rupturas narrativas, relações dialéticas ou inconclusas, o cinema inventou uma pedagogia.

Certamente nos distanciaremos da crítica bazaniana à montagem, que, como sabemos, é fundada na forma como a montagem afetará uma certo mistério do real, funcionalizando a realidade. Uma herança heideggeriana de crítica à tecnologia se faz presente em Bazin, como se a montagem fosse o operador que funcionalizasse a realidade, esvaziando-a da possibilidade de ser um pensável. Ou seja, a montagem, nas teses bazanianas, seria uma construção excessiva que funcionalizaria o real. A realidade, nos escritos sobre o neorealismo, porta seu sentido nela mesma e qualquer ruptura de sua unidade espaço temporal atenta contra sua unidade. Para Bazin, a montagem deveria permitir a variação de pontos de vista dentro de um espaço-tempo homogêneo (BAZIN, 1991).

Fazemos aqui novamente menção a Serge Daney. No momento da profusão de vistas da primeira guerra do golfo pérsico nos idos 1990 nos telejornais, o crítico francês discordou de Bazin sobre a interdição da montagem e reconheceu o seu caráter intrínseco e necessário à imagem cinematográfica. As imagens das bombas que riscavam o céu do Oriente Médio pediam inexoravelmente o contraplano de Bagdá destruída. Daney discorre em seu texto *Montage obligé* (1991) sobre o apelo que qualquer plano audiovisual faz a sua exterioridade espacial (contraplano e fora do plano) e temporal (eclipse). “A imagem está sempre na fronteira entre dois campos de força, ela é destinada a testemunhar de uma certa alteridade e, apesar dela possuir um núcleo forte, lhe falta sempre alguma coisa.” (DANEY, 1991, p. 163)

O debate sobre as possibilidades construtivas ou representacionais da montagem não precisou esperar Bazin e o neorealismo para acontecer. No interior mesmo do cinema soviéticos dos anos 1920 e 1930, a discussão sobre continuidades ou heterogeneidades espaço-temporais estava presente: por um lado, Eisenstein e

Vertov, mesmo que com concepções particulares sobre a montagem, teorizando e criando com o tempo e o espaço, alcançavam independência da figuração e da retórica analítica, por outro, Kulechov e Pudovkin, experimentando uma montagem fundada na continuidade e na manutenção de um sentido que deveria ser representado transparentemente pelo filme. O que recuperamos em Eisenstein e Vertov para trabalharmos seus desdobramentos é a possibilidade da montagem operar dentro desses princípios de heterogeneidades; uma *lógica dos múltiplos*, se quisermos. Podemos apresentar alguns pontos que nos interessam como possibilidade de produção de conhecimento, dos filmes com seus espectadores, à partir desse princípio de heterogeneidade. Neste princípio, a noção de homogeneidade espacial e temporal são desfeitas em uma produção de sentidos e de conhecimentos que se faz por séries descontínuas e elípticas, por relações de choque entre elementos de diferentes naturezas no interior da materialidade do filme, por uma desfuncionalização do espaço e do tempo em uma ordem narrativa, por frequentes formas de dialectizar discursos, textos, imagens arquivos com usos frequentes daquilo que Gilles Deleuze, quinze anos antes de seus livros sobre cinema pensaria como uma *lógica do paradoxo* (1969, p. 92-100). Nesta lógica, o encadeamento de planos não tem na centralidade do olho ou na manutenção de um ponto de vista o seu foco. Pelo contrário, foi frequentemente com a multiplicação de pontos de vista, sem continuidade, discrepantes ou mesmo de naturezas distintas, que esses cineastas investiram para que a própria referência à descrição e à autoridade daquele que fala vacilasse. O cinema nos apresentou a possibilidade da problematização dos lugares dos discursivos verídicos para colocar a legitimidade da fala no processo de aproximação e montagem entre elementos distintos, em uma certa pragmática discursiva. Eis a passagem do cinema, de um aparelho de reprodução da realidade para um dispositivo de produção de sentido na relação com a realidade. Potencialmente, o sentido não é exterior à própria montagem, como se o conhecimento produzido por ela estivesse fora do cinema e dependesse de um processo retórico ou analítico, em que, dada uma certa realidade, a montagem operasse uma filtragem selecionando o essencial, o que deve ser visto e o que não deve, no esforço de manter um sentido que preexiste à montagem.

Com Eisenstein nós temos a aparição de uma montagem que não trabalha mais por análise ou reprodução da realidade, mas um sistema de produção de sentido que aparece com os elementos da realidade. Podemos citar a abertura de *Staroye i no-voye* (*Entre o novo e o velho: linha geral*, 1928) de Eisenstein e Grigori Aleksandrov, em que os diretores, através de uma seleção ritmadas de planos gerais do prado, seguidos de closes de camponeses e de uma serra cortando galhos de madeira, chegam ao

retalhamento daquele espaço rural. Não se trata de reproduzir uma imagem daquela realidade mas apontar a desumanidade da propriedade privada.

Em brilhantes páginas, Ropars-Wuilleumier trabalha ainda com a noção do *pensamento do fora*, de Maurice Blanchot, para ler a obra de Eisenstein e dizer que, essencialmente, é através da montagem que o cineasta efetiva uma ruptura com a noção de unidade, fazendo com que seu cinema opere uma “relação paradoxal entre o pensamento do fora e a dialética” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2009, p. 214). Um paradoxo que não abandona a dialética, como é explícito e defendido pelo próprio Eisenstein, mas que, seguindo a crítica de Blanchot à Hegel, introduz a descontinuidade e “o intervalo entre os termos colocados em relação” (ROPARS-WUILLEUMIER, 2009, p. 214). É essa descontinuidade e abertura entre as imagens que as impede de operarem de maneira sintética, mas por diferenciações constantes. Vejamos a seguir como alguns teóricos desenvolvem essa relação entre a montagem cinematográfica e uma produção não sintética de conhecimento, ao mesmo tempo apontando para um tipo muito específico de espectador, enfatizando uma pedagogia horizontalizada.

Para Deleuze, a noção de cinema está ligada “à imagem que se move em si mesmo” (2005, p. 189), diferenciando-se. Vertov é personagem central na construção deleuziana de imagem-movimento, pelo menos por dois motivos diretamente ligados à idéia de montagem e de abertura da unidade. Primeiramente, a montagem de Vertov apresenta uma dimensão fundamentalmente comunista não pela sua discursividade, mas por conta de uma montagem horizontal que permite “conectar um ponto do universo a um outro ponto qualquer – nós não podemos definir melhor a interação universal.” (DELEUZE, 1982). Para Deleuze, Vertov se distancia da representação a partir desse gesto de montagem, ligando tudo a tudo, como em *Che lovek s kino-apparatom* (*Um homem com a câmera*, 1929) e *Shestaya Chast Mira* (*A sexta parte do mundo*, 1926). Em segundo lugar, é essa horizontalidade conectiva e não sintética que expressa o comunismo e a própria noção de revolução como produção de um todo vivo, aberto e em transformação. Uma sinfonia de movimentos em que tudo se move e que homens e máquinas estão em relação de continuidade, complementariedade e tensão. O ponto de vista, se assim o chamarmos, não é mais humano que maquínico. A revolução de Vertov, profundamente moderna, é antes esse movimento em si do cinema e das coisas. Não é por outra razão que ele pode ser um representante tão importante da noção de uma imagem que não representa o movimento mas que é em si o movimento. Assim, com Bergson, Deleuze escreve: “Cada imagem age sobre outras e reage a outras em ‘todas as suas faces’ e ‘através de

todas as suas partes elementares” (1983, p.70).

Jacques Rancière, em uma bela pesquisa sobre os escritos contemporâneos aos filmes de Vertov, cita Aleksey Gan em um texto de 1922, em que este não se distancia da noção deleuziana de imagem-movimento: “O filme de atualidade deixa de ser um material ilustrativo de algum setor específico dos múltiplos aspectos da nossa vida contemporânea; ele torna-se a vida contemporânea ela mesma, fora dos territórios do momento ou da significação individual.” (GAN *apud* RANCIÈRE, 2011, p. 269). Rancière, pensando a produção de Vertov como parte inaugural no cinema que ele diz fazer parte do que chama de regime estético, identifica na montagem uma dimensão democrática no trato das imagens e discursos, através de uma “junção sensível de todas as atividades em todas as direções dadas”, uma união sensível sem causa e efeito. A unidade de Vertov é propriamente diferencial, ao modo que Ropars-Wuilleumier identificava em Eisenstein através de Blanchot, uma vez que seu desejo de integralidade não se justifica pela unidade ou totalidade do todo representado, mas porque o que a imagem exprime e perfaz é a variação do todo.

Entre a potência da imagem de dar a ver um mundo e construí-lo, características fundamentais da pedagogia, Rancière formula a noção de frase-imagem à partir da obra de Godard, mais especificamente em *Histoire(s) du Cinéma* (1988). A questão de Rancière, quando elabora essa noção, é pensar a montagem como um gesto que conecta e produz a partir da aproximação de duas imagens; mas, ao mesmo tempo, não desfaz a potência de cada imagem em estar em novas conexões, novas montagens. A preocupação nos parece bastante pertinente. O mundo das imagens hoje é paratáxico - um conjunto de imagens justapostas sem ligações que às coordenem, imagens e palavras soltas, sem conexão explícita entre elas. A montagem pode manter essa dispersão de maneira *esquiza* ou pode produzir uma continuidade consensual entre as imagens. A frase-imagem, fazendo ligações é o que cria o comum, “uma linha estendida sobre o caos” (DELEUZE, GUATTARI *apud* RANCIÈRE, 2003, p. 57) mas este comum tem ao seu lado o consenso, que é o avesso da esquizofrenia. “A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e se opõe o que é perdido na esquizofrenia ou no consenso” (p. 57). A virtude então de uma montagem justa, de uma conexão justa entre imagens é a de uma *sintaxe paratáxica* – “a montagem como uma medida do sem medida, ou disciplina do caos” (p. 58). Na escritura valorizada aqui por Rancière há uma potência, uma vez que é o isolamento das imagens e palavras que as autoriza à múltiplas conexões – a potência da parataxe é manter a virtualidade dos objetos isolados. Ou, como diz Rancière, a potência do cinema não é de encadear homogêneos, “É a do heterogêneo, o choque imediato entre três

a solidões: a solidão do plano, a da foto e a das palavras que falam de qualquer outra coisa em um contexto diferente. É o choque dos heterogêneos dá a medida comum” (Idem, p. 65).

Dentro desta perspectiva da montagem como colagem, Godard potencializa o plano como um fragmento e busca um “distanciamento justo” entre os elementos justapostos. Em *Hélas pour Moi (Infelizmente para mim, 1993)*, por exemplo, segundo Faucon (2009), Godard promove uma “automatização dos planos” e, diante da impossibilidade de filmar todo o roteiro previsto, ele se lança em apenas nove das 12 sequências iniciais. No caso da fotografia do filme, a proposta foi quebrar toda e qualquer continuidade luminosa e cada plano subsequente ganha uma nova iluminação, causando no espectador, a princípio, um certo desconforto visual, mas, em seguida, provocando um sentimento de amnésia que faz apagar da memória a imagem anterior. A mesma sensação é compartilhado ao nível sonoro, promovendo a cada ruptura, um estranhamento seguido de um esquecimento. “A imagem tal como pensa Godard na montagem de *Hélas pour moi* é assim da ordem do imprevisível, do inesperado, do apagamento incessante” (FAUCON, 2009, p. 25).

### Pedagogias da montagem

Façamos aqui o último movimento desse artigo, de maneira ainda frágil, tracejando características de uma pedagogia do cinema, em que a montagem, como acabamos de narrar, aparece como paradigma. Nesta pedagogia, podemos falar de uma dupla horizontalidade que se expressa na materialidade dos filmes: 1) Uma horizontalidade nas relações entre sujeitos – cineasta espectador; 2) Uma horizontalidade nas relações entre imagens, discursos, saberes.

No primeiro caso, poderíamos falar de uma pedagogia que parte de um princípio de igualdade, em que o lugar do mestre não garante a emancipação ou o aprendizado do outro. O espectador, nesse caso, não pode esperar do mestre respostas prontas para o que fazer ou como fazer, seja em relação à transformação da sociedade no comunismo de Vertov, seja em relação ao engajamento contra o fascismo na obra de Godard. Se seguirmos o trabalho de Rancière com Jacotot, podemos aproximar essa pedagogia do princípio do educador do século XIX, dizendo que é possível ensinar o que não se sabe e positivar um princípio necessário de ignorância, para que a pedagogia se faça no presente do esforço do saber e do pensar operado por múltiplos sujeitos, o mestre e o estudante. Antes de qualquer aprendizado, sobre qualquer tema, o princípio de igualdade deve se sobrepor e essa igualdade só é viável

se a ignorância e o desejo do saber couber à todas as partes. Tanto espectadores como cineastas ignoram a distância que os separa.

No segundo caso, a horizontalidade acontece entre elementos internos às obras, através da colocação da multiplicidade em ação. Ou seja, na montagem que aproxima, tenciona, contrapõe elementos de múltiplas naturezas, espaços e tempos, um duplo movimento se faz, por um lado constroem-se linhas de continuidades, discursos, retóricas, signos, por outro se impossibilita que essas linhas de continuidade garantam um lugar verídico ao mestre. Uma lógica dos múltiplos que opera justamente na construção de uma pedagogia que não abandona a necessidade de uma produção de saber compartilhada, garantida pela descontinuidade entre imagens, discursos e saberes que estão nos filmes.

## Referências

- AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris: Images Modernes, 2005.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGALA, A. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink, Cinead-Lise-FE/UFRJ. 2008.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinéma/Image-mouvement*. Aula 19.01.1982 – Disponível em [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php?id\\_rubrique=8](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php?id_rubrique=8). Acesso em: 2. dez. 2016.
- DANEY, S. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La recrudescence des vols des sacs à mains: cinéma, télévision et information*. Paris: Aléas, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Passés cités par JLG : l'œil de l'histoire #5*. Paris: Éditions de Minuit, 2014.
- DUARTE, R. *Cinema & Educação: refletindo sobre cinema e educação*. Coleção Temas & Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- EISENSTEIN, S. *A forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar. 1990.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar. 1990.

FAUCON, T. *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

\_\_\_\_\_. *Théorie du montage: énergies, forces et fluides*. Paris: Armand Colin, 2013.

FRESQUET, A. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2: 1984-1998. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

\_\_\_\_\_. “Montage mon beau souci”. *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 65, 1956.

LEANDRO, A. “Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem”. *Comunicação & Educação*, v. 7, n. 21, 2007.

LEWIS, T. E. *The aesthetics of education: theater, curiosity, and politics in the work of Jacques Rancière and Paulo Freire*. New York: Bloomsbury, 2012.

METZ, C. “Image e pedagogie”. *Communications*, n. 1, v. 15, p. 162-168, 1970.

RANCIÈRE, J. *Aisthésis: scène du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011.

\_\_\_\_\_. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

ROPARS-WUILLEUMIER, M. *Le temps d’une pensée: du montage à l’esthétique plurielle*. Presses Universitaires Vincennes, 2009.

SALLES GOMES, P. *Encontros* (Adilson Mendes org.) Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

SIMONDON, G. “Réflexions préalables à une refonte de l’enseignement”. In: *Sur la Technique, 1953-1983*. Paris: PUF, 2014.

VERTOV, D. *Extrato do Abc dos Kinoks* (1929). In: XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 263-266.

WHITEHEAD, A. *Aims of education*. Simon and Schuster, 1967.



**Por uma arqueologia  
crítica das imagens em  
Aby Warburg, André  
Malraux e Jean-Luc  
Godard**

*For a critical archeology  
of images in Aby Warburg,  
André Malraux and  
Jean-Luc Godard*



Gabriela Machado Ramos Almeida<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora adjunta do curso de Comunicação Social da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.

**Resumo:** este trabalho apresenta uma releitura da proposta de arqueologia crítica da história da arte formulada por Georges Didi-Huberman, para refletir sobre três distintas experiências de investigação de imagens conduzidas ao longo do século XX: o *Atlas de Imagens Mnemosyne* de Aby Warburg (1924-1929); o Museu Imaginário de André Malraux (1947-1953) e a série *História(s) do Cinema* de Jean-Luc Godard (1988-1998). O objetivo é compreender de que modo os procedimentos desenvolvidos por cada um deles, a partir de um certo entendimento das noções de tempo e montagem nas imagens, dialogam com a proposição de Didi-Huberman e constituem efetivamente um exercício de arqueologia crítica.

**Palavras-chave:** imagem; arqueologia crítica da história da arte; Aby Warburg; André Malraux; Jean-Luc Godard.

**Abstract:** this work offers a rereading for the proposition of a critical archeology of art history formulated by Georges Didi-Huberman, in order to speculate on three distinct investigative experiences conducted throughout the XX century: Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* (1924-1929); André Malraux's *Museum Without Walls* and Jean-Luc Godard's series *Histoire(s) du cinéma*. The aim is to comprehend how the procedures developed by each of them, from a certain understanding of the notions of time and montage in images, may establish some dialogue with Didi Huberman's proposition and constitute effectively an exercise of critical archeology.

**Key words:** image; critical archeology of art history; Aby Warburg; André Malraux; Jean-Luc Godard.

## Introdução

Em alguns de seus livros, como *Remontages du temps subi - L'oeil de l'histoire*, 2 (2010) e *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011), o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman refere-se a um modo de estar diante das imagens para investigá-las e defende o exercício de uma arqueologia crítica da história da arte. Não se trata de uma proposição metodológica de aplicação universal, embora a fala do autor esteja sempre perpassada por críticas às metodologias de análise das imagens baseadas exclusivamente na historiografia. Mais do que um novo método, o que Didi-Huberman propõe, influenciado por Walter Benjamin, é uma postura de rompimento com a linearidade do relato histórico e a insurgência contra uma narração excessivamente ordenada e cronológica (a que se refere como a superação de um “tempo pacificado”).

O autor afirma que uma imagem a respeito da qual não se pode dizer nada é uma imagem à qual não dedicamos tempo suficiente e coragem de nos re-inquietarmos. É que, para Didi-Huberman, por mais antiga que seja uma imagem, diante dela o presente e o passado não param de se reconfigurar, e o que resta é pensá-la como uma construção da memória. Assim, uma arqueologia crítica passaria por um olhar subjetivo capaz de interrogar a história da arte, de perceber os diferentes tempos que perpassam as imagens e os valores de uso do tempo na disciplina histórica que pretendeu fazer das imagens o seu objeto de estudo.

Este artigo apresenta uma releitura desta proposta, para identificar aproximações entre as experiências de Aby Warburg com o *Atlas de Imagens Mnemosyne* (1924-1929); André Malraux com o *museu imaginário* (1947-1954) e Jean-Luc Godard com a série *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998). O objetivo é compreender de que modo as investigações conduzidas por Warburg, Malraux e Godard em diferentes momentos do século XX constituem uma arqueologia crítica das imagens, e como a proposição de Didi-Huberman dialoga com elas.

Embora sejam materiais de naturezas diferentes – um atlas de imagens que servia à pesquisa iconológica do seu criador, um conjunto de livros sobre história da arte e uma obra audiovisual, respectivamente – os três casos escolhidos compreendem exercícios de pensamento com e por imagens, possibilitados pelo surgimento e popularização das imagens técnicas (fotografia, cinema e vídeo). Em cada um se faz presente, de forma distinta, um forte caráter de exame das imagens, de percepção dos seus anacronismos e de valorização de um escrutínio não-historiográfico.

## Arqueologia crítica da história da arte segundo Georges Didi-Huberman

Didi-Huberman ocupa um papel central no estudo das imagens ao assumir o saber visual como ambiente possível para problematizar a história (tanto da arte quanto do homem), especialmente quando se torna o principal divulgador da obra do alemão Aby Warburg. Desde os ensaios presentes no livro *O que vemos, o que nos olha* (1998)<sup>2</sup> até o recente *Cascas* (2013a)<sup>3</sup>, o que se vê é um minucioso esforço, ao mesmo tempo intelectual e poético, de tratar as imagens não como objeto, mas como “ato e processo”.

Ao pensar a imagem como ato e processo, dissociá-la da condição de simples objeto e se negar a confiná-la em conceitos (ou seja, adjetivá-la e defini-la como “coisa”), Didi-Huberman valoriza a experiência da relação de um sujeito com a imagem – o “inquieter-se diante da imagem”. Esta relação envolve, para além do “ver”, uma dimensão fenomenológica que obriga a relacionar o sensível e o inteligível, ou seja, a considerar como uma determinada imagem atinge este sujeito.

Não se trata de uma abordagem da recepção das imagens, mas sim de uma crença no poder que elas guardam de surpreender sempre, “isto é, de suscitar novas maneiras de falar e de pensar” (DIDI-HUBERMAN, 2006, tradução nossa). E isto vai ocorrer, para o autor, especialmente quando as imagens são postas em relação umas com as outras e em função do movimento gerado por este gesto de aproximá-las. A proposta levantada aqui é justamente discutir essa forma de colocar imagens em relação que aparece nos procedimentos de Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard que tento relacionar.

Como afirma Antonio Oviedo, em Didi-Huberman “toda imagem é portadora de uma memória, acomoda uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, sem dúvida, se conectam e se interpenetram” (OVIDEO, 2011, p. 11, tradução nossa). A partir desta premissa, surgem algumas questões que pautam boa parte das investigações de Didi-Huberman: que relação entre história e tempo a imagem nos impõe, e qual a consequência deste processo para a história da arte como disciplina? Se, diante de uma imagem, estamos diante do tempo, de que classe de tempo se fala? E mais: “De que plasticidade e de que fraturas, de que ritmos e de que golpes de tempo se pode tratar nesta abertura da imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31, tradução nossa).

---

<sup>2</sup>Referência original: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

<sup>3</sup>Publicado originalmente em livro, com o título *Écorces* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011). No Brasil, o texto foi publicado na revista *Serrote*, nº 3, 2013a.

Como autor, Didi-Huberman costuma dividir com os leitores os percursos investigativos que conduziram às questões que o norteiam – e elas, por sua vez, parecem muitas vezes mais relevantes do que as possíveis respostas a que pode chegar ao tentar respondê-las. Assim, é possível acompanhar num livro como o já citado *Ante el tiempo* a experiência pessoal que o levou a uma outra questão de fundo bastante fundamental: em que condições um objeto ou um questionamento histórico novo podem emergir de um contexto já excessivamente conhecido e documentado?<sup>4</sup>. Ou, como o próprio autor coloca: “Como estar à altura de todos os tempos que esta imagem, diante de nós, conjuga sobre tantos planos? E, primeiro, como dar conta do presente desta experiência, da memória que ela convoca e do futuro que carrega?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32, tradução nossa). Ou seja, algo que chamou a atenção de Didi-Huberman ao olhar um afresco de Fra Angelico do século XV transformou-se num verdadeiro problema epistemológico para o qual a solução por ele apontada é o exercício de uma arqueologia crítica da história da arte que passa, inclusive, por questionar até mesmo o objeto de estudo da disciplina.

As interpretações mais comuns das obras artísticas buscarão nos fatos históricos e no próprio legado da história da arte dados contextuais que permitam uma melhor compreensão das imagens, sejam elas um afresco de Fra Angelico ou uma outra obra qualquer. No entanto, o que Didi-Huberman afirma é que esse tipo de leitura será sempre limitada por não reconhecer a existência e mesmo a necessidade de um anacronismo que existe em toda imagem e, conseqüentemente, em toda atividade de interpretação de uma imagem. A perspectiva é de abertura da imagem à percepção do anacronismo e dos tempos pelos quais ela é entrecortada.

As imagens carregam uma temporalidade muito complexa e nela “se chocam e se esparramam todos os tempos com os quais está feita a história.” (OVIEDO, 2011, p. 21, tradução nossa). Deste modo, o seu estudo não pode se restringir apenas a uma história dos conteúdos presentes na imagem ou a uma história dos seus aspectos formais. Mesmo que o historiador busque a concordância de tempos ao analisar uma imagem, o que resta, para Didi-Huberman, não é o tempo do passado, mas sim o da memória que é convocada e interpelada pelo ato de estar diante da imagem. Se a imagem guarda diversos tempos anacrônicos e convoca necessariamente a história, o procedimento analítico passa por desmontar, montar e remontar estas temporalidades (exercício a que o autor chama de conhecimento por montagem), desconstruindo um curso contínuo e valorizando os desvios, bifurcações e descontinuidades que se fazem presentes no ato de estar diante de uma imagem e conseguir enxergar nela

<sup>4</sup>Neste caso específico, trata-se de um relato memorialístico da sua experiência, cerca de quinze anos antes da publicação do texto, diante do afresco *Madona das sombras*, uma representação da Conversa Sagrada pintada por Fra Angelico por volta de 1440 em uma parede do convento de São Marcos, em Florença.

muitas camadas de tempos.

É importante alertar novamente que o conhecimento por montagem de que fala Didi-Huberman não corresponde a um método a ser reproduzido. Menos ainda o autor sugere ou incentiva que se impute aos seus procedimentos qualquer universalidade num sentido metodológico estrito. Não se trata de uma fórmula a ser seguida em um novo caminho da história da arte como disciplina, mas sim de uma postura, uma revisão de conceitos e processos e uma proposta de abordagem das imagens que não passa por constituir um conjunto de regras ou um *modus operandi* a partir do qual as imagens devem ser analisadas.

A premissa de que partimos na formulação desta pesquisa e que será aprofundada nas próximas seções é a seguinte: a proposição de Didi-Huberman foi exercitada ao longo do século XX, de algum modo e de diferentes formas, por Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. Cada um à sua maneira, como investigadores das imagens, eles colocaram em marcha um modo de analisar imagens desmontando e remontando fragmentos carregados de historicidade, com a consciência – e mesmo a assunção – de um anacronismo que é por eles valorizado e transformado em potência de criação de conhecimento. Não se furtam de assumir as diferentes temporalidades das imagens, tanto no âmbito da montagem de tempos a que se refere Didi-Huberman, quanto no âmbito da montagem como gesto de colocar imagens em relação e produzir choque.

### O colecionismo como traço comum a Warburg, Malraux e Godard

No seio de variadas práticas artísticas, a ideia de coleção e o ato de colecionar remetem predominantemente (mas não exclusivamente) ao surgimento das instituições museísticas, num âmbito coletivo, e à figura do colecionador, num âmbito individual. No entanto, em alguns momentos as duas se misturam, a exemplo dos inúmeros casos de museus que têm origem em doações de colecionadores particulares, ou mesmo quando uma coleção individual se torna pública ao fazer parte do acervo de um museu.

A figura do colecionador foi descrita por Walter Benjamin em alguns de seus escritos, como num trecho das *Passagens* chamado *O Colecionador* e também nos textos *Desempacotando a minha biblioteca* e *Escavar e recordar*<sup>5</sup>. Benjamin era ele próprio um colecionador que se referia com certa frequência à sua coleção de livros de uma maneira que remete sempre a um contexto maior que o da sua indivi-

---

<sup>5</sup> Ambos publicados em BENJAMIN, 2012.

dualidade. Coleccionar é, para o autor, um ato quase mágico, uma vez que retira um objeto das suas funções utilitárias e lhe confere um outro caráter, que se estabelece no contato com os demais objetos da coleção:

É decisivo na arte de coleccionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro coleccionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. (BENJAMIN, 2006, p. 239)

Coleccionar, para Benjamin, diz respeito a recolher objetos que acabam se tornando um registro da própria história do coleccionador, de modo que o ato de coleccionar é mais relevante do que a coleção em si. Há uma relação com algo que não está circunscrito apenas ao objeto, que são os rastros daquilo que ele foi antes de se tornar parte da coleção: “A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro coleccionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto.” (BENJAMIN, 2012, p. 234).

Ao relatar a sua própria experiência de coleccionador de livros, Benjamin narra alguns passos que percorreu no processo de aquisição de obras – um critério totalmente arbitrário para falar do coleccionismo, ele admite, mas que foi o que o motivou a escrever o que chama de “um discurso sobre o coleccionar” (BENJAMIN, 2012, p. 232-233). Saem das caixas de livros que desempacota e escorrem para o texto as recordações mais pessoais, sobretudo dos lugares que Benjamin associa a cada título (na maioria das vezes, as cidades onde comprou cada livro e as memórias que guarda de cada uma delas).

O autor considera o caráter pessoal do ato de coleccionar tão importante que o fenômeno “perde o seu sentido à medida que perde seu agente” (BENJAMIN, 2012, p. 240). Ou seja, Benjamin reconhece o mérito social e a utilidade científica das coleções que são compartilhadas, mas atribui uma personalidade indissociável ao ato de coleccionar. Para ele, o indivíduo coleccionador é uma figura em processo de desaparecimento, na medida em que as coleções são cada vez mais tornadas públicas e, ainda que permaneçam como conjuntos de objetos reunidos a partir de determinados critérios, não garantem a centralidade do papel do coleccionador.

É possível pensar no coleccionador hoje a partir de outros parâmetros e dife-

reenciá-lo, talvez, do acumulador (especialmente quando se considera que nunca se arquivou tanto). É possível que não se trate mais da figura descrita por Benjamin, que estabelece inclusive uma relação de posse com os objetos que adquire. Boa parte do que se coleciona e arquiva atualmente – inclusive imagens – não é composta apenas por objetos físicos, e provavelmente o que diferencia o acumulador do colecionador é a natureza dos usos que cada um faz daquilo que guarda. Segundo Márcio Seligmann-Silva, a cultura do colecionismo e da acumulação se tornou uma obsessão que remete a uma tendência memorialista do nosso tempo:

Falar hoje de arquivos, de colecionismo, de listagens e de musealização tornou-se quase uma obsessão. Faz parte de nossos atuais rituais acadêmicos recordar esta nossa cultura da memória. É imperativo hoje descrever e tentar entender esta nossa nova paisagem arquivada. É como se de repente todos nós tivéssemos ficado conscientes de que cultura é memória: uma asserção que já era verdade para pensadores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Freud, entre tantos outros. Mas é claro que falar que cultura é memória não é o mesmo que falar que cultura é arquivo, ou ainda, que cultura é musealização. (SELIGMANN, SILVA, 2008, p. 104)

Trato aqui a noção de colecionismo é tratada como um gesto que perpassa uma parte importante das práticas artísticas do século XX. Se, como afirma Seligmann-Silva (2006 e 2008), a arte do presente é mais do que nunca uma arte da memória, que se articula numa associação entre arquivamento e rememoração, é necessário considerar, no caso das imagens, alguns dados de contexto. Com a ubiquidade dos equipamentos de captação de imagens, nunca se produziu um volume de imagens tão grande quanto no presente. Ao mesmo tempo, também nunca houve uma quantidade tão grande de imagens destinadas a serem “apenas” arquivadas (no sentido de guardadas e nunca mais acessadas; produzidas sem nenhum outro fim que não seja meramente a sua própria captação e arquivamento). Ou seja, não é possível desconsiderar as mudanças tecnológicas que praticamente nos “condenam” a produzir arquivos, a conservar tudo o que for possível e a experimentar uma “museificação da vida”, que ocorre ao mesmo tempo em que novos arquivos são produzidos.

Conforme Néstor Fernandez:

[...] as práticas contemporâneas que conduzem a uma proliferação de museus e de objetos museificantes não implicam uma correspondência com a experiência do passado, mas sim se relacionam com a impossibilidade do presente de sentir-se parte do relato histórico, pelo qual produz rastros, marcas que a própria sociedade considera relevante imprimir aos relatos constitutivos e identitários, alcançando seu maior desenvolvimento na contemporaneidade, consumando um tipo de “com-

pulsão arquivista” e uma museificação da vida, através do crescente apogeu de museus consagrados aos mais diversos objetos. (FERNANDEZ, 2010, tradução nossa)

Como veremos, o que diferencia os hábitos de colecionismo de Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard da mera acumulação é justamente a maneira como se apropriam daquilo que lhes serve de matéria-prima – os objetos que colecionam são submetidos a um minucioso escrutínio. E o que os aproxima de Benjamin é a negação de um tratamento historiográfico dos seus motivos, dos seus temas de investigação (respectivamente, a arte e história da arte e o cinema e a história do cinema). Neste conjunto de intelectuais abordados, as coleções de imagens da arte e do cinema servem à criação e revelam, em alguma medida, traços do colecionador benjaminiano que se transforma em artista com deslocamentos que, ao desmontar e remontar, descontextualizam as imagens e as colocam em relação de outras maneiras, conferindo-lhes outros sentidos e assim, por consequência, gerando um modo bastante particular de examiná-las.

### Aby Warburg e o Atlas de Imagens Mnemosyne

Embora a ligação de Godard com André Malraux pareça mais óbvia, por motivos cronológicos e pela atuação de Malraux no imbróglgio com Henri Langlois na Cinemateca Francesa<sup>6</sup>, numa dimensão conceitual é possível traçar um paralelo entre o projeto envolvido na realização de *História(s) do Cinema* e o Atlas de Imagens Mnemosyne de Aby Warburg: para uma história da arte sem palavras (em Warburg), uma correspondente história do cinema também sem palavras (em Godard). Ambas através das imagens.

Nem Godard e nem Warburg abandonam a palavra. Refiro-me aqui ao fato de que, tanto em Warburg quanto em Godard, a palavra não é o principal meio através do qual cada respectiva história é contada. Warburg produz, com o Atlas, um enorme quebra-cabeça praticamente desprovido de texto escrito, composto por um conjunto de 63 pranchas que reúnem, cada uma, um grande número de fotografias de obras de arte e reproduções de materiais tão diversos quanto livros, anúncios, recortes de jornais e revistas e mapas (somando cerca

---

<sup>6</sup>Em fevereiro de 1968 a demissão de Langlois do cargo de diretor da Cinemateca deu origem ao que ficou conhecido como “*Affaire Langlois*”. Um significativo grupo de artistas e cineastas, inclusive aqueles ligados à Nouvelle Vague, lançou um movimento de apoio à permanência de Langlois no cargo, mobilizando também a comunidade cinematográfica internacional. O episódio é considerado uma “antecipação” do Maio de 68 na França no meio artístico-cultural.

de 970 excertos, ao todo)<sup>7</sup>. Godard, por sua vez, produz um ensaio audiovisual que também é um grande quebra-cabeça composto por materiais audiovisuais, fotográficos, iconográficos e textuais de diversas procedências, mas com aspecto semelhante a uma “colagem” em vídeo.

O Atlas de Imagens Mnemosyne e a Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura são dois projetos aos quais Warburg dedicou muitos esforços, no intuito de propor à história da arte um novo conjunto de procedimentos a partir dos quais ela pudesse se tornar uma verdadeira ciência da arte e da cultura, que passasse não por uma iconografia cronológica apenas, mas sim por uma análise de como migram e se transformam as imagens – como sobrevivem, afinal – ao se deslocar por culturas e períodos históricos distintos. Um modo ao qual Agamben (2009, p. 132) se referiu como uma ciência nova e “sem nome”.

A questão da sobrevivência das imagens se tornaria uma chave fundamental do pensamento de Warburg, sob o termo *Nachleben*, que diz respeito a uma sobrevivência no sentido de ressurgências ou reparações, das passagens ou dos deslocamentos sofridos pela imagem através do tempo, que fazem com que ela se torne uma forma em constante mutação, uma espécie de rastro, mais do que um objeto.

Para entrar mais especificamente nos procedimentos investigativos de Warburg, é possível identificar um traço em comum, bastante definidor, que permeia tanto o Atlas Mnemosyne quanto a biblioteca Warburg (que não são projetos distintos): ele não organizava e nem associava livros, imagens ou obras de arte em função de critérios como similaridade, cronologia ou escolas e movimentos. Neste aspecto reside a particularidade metodológica que será constituinte da obra warburguiana e matriz da sua proposta de ciência da arte.

Na biblioteca de Hamburgo, onde trabalhava, Warburg podia exercer um pensamento associativo por meio de imagens, dispondo nas estantes de grandes pranchas (de um metro e meio por dois, compostas por tábuas de madeira forradas com panos pretos, onde fixava fotografias de quadros e obras de arte) reproduções fotográficas procedentes de livros, publicidade, jornais e outros materiais gráficos. A partir destas pranchas, organizou o Atlas Mnemosyne. Assim, de uma recusa a uma história da arte cronológica e estetizante e de uma concepção de imagem incomum ao seu tempo, Warburg criou um projeto em que o estudo da arte e da cultura se deu por meio de reproduções técnicas de obras. Importante explicar que tão funda-

<sup>7</sup>Informação encontrada na apresentação do livro homônimo, que reproduz todas as pranchas. A versão utilizada durante a pesquisa foi a publicada na Espanha: WARBURG, 2010. No entanto, o *Atlas* pode ser consultado integralmente no site Engramma, dedicado ao projeto: <http://www.gramma.it/eOS2/atlane/>. Acesso em 08/10/2016.

mental para o Atlas quanto as próprias pranchas eram as fotografias das pranchas que Warburg fazia, o que insere no projeto mais um nível de mediação e denota uma despreocupação com valores bastante importantes para a história da arte até então, como originalidade e raridade.

Três diferentes versões do Atlas foram produzidas por Warburg em vida e há um certo consenso sobre o caráter laboratorial do material, como se fosse uma fase documentada de um trabalho de investigação, nunca uma obra concluída. A organização das pranchas nas três versões foi feita a partir de um conjunto de cerca de duas mil reproduções, nas quais Warburg trabalhou em contínuas recomposições (ele montava, fotografava e depois se permitia desmontar e remontar, alterando posições, excluindo algumas reproduções e incluindo outras, etc), num estudo das imagens que passava necessariamente por colocá-las nesse movimento.

### André Malraux e o Museu Imaginário

Mais famoso pela sua trajetória na literatura e na política do que por seus ensaios de teoria da arte, André Malraux se tornou conhecido após o lançamento de *A Condição Humana*, em 1933; por sua atuação na resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial e pela proximidade com o general Charles de Gaulle, o que lhe rendeu o posto de ministro de Estado na França em duas ocasiões: entre 1945 e 1946 foi Ministro da Informação e entre 1959 e 1969 foi Ministro da Cultura. Mas o que interessa especialmente aqui são os seus escritos sobre arte e o conceito de museu imaginário.

O museu imaginário de André Malraux diz respeito principalmente a um lugar mental, um conjunto de obras de arte que os indivíduos podem conhecer e acessar mesmo sem frequentar museus e que chega a eles por meio das reproduções fotográficas e dos livros. No entanto, o museu imaginário também ganhou materialidade na forma de algumas obras bibliográficas de autoria do próprio Malraux. Como teórico, propôs e efetivamente praticou um pensamento visual através do estudo da história da arte baseado em fotografias de obras, com algumas aproximações e várias diferenças e particularidades em relação aos procedimentos de Warburg para a elaboração do Atlas. Isso se deu, inicialmente, em um texto seminal publicado em 1947 (*Le musée imaginaire*) como parte da trilogia *La Psychologie de l'Art*<sup>8</sup> e, poste-

---

<sup>8</sup>Formada também por *La Création Artistique*, de 1948 e *La Mammaie de l'Absolut*, de 1950 (de onde, inclusive, Godard toma emprestado o título de um dos episódios de *História(s) do cinema*). Em 1951, uma nova edição foi lançada, com o título *Le Voix du Silence*, reunindo os três textos originais em versões expandidas, e com o acréscimo de mais um, *Les Metamorphoses d'Apollon*.

riormente, numa obra composta por um conjunto de três volumes produzidos entre 1950 e 1953, os “livros-álbuns” *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*<sup>9</sup>.

Nos ensaios de crítica de arte em que buscou aprofundar a noção de museu imaginário e de certa forma dar materialidade ao conceito que tinha formulado, Malraux problematizou a função dos museus enquanto espaços codificados que permitem o acesso das pessoas a obras de arte que, antes da sua existência, ficavam restritas aos colecionadores, marchands ou membros da nobreza. Em seguida, percebeu – e valorizou – na fotografia um meio através do qual a arte se tornaria acessível a um número infinitamente maior de indivíduos. E estes, a partir do contato com as obras nos museus e também por meio das reproduções, formariam os seus “museus imaginários”. Por último, concebeu seus “livros-álbuns” a partir de uma visão bastante heterodoxa da história da arte, em que não se furtou de alterar as obras de que trata ao manipular as fotografias destas obras (por exemplo, em termos de enquadramento ou iluminação). É como se Malraux, através dos seus procedimentos metodológicos e das escolhas que fez para compor os livros, criasse novas obras, distintas das originais, embora compostas por fragmentos delas.

Assim, além de propor uma comparação entre obras de períodos históricos e locais totalmente distintos, tentando estabelecer relações entre elas, Malraux também agia concretamente sobre as imagens, por exemplo, “transformando” pequenas peças em objetos grandes em função de reenquadramentos, mas também criando textos de forma integrada às imagens, para alcançar uma determinada forma no layout dos livros e na disposição gráfica de todo o material.

Talvez esta falta de pudor se deva à própria concepção de museu de Malraux. Para ele, a instituição museística em si já é um lugar de “dessacralização” da arte, pois as obras reunidas num museu, mesmo quando organizadas de forma cronológica e didática, foram retiradas de suas funções originais e seus contextos sociais, locais e históricos e “transformadas” em quadros, pinturas e retratos. Com um tom jocoso, ele questiona: “De que nos importa quem foi o Homem com o Capacete ou o Homem com a Luva na vida real? Para nós, seus nomes são Rembrandt e Ticiano” (MALRAUX, 1974, p. 14, tradução nossa).

Para o autor também é central a consciência de que o museu é sempre um acervo limitado e que, ao apresentar um determinado conjunto de obras de forma necessariamente lacunar, o museu evoca inclusive aquelas que faltam. Esta lacuna

<sup>9</sup>Os volumes se chamam *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale - Des Bas-Reliefs Aux Grottes Sacrées* e *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale - Le Monde Chrétien* e foram lançados pela editora Gallimard, entre 1952-1954, na coleção La Galerie de la Pleiade, da qual o próprio Malraux era o diretor.

seria justamente aquilo que potencializa a reprodução da obra de arte por meio da fotografia como algo positivo na visão de Malraux, pois produz um novo tipo de relação entre o espectador e as obras. Embora não use o termo montagem para falar do museu, de certa maneira Malraux o concebe como um lugar onde se pensa por montagem, uma vez que o visitante será compelido, observando as obras, a colocá-las em relação e estabelecer conexões:

Há mais de um século a nossa relação com a arte tem se tornado cada vez mais intelectualizada. O museu de arte convida à crítica de cada uma das expressões que reúne; e a um questionamento sobre o que possuem em comum. (MALRAUX, 1974, p. 14-15, tradução nossa)

A chave da noção de museu imaginário reside, então, na ideia de que o conhecimento dos espectadores compreende um espectro muito mais amplo do que os museus conseguem dar conta, em função das limitações que lhes são próprias. Faltam aos museus tudo aquilo que não pode ser removido de seus locais de origem, que não pode ser exposto ou que o museu não pôde adquirir. Deste modo, a possibilidade de reprodução das obras através da fotografia e das técnicas de impressão contribuiria para a formação do museu imaginário de cada indivíduo, inclusive dos próprios artistas, que criam sempre a partir do que já foi feito (mesmo aquilo com que o artista não teve contato diretamente, mas que habita o seu museu imaginário ainda assim).

Se Malraux já supunha o museu como um espaço de “dessacralização” da arte, passa então, com o museu imaginário, a questionar de que maneira a fotografia obriga a repensar a noção de obra de arte, e vai também colocar em prática nos seus próprios livros aquilo que surge nos seus questionamentos teóricos. A manipulação de quesitos técnicos da fotografia como angulação, foco e luz são determinantes para salientar aspectos que muitas vezes nem mesmo os autores das obras de arte pretenderam destacar, permitindo a criação de vínculos de familiaridade entre as obras que só existem quando elas são fotografadas e dispostas lado a lado, estabelecendo-se um tipo de comparação. A reprodutibilidade técnica é utilizada como um fator de descontextualização, a ponto de ele afirmar, numa célebre frase: “nos últimos cem anos (excetuando-se a atividade dos especialistas), a história da arte tem sido a história daquilo que é fotografável” (MALRAUX, 1974, p. 30, tradução nossa).

Apesar de se referir ao caráter “fictício” da arte na medida em que os seus objetos são sistematicamente alterados em escala, Malraux (1974, p. 24) não percebe de forma negativa esta manipulação fotográfica. Para ele, ao mesmo tempo em que, ao serem reproduzidas fotograficamente, as obras perdem quase tudo o que lhes era

específico (suas cores, textura, dimensões e volume), elas ganham em familiaridade e estilo comum, de modo que o diálogo que se estabelece entre diferentes temporalidades e culturas por meio do contato entre as obras é o fundamental.

É como se os livros-álbum fossem o próprio museu imaginário transformado em objetos, com o propósito de afirmar que o estudo da arte só é possível por meio do contraste, da comparação – inclusive e especialmente – estabelecendo relações entre obras que, a princípio, não teriam relação alguma (e tudo isso possibilitado e potencializado em função da fotografia). Em Warburg e Malraux, a fotografia assume um papel central ao ser a principal responsável por um estudo da história da arte que se dá através de imagens (fotográficas) das imagens (obras artísticas).

### Jean-Luc Godard e a série *História(s) do cinema*

Apesar do que sugere o título da série, *História(s) do cinema* não apresenta propriamente uma historiografia do cinema. Trata-se de um grande ensaio produzido por meios audiovisuais em que convergem a história do século XX e uma memória do cinema tão pessoal e afetiva quanto permite a coleção de materiais da qual Godard partiu.

Produzida pela emissora francesa Canal+ entre os anos de 1988 e 1998 e dividida em oito episódios, *História(s) do cinema* tem tempo total de 268 minutos de duração. No entanto, um primeiro esboço da proposta da obra teve origem alguns anos antes, num conjunto de conferências ministradas pelo cineasta no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em 1979, em que Godard partiu do pressuposto de que uma verdadeira história do cinema deveria ser contada através de imagens e não apenas da palavra (como fazia a historiografia tradicional do cinema)<sup>10</sup>.

Em linhas muito gerais, o extrato visual dos episódios é composto basicamente por: a) imagens estáticas pré-existentes; b) imagens em movimento pré-existentes ou gravadas especificamente para a série e c) inscrições textuais na tela, que aparecem em cartelas de fundo preto ou como intervenções gráficas sobre as imagens. O extrato sonoro, por sua vez, é composto por: a) músicas; b) sons e ruídos diversos (como barulhos de explosões, tiros, gritos, uma intermitente máquina de escrever e efeitos de eco); c) comentários falados do próprio Godard; d) comentários em voz over emitidos por fontes extradiagéticas desconhecidas; e) diálogos gravados para a série e f) diálogos extraídos de filmes. De forma bem mais específica, Gervaiseau informa, partindo de uma tipologia criada por Jean Douchet, que podem figurar no extrato visual de *História(s) do cinema*:

---

<sup>10</sup>Para detalhes sobre o contexto de produção e exibição de *História(s) do cinema*, ver ALMEIDA (2015).

1) imagens extraídas: dos mais diversos filmes de ficção, de documentários, de noticiários, de filmes de família, de filmes pornográficos; 2) reproduções de fotografias e quadros célebres e anônimos; 3) atores e atrizes especialmente convidados pelo cineasta, que dizem trechos de diversos textos selecionados e algumas vezes, mais simplesmente, meditam ou andam no intervalo entre duas leituras; 4) imagens do próprio cineasta, apoiado às prateleiras de sua biblioteca, retirando livros, dos quais consulta as capas e folheia as páginas, ou trabalhando à mesa de montagem ou, ainda, mais simplesmente, sentado e pensativo, charuto à boca; 5) além disso, podem coexistir, sobre essa mesma faixa, diversas imagens através de efeitos de mixagem e de sobreimpressão, assim como inscrições verbais: títulos de filmes, de romances, trocadilhos, notas musicais, palavras de ordem, expressões consagradas, palavras atrofiadas, trechos de críticas cinematográficas etc. (GERVAISEAU, 2012, p. 312)

Além dos materiais de arquivo – e imbricada neles – ganha destaque a presença física do próprio Godard, que é visto ora à mesa de montagem, ora à máquina de escrever, ora recitando textos ou mesmo em antigas fotografias. Apesar de articular a série de um modo que frequentemente omite os autores das obras das quais se vale, o cineasta se faz presente como montador que ordena o discurso e utiliza a sua própria imagem diante da máquina de escrever como uma espécie de metáfora visual que afirma sua condição de autor. A máquina de escrever se apresenta como um curiosa contradição em História(s) do cinema, como se Godard dissesse: “olha, quem escreve esta(s) história(s) sou eu”. Mas ao mesmo tempo, na prática, não é através do texto e muito menos na máquina que esta escrita se dá, e sim por meio de uma obra audiovisual que mistura imagem, palavras e sons.

Num jogo metalinguístico e intertextual em que há sempre muitos enigmas a serem decifrados e camadas a serem descobertas, o gesto arqueológico praticado por Godard opera de modo que o cineasta se constrói como uma grande consciência do cinema, uma espécie de grilo falante que surge para lembrar que a montagem é que dá a ver a realidade do mundo histórico, porque a memória é sempre lacunar e incompleta (do cinema, da história, do sujeito que a conta e do sujeito espectador). É como se os buracos presentes nesta história do cinema não-historiográfica funcionassem como uma “metáfora de montagem” elaborada por um Godard ciente das limitações do relato histórico e, especialmente, das limitações do relato histórico elaborado pelo cinema; alguém que sabe que a compreensão total de qualquer fato histórico é impossível.

## Construindo aproximações entre a arqueologia crítica de Didi-Huberman e Warburg, Malraux e Godard

Warburg desenvolve uma espécie de saber-montagem que se dá por meio de relações associativas, e nunca de forma linear, estável ou cronológica. Não resta estranho que alguns autores como Philippe Alain Michaud (2013) e o próprio Didi-Huberman (2013) enxerguem respingos dos procedimentos warburgianos no Godard de História(s) do cinema, que também pensa por montagem e associação.

Tanto Warburg quanto Godard vislumbraram uma potência da montagem que, ao colocar imagens em relação, explora tanto a questão da sobrevivência das imagens quanto um movimento no qual as imagens são necessariamente colocadas. Ainda que o conjunto de materiais dos quais tanto Warburg quanto Godard partem sejam naturalmente limitados, o exercício de montagem, desmontagem e remontagem é praticamente infinito. Isso ocorre pois novas correspondências sempre poderão ser feitas e novos sentidos delas emergirão.

Os olhares renovados em relação à arte e ao cinema e as metodologias heterodoxas que surgem a partir destas três experiências também só são possíveis no século XX em função das facilidades proporcionadas pela reprodutibilidade técnica e pelo surgimento de meios que já nascem reprodutíveis no século anterior – a fotografia e o cinema. Estes procedimentos associativos foram perpassados por um flagrante exercício de pensamento com imagens que se dá por meio da montagem e que é bastante próximo do que fez Godard em História(s) do cinema. Warburg e Malraux forneceram um repertório de experimentação visual e investigação sem o qual, provavelmente, a série de Godard não existiria como é. Não são os únicos fatores que determinam a existência de História(s) do cinema e as suas marcas autorais, pois a obra conjuga também um outro contexto, o das artes do vídeo, e trabalha também com imagens em movimento, e não apenas com fotografias. No entanto, no nível de uma pesquisa sobre as imagens, são experiências que guardam muitas similaridades.

Ao apropriar-se daquilo que compõe coleções e arquivos de imagens e obras pré-existentes exercitando um pensamento visual que se dá por meio da montagem, Warburg, Malraux e Godard também revelam o que subjaz como interesse fundamental das suas investigações. No ato de selecionar, que passa necessariamente também por excluir, os seus museus imaginários são postos em movimento dando a ver uma “arte da memória pessoal”: aquilo que criaram e produziram opera, ao mesmo tempo, como ferramenta de investigação e inventário dos seus próprios interesses.

Por que cada um deles escolhe um determinado conjunto de imagens e

obras e não outras? O que esta seleção revela sobre cada um? Talvez a resposta resida no fato de serem personagens cuja obra se confunde com a própria vida e se tornou projeto de uma vida inteira. Porém, como ocorre com Benjamin, as experiências dos artistas e intelectuais que são trazidas aqui ultrapassam um nível exclusivamente individual e apresentam-se também como registros de uma época, num movimento pendular em que o individual – que incluiria especialmente o selecionar e o apropriar-se, para além do colecionar – se oferece não apenas como escrita de si, mas também se abre ao mundo. E no gesto de selecionar e apropriar-se, há uma intenção de lidar com a memória do mundo através de alguns dos seus fragmentos (neste caso, imagens), e ainda assim lidar também com a memória pessoal de cada um.

Aqui todos eles se encontram mais uma vez, num flagrante paradoxo: ao mesmo tempo em que suas criações, sejam elas artísticas ou teóricas, expõem um tipo muito específico e destacado de modo de fazer que coloca o método no centro das atenções, conscientemente recusam qualquer propensão universalizante, inviabilizando que a sua prática, em si, se constitua como modelo a ser copiado ou aplicado em outros contextos ou circunstâncias de investigação.

## Referências

AGAMBEN, G. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. *Revista Arte&Ensaíos*, n. 19, 2009, p. 132-143.

ALMEIDA, G. *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do cinema, de Jean-Luc Godard*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/119180/000970238.pdf?sequence=1>. Acesso em 08/10/2016.

BENJAMIN, W. “Desempacotando minha biblioteca”. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, vol. II - Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

\_\_\_\_\_. “Casca”. *Serrote*. Rio de Janeiro, n. 13, p. 99-133, mar. 2013a.

\_\_\_\_\_. *Remontages du temps subi - L'oeil de l'histoire*, 2. Paris: Minuit, 2010.

\_\_\_\_\_. “S'inquiéter devant chaque image (Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui)”. *Vacarme*, n. 37, 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html>. Acesso em 22/05/2016.

GERVAISEAU, H. *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

MALRAUX, A. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, vols. I-III*. Paris: Gallimard/Galerie de la Pleiade, 1947-1954.

\_\_\_\_\_. “Museum Without Walls”. In: MALRAUX, A. *The Voices of Silence*. St. Albans: Paladin, 1974, p. 13-128.

MICHAUD, P.-A.. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

OVIEDO, A. “Nota preliminar”. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

SELIGMANN-SILVA, M. “A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens”. *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP*, v. 26, n. 1, 2006, p. 31-45. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3282>. Acesso em 10/01/2015.

\_\_\_\_\_. “Deletar arquivos, apagar o passado: ars oblivionalis, entre a necessidade e a resistência”. *Cadernos AEL: Anistia e direitos humanos, UNICAMP/IFCH/AEL*, v.13, n. 24/25, p. 97-117, 2008. Disponível em: [http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes\\_ael/index.php/cadernos\\_ael/article/viewFile/39/46](http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/39/46). Acesso em 10/01/2015.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

### Referências audiovisuais

HISTÓRIA(S) do Cinema. Direção, roteiro e montagem: Jean-Luc Godard. França, 1988-1998, colorido, 268 minutos. Edição em DVD consultada: Midas Filmes, Portugal, 2007.



# Mulheres atrás das câ- meras: a presença fe- minina na direção de fotografia de longas-me- tragens ficcionais brasi- leiros

*Women behind the lens:  
the female presence on ci-  
nematography in Brazilian  
movies*



Marina Cavalcanti Tedesco<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa financiada por FAPERJ, CNPq, UFF. E-mail: ninafabico@yahoo.com.br

**Resumo:** a direção de fotografia é, dentro do processo de realização fílmica, uma das funções que menos emprega mulheres em muitos lugares do mundo. Através de pesquisa iniciada em 2014, constatamos que, ao menos no longa-metragem de ficção, o cenário brasileiro não difere muito da tendência internacional, embora, como ocorre em outros países, venha se alterando lentamente. É preciso destacar, no entanto, que as dificuldades enfrentadas pelas fotógrafas não podem ser resumidas apenas ao aspecto quantitativo. Se há problemas de acesso, a permanência na profissão também é complicada. Neste texto, apresentaremos dados preliminares de nosso estudo, ainda em etapa inicial, refletindo sobre alguns de seus resultados.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; longa-metragem de ficção; mulheres; direção de fotografia

**Abstract:** a global look at filming production shows that cinematography is the field in which fewer women are employed. According to a research started in 2014, at least between fictional feature films, the international tendency is not much different from the Brazilian scene, although changes are noticed in a slow pace as well as in other countries. It is important to underline, however, that the difficulties for women to work in cinematography are not shown only by the quantitative data. If there are problems to enter the field, it is also complicated to stay. In this article, we will introduce the preliminary data of our research, still on going, and discuss some of it's results.

**Key word:** brazilian movies; fiction feature films; women; cinematography

## Considerações iniciais

Embora este artigo não tenha como propósito a realização de uma densa discussão teórica acerca do conceito de mulher, parece-nos pertinente esclarecer em que sentido estamos utilizando-o no presente texto. Afinal, tratando-se de um conceito central para a pesquisa aqui exposta, é mister que ele esteja claro para quem a lê.

Conforme demonstra Adriana Piscitelli (2004), o que se quer dizer com mulher tem variado dentro dos estudos feministas em função tanto de tensionamentos provenientes do diálogo (nem sempre amigável) com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo quanto da emergência e posteriores transformações do conceito de gênero.

De acordo com Linda Nicholson (2000), quando o gênero ganha força, nos anos 1970, passando a ser amplamente difundido, ainda estava marcado pelo fundacionalismo biológico.

Em comum com o determinismo biológico, meu rótulo [fundacionalismo biológico] postula uma relação mais que acidental entre a biologia e certos aspectos de personalidade e comportamento. Mas em contraste com o determinismo biológico, o fundacionalismo biológico permite que os dados da biologia coexistam com os aspectos de personalidade e comportamento. (NICHOLSON, 2000, p. 4).

Por conseguinte, muitas autoras e autores consideravam que mulher era uma construção cultural sobre um corpo do sexo feminino – sendo este natural.

A partir do final da década de 1980, contudo, o questionamento do caráter pronto e acabado do corpo, assim como de uma suposta condição compartilhada por todas as mulheres do mundo, intensifica-se. No que tange às concepções únicas de mulher, tiveram papel fundamental para enfraquecê-las as proposições das mulheres negras, lésbicas e do Terceiro Mundo (PISCITELLI, 2004). Todavia, não bastava trocar mulher por mulheres. Nas palavras de Judith Butler,

Seria errado supor de antemão a existência de uma categoria de “mulheres” que apenas necessitasse ser preenchida com os vários componentes de raça, classe, idade, etnia e sexualidade para tornar-se completa. A hipótese de sua incompletude essencial permite à categoria servir permanentemente como espaço disponível para os significados contestados. A incompletude por definição dessa categoria poderá, assim, vir a ser como um ideal normativo, livre de qualquer força coercitiva. (BUTLER, 2014, p. 36).

Tal desconstrução do conceito de mulher não foi bem recebido por muitas feministas, as quais argumentavam que ela enfraquecia a luta política - seria possível

um feminismo sem mulheres? Cientes que diante de esferas políticas baseadas na representação mulher é um “termo operacional” (BUTLER, 2014, p. 18) imprescindível, diversas teóricas, entre elas as já referidas Butler e Nicholson, começam a trabalhar com “políticas de coalizão” (PISCITELLI, 2004, p. 59).

É seguindo os apontamentos destas autoras que empregamos mulher, como uma categoria explicitamente política (COSTA, 1998).

Um esforço para compatibilizar as críticas ao essencialismo em suas diversas formas – humanismo, universalismo, racionalismo – com a formulação de um projeto político feminista, mostrando como essa compatibilização não é incongruente. (PISCITELLI, 2004, p.60).

### A fotografia cinematográfica como um lugar de homens

O cinegrafista, de acordo com Janet Staiger (1999), era a figura fundamental nos primeiros anos do cinema, quando não tinham surgido ainda as figuras do diretor e do produtor tais como nós as conhecemos hoje.

De modo geral, operadores de câmera como W.K.L. Dickson, Albert Smith, Billy Bitzer, e Edwin S. Porter selecionariam o tema e o encenariam conforme a necessidade pela manipulação de cenários, iluminação, e de pessoal; eles selecionariam opções a partir das possibilidades tecnológicas e fotográficas disponíveis (tipo de câmera, filme e lente, enquadramento e movimento de câmera, etc.), fotografariam a cena, revelariam-na e a montariam. (STAIGER, 1999, p. 116).

Este modo de produção, denominado “o sistema de produção ‘do [operador de] câmera’” (STAIGER, 1999, p. 116), é substituído definitivamente em 1907. Tal mudança diminui o poder dos cinegrafistas, mas nem de longe o extingue. Eles seguiam tendo uma grande responsabilidade – e, por conseguinte, importância – no processo de realização: o registro das imagens na emulsão. Além disso, na década de 1910, o *status* e o papel a ser desempenhado pela iluminação em um filme passariam por grandes alterações.

É possível encontrar fotógrafas de cinema no final do século XIX e primórdios do século XX. “Durante muitos anos privada pelos historiadores do cinema de seu *status* de diretora de cinema bem conhecida, Alice Guy Blaché foi creditada em *The Moving Picture World*, de 1912, como operadora de câmera nos primeiros anos; 1895 ou 1896” (KRASILOVSKY, 1997, p. XX). Embora não possamos desconsiderar a atuação da famosa cineasta francesa, precisamos destacar que ela não trabalhou regularmente como operadora de câmera.

A mais antiga operadora de câmera profissional americana foi Katherine Russel Bleecker, que começou seu trabalho em 1913. Ela possuía seu próprio equipamento cinematográfico e, de acordo com a *Sunday New York Times Magazine* (21 de novembro de 1915), foi contratada para documentar as condições de encarceramento de Sing Sing e de outras prisões, contribuindo assim para a reforma prisional (KRASILOVSKY, 1997, p. XXI).

A despeito da existência de Alice Guy Blaché, Katherine Russel Bleecker e de outras pioneiras (muitas das quais permanecem anônimas), historicamente as funções de cinegrafista e de diretor de fotografia (DF) foram – e ainda são – desempenhadas por homens na maior parte dos casos<sup>2</sup>. Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar cinegrafista, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi *cameraman*.

Todavia, não é correto tomar a marca de gênero contida no termo *cameraman* como um simples reflexo da realidade. Parece fácil perceber que tal palavra também contribuiu: 1) para invisibilizar as diretoras de fotografia; e 2) para a conformação da fotografia cinematográfica como uma área onde as mulheres claramente não eram bem-vindas.

Como destaca Rachel Soihet em seu texto *Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas* (1997), os saberes que tratam as mulheres como objeto e que têm por objetivo cercar suas falas e ações são formas de violência simbólica e, a partir do século XVI, tornaram-se ainda mais importantes (já que a violência física começou, muito lentamente, a decrescer nas sociedades ditas ocidentais) para a conformação de identidades femininas que interiorizassem sua suposta inferioridade (SOIHET, 1997, p. 4).

Quando as representações sociais não eram suficientes para manter as mulheres afastadas do campo a elas interdito, a animosidade costumava aparecer de forma mais explícita.

Camila [Loboguerrero, cineasta colombiana] sofreu este tipo de discriminação [por ser mulher] quando, em 1970, foi admitida para realizar uma série de cursos de câmera na Televisão Francesa após preencher todos os requisitos; contudo, ao se darem conta que era uma mulher, disseram que não podiam aceitá-la porque isso de ser *cameraman*, como o nome já indicava, era apenas para homens. Teve, então, que fazer um curso de montagem. (RIOS; GÓMEZ, 2002, p. 287).

<sup>2</sup>Um caso exemplar da predominância dos homens na direção de fotografia é o filme *The double day* (1975), realizado nos anos 1970 pela cineasta brasileira Helena Solberg, nos Estados Unidos, com o coletivo International Women's Film Project. Nele, a equipe era toda de mulheres, com exceção do fotógrafo, Affonso Beato (VEIGA, 2013).

Além de empecilhos relacionados a sua formação, a entrada de fotógrafas também não era admitida nas associações de classe. Brianne Murphy foi a primeira diretora de fotografia a conseguir ingressar na *The American Society of Cinematographers*, em 1980 – ou seja, mais de seis décadas depois da fundação desta associação. Entrar no *International Alliance of Theatrical and Stage Employees* (grande sindicato estadunidense que reúne profissionais de diversas áreas da indústria cinematográfica) não era menos complicado. Segundo Murphy (apud KRASILOVSKY, 1997, p. 7), “sempre que eu tentava entrar no sindicato [*International Alliance of Theatrical and Stage Employees*], diziam-me que não estavam aceitando mulheres como operadoras de câmera”. Ela, como várias outras, precisou insistir bastante até ser admitida.

O pequeno número de DFs mulheres existente aliado a um campo que durante anos foi extremamente hostil às mesmas produziu um imaginário da fotografia cinematográfica como sendo um território exclusivamente masculino (e não predominantemente masculino, o que é bem diferente). Este imaginário dificulta que muitos autores, entre eles Peter Ettegui, de *Directores de fotografía* (2002), considerem conquistas importantes das fotógrafas de cinema de décadas atrás.

Alguns leitores poderão reclamar, também, da ausência de mulheres nesta obra [*Directores de fotografía*]. É um fato lamentável que, até muito recentemente, esta atividade tenha sido um território exclusivamente masculino. Hoje em dia, o número de mulheres que trabalham como diretoras de fotografia na Europa e nos Estados Unidos aumentou ligeiramente, mas o *status quo* recém começa a se modificar. (ETTEGUI, 2002, p. 11).

Erica Anderson, por exemplo, fotografou *Albert Schweitzer* (Jerome Hill, França/Estados Unidos, 1957), filme que ganhou o Oscar de Melhor Documentário em 1958 (KRASILOVSKY, 1997). Mas tal informação só aparece em um livro da pesquisadora feminista Alexis Krasilovsky, cujo tema de investigação são as mulheres atrás das câmeras (sejam elas cinegrafistas, assistentes de câmera ou diretoras de fotografia).

Também é possível encontrar vestígios deste imaginário em *Film style and technology: history and analysis* (2009), importante obra escrita por Barry Salt. Apenas na página 343, quando está fazendo referência às características da iluminação cinematográfica predominantes anos 1990, ele emprega, além de *cameramen*, a palavra *camerawomen*. O que parece para o leitor é que antes de 1990 nenhuma mulher se aventurou na fotografia cinematográfica.

Na verdade, já a partir do início dos anos 1980 se verifica um incremento significativo no número de mulheres cinegrafistas e DFs, não apenas nos Estados

Unidos, mas em todo o mundo (este é exatamente o caso do Brasil, como veremos adiante). Segundo Krasilovsky (1997, p. XVII), o número de mulheres na antiga *International Photographers' Guild*, IA Local 659 (atualmente Local 600), a porção hollywoodiana do sindicato que filma a maior parte dos longas-metragens e dos programas televisivos, mais que quadruplicou entre 1981 e 1996.

Muitas destas integrantes de equipes de fotografia se engajaram no combate às discriminações sofridas pelas mulheres que atuavam no audiovisual. Dentro de tal contexto, a formação de associações como a *Behind the Lens* foi uma estratégia bastante utilizada.

Uma das operadoras de câmera do sindicato me [Brianne Murphy] telefonou, e disse “nós estamos todas passando dificuldades com a discriminação no *set* – comentários dos homens e piadas sobre nós”. Gostaríamos de fazer uma reunião para trocarmos ideias sobre como lidar com isso – como vocês lidaram com isso e o que vocês podem nos dizer”. Eu pensei sobre as ocasiões em que eu estava filmando o noticiário e me permitiram entrar no vestiário masculino depois de uma partida. E eu pensei, “existe a discriminação. Mas em breve ocorrerão as Olimpíadas na cidade, e quem vai poder entrar nos vestiários femininos? Seguramente não os homens. Vão precisar de nós para isso. Então talvez nós devamos fazê-los saber que estamos aqui”. Sugeriu-se no encontro que essa fosse a questão debatida, em vez de reclamar da discriminação. O grupo se organizou para filmar a Olimpíada. (MURPHY apud KRASILÓVSKY, 1997, p. 10).

O relato de Murphy nos remete a algumas considerações de Sherry B. Ortner (2006), que também serão muito importantes para a continuidade do texto. Em *Poder e projetos: reflexões sobre a agência* (ORTNER, 2006), ela recorre a diversos exemplos que combinam *agência* e gênero, como as meninas e mulheres dos contos de fada de Grimm, as mulheres Tswana e as empregadas domésticas filipinas em Hong Kong.

E, embora destaque que *agência* é um conceito mais amplo que resistência, reconhece as atividades de resistência das mulheres Tswana e filipinas como uma forma de *agência*.

As pessoas em posições de poder “têm” – legitimamente ou não – o que poderia ser considerado “muita agência”, mas também os dominados sempre têm certa capacidade, às vezes muito significativa, de exercer algum tipo de influência sobre a maneira como os acontecimentos se desenrolam. Portanto, resistência também é uma forma de “agência de poder”. (ORTNER, 2006, p. 64).

Ao mesmo tempo em que a relação entre as mulheres estadunidenses organizadas em associações como a *Behind the Lens* e a agência de poder são mui-

to óbvias, é preciso considerar que se trata também do que Ortner denomina de *agência de projetos*.

Tem a ver com pessoas que nutrem desejos de ir além de suas próprias estruturas de vida, inclusive – o que é muito central – de suas próprias estruturas de desigualdade; tem a ver, em suma, com pessoas que jogam, ou tentam jogar, seus próprios jogos sérios, mesmo se partes mais poderosas procuram desvalorizá-las ou até destruí-las. (ORTNER, 2006, p. 68).

A “sobreposição” entre estas duas formas de *agência*, contudo, é apenas aparente. Embora existam alguns casos em que é possível pensar em uma sem a outra, a autora destaca que, na prática, dificilmente iremos encontrá-las separadas. Avaliamos que é nesta chave, a inseparabilidade da *agência de poder* e da *de projetos*, que devemos olhar para o caso brasileiro – ainda que reconhecamos diferenças de ênfase ao longo do tempo.

### O caso brasileiro: a chegada das mulheres na direção de fotografia

Se as adversidades enfrentadas pelo crescente número de mulheres atuando nas equipes de fotografia levou a modalidades de organizações coletivas em países como os Estados Unidos já nos anos 1980, no Brasil foi apenas em junho de 2016, quando a produtora O2 Filmes publicou uma lista intitulada *Fotógrafos de cinema – nova geração*, na qual era possível encontrar só homens cisgêneros, brancos e basicamente de São Paulo, que o Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil se constituiu – e ainda ensaia os primeiros passos.

Evidentemente, tratam-se de dois cenários cinematográficos (e mesmo de duas sociedades) bastante diferentes, e o intuito do panorama histórico feito até o momento não é promover uma comparação direta. Nosso objetivo é estabelecer alguns parâmetros para pensar o caso brasileiro. E, de imediato, dois se destacam. O primeiro deles é referente ao percentual e às características da participação das mulheres como diretoras de fotografia na produção nacional. O segundo diz respeito à dificuldade na percepção do machismo. Começemos abordando este último.

Existe um silêncio, e talvez um verdadeiro tabu, em torno do preconceito contra mulheres entre as profissionais da imagem em nosso país. Muitas vezes só falam sobre isso, ao menos de forma identificada, aquelas que se sentem seguras – ou seja, que têm certeza de que isso não afetará as possibilidades de serem chamadas para trabalhos futuros. Em entrevista ao portal *Uai*, a cineasta e diretora de fotografia Prisci La Guedes, que vive atualmente na França, relata para o jornalista Luiz Felipe Nunes:

Em muitos momentos precisei fingir que não estava ouvindo piadas machistas [...] No Brasil, embora haja mulheres realizando a direção de fotografia de filmes, esse número ainda é muito reduzido, o que me dificultou um pouco quando comecei [...] Já trabalhei em muitas equipes de imagem em filmagem nas quais eu era a única mulher [...] (NUNES, 2015).

Após assegurarmos anonimato, uma assistente de câmera que está no mercado concedeu o seguinte depoimento:

Em um dos cursos de capacitação que fiz, alguns instrutores recomendaram o uso de roupas específicas para mulheres que não quiserem ser “mal vistas” em *sets* de filmagem. Eles disseram pra nunca usar calça *legging* em *set*, porque a roupa é muito colada e as pessoas vão ficar olhando pra gente e deixar de fazer o seu trabalho. Que vai atrapalhar. Além de pegar mal, vão achar que a gente quer aparecer.

Não acreditamos, contudo, que todas as mulheres que trabalham em equipes de fotografia identifiquem que sofrem as consequências do machismo e se calem. É possível que na percepção de parte significativa delas isso nunca tenha acontecido. Em entrevista ao *Programa Zootropo*, Kátia Coelho, a DF em atividade há mais tempo no Brasil, conta:

Eu entrei na USP, no curso de cinema, com 17 anos... Então eu não sabia se tinha mulher ou se não tinha mulher, isso não entrou em pauta na minha escolha. Aí com o tempo eu fui vendo que não tinha. Na verdade, eu não encontrei preconceito, não, porque eu acabei trabalhando já direto com quem justamente não tinha preconceito. Nos Estados Unidos tinham mulheres diretoras de fotografia, não tinham no Brasil. E o primeiro filme que eu fiz, profissional, foi com um diretor de fotografia que, justamente, trabalhava muito e trabalha no mercado americano, que é o Afonso Beato. E ele estava muito acostumado a trabalhar com mulher, né. E eu fui assistente de câmera dele. Um longa-metragem do Bruno Barreto. (COELHO, 2014).

No entanto, uma visão panorâmica da presença das mulheres nas equipes de fotografia no Brasil não deixa dúvidas de que elas estão em ampla desvantagem no mercado brasileiro e que, por conseguinte, todas acabam vivenciando explícita ou implicitamente, em diferentes graus, as consequências de um problema estrutural, acompanhando uma tendência que é internacional.

As mulheres representam apenas 18% de todos os diretores, produtores, roteiristas, diretores de fotografia e editores que trabalharam nos 250 filmes de maior bilheteria dos Estados Unidos em 2012. Destes longas, 38% empregaram nenhuma ou apenas uma mulher em alguma dessas funções, de acordo com estudo de Martha Lauzen, pesquisadora da Universidade

Estadual de San Diego. As áreas em que menos encontram-se mulheres são direção e fotografia, com profissionais femininas ocupando tais cargos em apenas 9% e 2% dos filmes, respectivamente (PÉCORA, 2013).

Em levantamento realizado durante sua pesquisa de iniciação científica (IC), Isadora Relvas Ugalde (2015) analisou as fichas técnicas dos filmes brasileiros entre 2000 e 2014 que alcançaram entre 1 milhão e 5 milhões de espectadores. “Nenhum deles havia sido fotografado por uma mulher. Cerca de dois terços desses filmes tinham suas equipes de câmera formadas por homens e mulheres, mas sempre com uma proporção de homens maior” (UGALDE, 2015, p. 13).

A seguir, apresentaremos<sup>3</sup> os primeiros resultados de um estudo que vem ocorrendo desde 2014 e que tem por objetivo contribuir para a construção da história das mulheres nas equipes de fotografia no Brasil (ainda que o foco deste texto seja apenas na direção de fotografia).

Diante da necessidade de estabelecer um recorte viável para cumprir os prazos estabelecidos em alguns editais, privilegiamos o longa-metragem de ficção a despeito de outros formatos e modalidades narrativas por este ser o produto audiovisual mais frequente nas salas de cinema já há muitas décadas.

Em relação às fontes, é preciso destacar a dificuldade em encontrar dados completos sobre a produção nacional – desde fichas técnicas detalhadas até lançamentos por ano. Assim, é possível que nossos resultados apresentem algumas distorções, as quais serão corrigidas na medida em que este artigo circular e novas fontes nos forem sugeridas.

Até o momento, utilizamos principalmente os livros *Cinema, desenvolvimento e mercado* (2003), *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem* (2009) e *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro* (2010) e os bancos de dados online presentes nos sites da Cinemateca Brasileira, do Internet Movie Database (IMDb) e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

A primeira mulher a ser creditada na equipe de fotografia em um longa-metragem de ficção brasileiro que conseguiu ser lançado<sup>4</sup> foi Luelane Corrêa, assistente de câmera em *Amor e Traição* (Pedro Camargo, Brasil, 1981). Na direção de foto-

---

<sup>3</sup>As informações foram coletadas pelas bolsistas de IC Isadora Relvas Ugalde (FAPERJ) e Marcella Coelho de Finis (CNPq/UFF) e analisadas e transformadas em gráficos por nós.

<sup>4</sup>Estabelecemos, também, que nos ateríamos apenas a filmes que foram lançados. Se não há informações totalmente confiáveis sobre estes em diversos períodos do cinema brasileiro, mapear a produção total, incluindo não lançamentos, seria uma tarefa hercúlea que acabaria nos desviando do objetivo principal da pesquisa.

grafia, as pioneiras são Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, Brasil, 1984), e Kátia Coelho, em *Real Desejo* (Augusto Sevá; João de Bartolo, Brasil, 1990).

Uma olhada para suas carreiras fornece algumas pistas preciosas sobre a presença feminina em equipes de fotografia no Brasil. Não encontramos mais os nomes de Corrêa e Lara nessa área até 2015, o que nos leva a crer que, dentro deste recorte, foram seus únicos trabalhos. E Kátia Coelho, a fotógrafa cinematográfica em atividade há mais tempo no país, como mencionado anteriormente, fotografou oito longas-metragens de ficção em 25 anos. Supondo que aquele número fosse distribuído uniformemente ao longo do período compreendido entre 1990 e 2015 – o que, é claro, não corresponde à realidade, mas auxilia a visibilizar o problema –, teríamos uma produção da fotógrafa a cada mais de 3 anos.

Evidentemente, não se trata de uma questão de mérito. Coelho tem um reconhecimento incontestável no meio cinematográfico. Podemos citar, a título de ilustração, os seguintes prêmios recebidos por ela, entre muitos outros: *Kodak Vision Award-Woman in Film* por *Tônica Dominante* (Lina Chamie, Brasil, 2000), Melhor Fotografia no Festival de Cinema Hispano Brasileiro por *A Via Láctea* (Lina Chamie, Brasil, 2007) e Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Gramado por *Corpos Celestes* (Marcos Jorge, Brasil, 2011). Tais prêmios se tornam ainda mais importantes se pensarmos o quanto é difícil para uma mulher ser vencedora, tanto nacional como internacionalmente, em categorias como fotografia e direção.

Diante de tudo isso, essas oito direções de fotografia em 25 anos podem parecer poucas. E, incontestavelmente, são. Mas, quando analisamos os números, verificamos que representam 16% do total de longas-metragens nacionais de ficção fotografados por mulheres. Ou seja, estamos falando de uma subrepresentação brutal, a qual detalharemos a seguir.

Para esta etapa da pesquisa, estudamos 1.604 filmes brasileiros através da consulta às suas fichas técnicas. E encontramos diretoras de fotografia em apenas 49 deles.

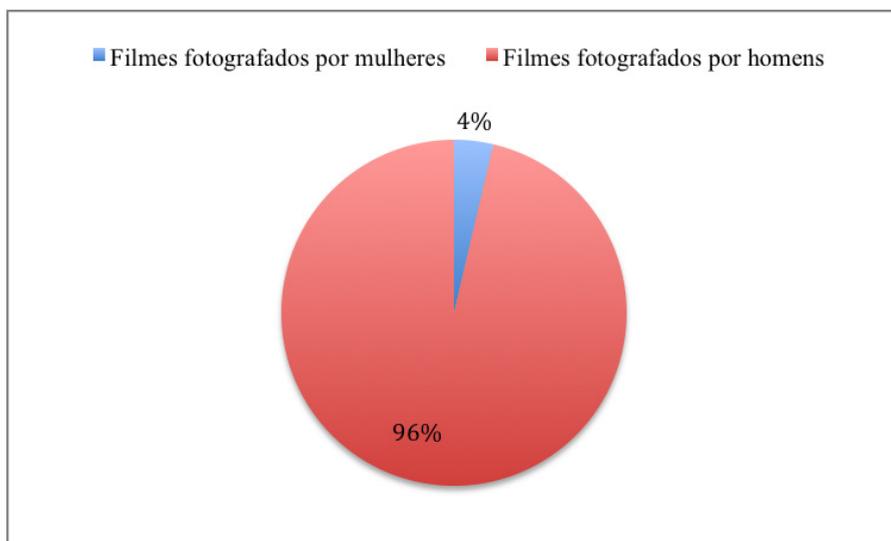


Gráfico 1: Porcentagem de filmes fotografados por homens e mulheres (1984-2015)

A despeito das supracitadas dificuldades com as fontes, acreditamos que este seja um gráfico bastante confiável, pois DF é uma função prestigiada na hierarquia cinematográfica e costuma estar disponível nas fichas técnicas. É possível que ele se altere um pouco, considerando que mesmo a ANCINE não tem a informação completa de quantas obras estrearam a cada ano. No entanto, nada nos indica que descobriremos um volume enorme de produções fotografadas por mulheres que modifique de forma significativa a desigualdade de gênero abissal nas proporções.

Poder-se-ia argumentar que tamanha disparidade entre o número de filmes fotografados por homens e mulheres se deve principalmente ao fato de nosso marco temporal inicial ser 1984. Contudo, como podemos ver no gráfico abaixo, não é porque em 1984 uma mulher conseguiu pela primeira vez fotografar um longa-metragem ficcional brasileiro que, a partir de então, os números de participação de fotógrafas sempre cresceram, acompanhados de oportunidades cada vez maiores de ascensão na carreira.

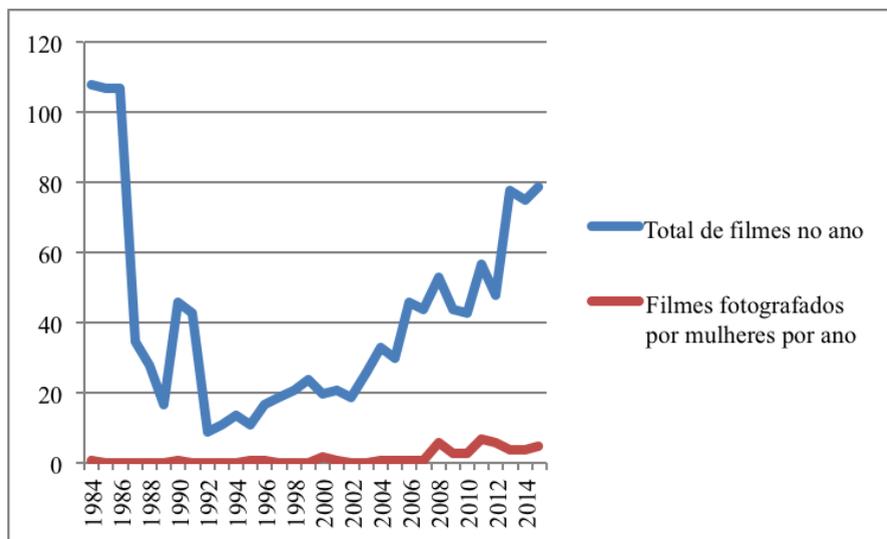


Gráfico 2: Total de filmes X filmes fotografados por mulheres por ano (1984-2015)

Dos sete anos transcorridos entre 1988 e 1994, por exemplo, em seis deles não encontramos nenhuma mulher fotógrafa entre as obras estudadas. É importante destacar que esse se tratava de um contexto específico: fechamento de muitos cinemas de rua, escoadores importantes da produção brasileira, enfraquecimento e posterior fechamento da Embrafilme, com suas trágicas e conhecidas consequências... Em uma única palavra: crise. E já foi comprovado em diversas áreas que as crises afetam diferentemente homens e mulheres, inclusive no cinema.

[Segundo o documentário *Women who run Hollywood* (Clara e Julia Kuperberg, França, 2016)] No fim dos anos 1920, contudo, o desequilíbrio de outras profissões chegou ao cinema. A partir da estreia de “O cantor de jazz” (1927), o primeiro filme falado da História, os Estados Unidos perceberam que Hollywood poderia ser um mercado extremamente lucrativo, e os olhos masculinos cresceram para cima das vagas até ali ocupadas por mulheres. A coisa piorou com a Crise de 1929, quando aqueles homens que queriam ser contadores, advogados, engenheiros ou médicos foram perdendo seus empregos e tiveram que diversificar. Muitos foram para a Costa Oeste, buscar no cinema uma alternativa (MIRANDA, 2016).

Contudo, mesmo da Retomada em diante não é possível identificar, senão crescimento, ao menos estabilidade no percentual de filmes fotografados por mulheres a cada ano. Mais precisamente, como demonstra a tabela abaixo, nem nos

últimos se constata sempre um aumento da presença da mulher. Ao contrário, a irregularidade aparece inclusive em momentos de incremento na produção. Em 2013, por exemplo, foram realizados 30 filmes a mais que em 2012 (quase o dobro), mas a porcentagem de mulheres na direção de fotografia diminuiu para menos da metade.

1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
0,9%	0%	0%	0%	0%	0%	2,2%	0%	0%	0%	0%
1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
9,1%	5,9%	0%	0%	0%	10%	4,8%	0%	0%	3%	3,3%
2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	
2,2%	2,3%	11,3%	6,8%	7%	12,3%	12,5%	5,1%	5,3%	6,3%	

Tabela 1: Percentual de filmes fotografados por mulheres por lançamentos por ano (1984 - 2015)

Ao mesmo tempo em que elaboramos todas essas críticas, desconstruindo a ideia de que estamos em uma caminhada vigorosa rumo à igualdade de gênero e explicitando a subrepresentação, posto que as mulheres constituem 51,6% da população brasileira (IBGE, 2015), podemos afirmar que há um processo lentíssimo e muito irregular de crescimento do número de mulheres na direção de fotografia brasileira. Constatação que nos obriga a olhar para o caráter da referida inserção.

Há muitas estruturas de produção possíveis dentro do recorte longa-metragem de ficção. Na nossa lista, encontramos desde filmes sem dinheiro, com equipes reduzidas, onde uma ou duas pessoas ficaram responsáveis por todas as tarefas de uma área, até obras com altíssimos orçamentos para os padrões do Brasil e que contaram com muitos profissionais no *set*. Contudo, parece sensato imaginar que em muitos casos havia uma média de cinco pessoas: um diretor de fotografia/operador de câmera, um primeiro assistente de câmera, um segundo assistente de câmera/*loader*, um *logger* e um *video assist*. Considerando os dados da nossa pesquisa, expostos acima, somados aos que traz Ugalde sobre a composição das equipes de fotografia no longa-metragem de ficção brasileiro entre 2000 e 2014, é provável que, mesmo quando conseguiram atuar como diretoras de fotografia, as mulheres tenham tido que trabalhar diretamente com mais homens.

O que isso significa em termos práticos é algo que tentaremos responder nas etapas posteriores da pesquisa. Entretanto, no momento, podemos nos valer do que já foi investigado em outros universos de trabalho dominado por homens para

esboçar algumas possibilidades.

Bárbara Geraldo de Castro, que tem se dedicado a compreender “como é que as mulheres que trabalham com TI [Tecnologia da Informação] vivenciam suas experiências de trabalho” (CASTRO, 2011, p. 4), identifica duas estratégias principais, as quais, mesmo sem dados comprovatórios, verificamos existir em alguns *sets* onde atuamos na equipe de fotografia e em outros que nos foram relatados. Ademais, acreditamos na pertinência do paralelo de as mulheres representarem somente 19% da mão-de-obra da área de TI, que, como a fotografia cinematográfica, ainda é muito relacionada aos homens no imaginário coletivo.

A primeira das estratégias das mulheres para a ateação em áreas como TI e fotografia no cinema normalmente relegadas a homens consiste no

empoderamento via naturalização de competências e habilidades associadas ao feminino, ou seja, o argumento de que características *essencialmente* femininas, como a capacidade organizativa, a atenção aos detalhes, a sensibilidade de ouvir e negociar, bem como uma habilidade multitarefas seriam diferenciais que agregam valor às mulheres que trabalham com TI. (CASTRO, 2013, p. 3).

Coincidentemente, tais competências e habilidades ditas femininas são altamente desejáveis a diretores de fotografia, operadores de câmera, assistentes de câmera, *video assists* e *loggers*.

A sua extrema atenção [do assistente de câmera] aos ensaios e ser metódico na sua forma de trabalho, são factores essenciais para o seu bom desempenho. Ser desconcentrado, pouco aplicado e desorganizado são factores que nunca farão parte do perfil de um assistente de imagem verdadeiramente profissional (COSTA, 2005, p. 12).

Todavia, essa não nos parece a estratégia mais utilizada, em especial quando a comparamos com a segunda. De acordo com Castro,

para serem respeitadas enquanto profissionais por seus colegas e para obterem sucesso em suas carreiras, deveriam se comportar e ter a corporalidade de “um dos caras”, para passarem despercebidas enquanto mulheres, de modo que eles não desconfiassem de sua competência técnica, que seria uma habilidade associada a características essencialmente masculinas, ou para evitar o assédio recorrente em espaços de trabalho em que mulheres são minoria (CASTRO, 2013, p. 11).

*Sets* de filmagem são espaços muitas vezes marcados por uma tensão permanente. É o momento em que projetos que demandaram anos de esforço irão tomar forma, que profissionais que desenvolveram seus trabalhos separadamente (mesmo que em diálogo)

verão como eles funcionam – ou não – em interação com os demais, que coisas planejadas com antecedência podem não dar certo e imprevistos aparecerem.

Tudo isso pode se traduzir em relações ríspidas e, inclusive, truculentas. Muitos profissionais que atuam na etapa da captação, se não viveram, já viram “esculachos”, humilhações públicas por causa de erros, gritos, “chiliques”. Infelizmente, nem os básicos “por favor” e “obrigado” são usados na frequência ideal em parte significativa dos processos de produção cinematográfica.

Portanto, não surpreende que diversas mulheres que ingressam na área repitam os padrões estabelecidos (algumas contrariadas, outras sem sequer questionar algo tão naturalizado). Ademais, quem em desvantagem numérica, tendo que lidar com uma infinidade de estereótipos – no caso das mulheres associadas aos jargões pejorativos de “mulherzinha”, “hipersensível”, “não aguenta a pressão”, “histérica”, “se incomoda e chora por qualquer coisa” – reclamaria ou, ainda, proporia outra forma para as interações? Certamente raríssimas pessoas nessa situação, independente do sexo.

Acaba sendo mais simples se comportar e ter a corporalidade de “um dos caras”. Na direção cinematográfica, onde as pesquisas sobre mulheres estão bem mais adiantadas que na fotografia, muitas realizadoras relatam ter que se posicionar de forma incisiva, posto que vivenciam um contexto onde sua autoridade e competência estão no fio da navalha, podendo ser questionadas a qualquer momento, mais do que no caso dos profissionais homens.

Eu chego em um *set* de filmagem, especialmente quando estava começando, com tudo anotado em um papel, eu sabia que não podia titubear nunca, porque no momento da dúvida há um homem que se adianta e diz: “a câmera vai aqui, ah, a essas mulheres temos que dizer como se faz”. Então quando eu era jovem, comecei assim. Já quando se está mais velha, pode ser muito mais tranquilo. Mas eu ainda procuro ter tudo resolvido mentalmente na véspera e chegar ao *set* muito segura do que quero e dar ordens muito precisas, porque nisso, sim, creio que o meio é machista, no sentido que se a mulher demora a responder ou titubeia sempre há um homem mais rápido (LOBOGUERRERO, 2002, p. 289).

Por fim, vale recuperar o caso da assistente de câmera mencionado anteriormente, que ouviu em um importante curso profissionalizante que as mulheres nunca deveriam usar *legging* para serem levadas a sério e para não chamarem a atenção dos homens com os quais teriam de lidar. Trata-se de algo extremamente grave, porque: 1) exige uma masculinização compulsória das mulheres, masculinização esta pauta-

da em uma masculinidade hegemônica<sup>5</sup> machista e homofóbica; e 2) transfere para a mulher a responsabilidade de não ser assediada e, conseqüentemente, a culpa pelo assédio, assim como o fazem os discursos mais conservadores de nossa sociedade sobre o assédio nas ruas e o estupro.

Neste contexto, no qual muitas vezes a construção de uma nova personalidade e corporalidade é uma necessidade para as mulheres, podemos mobilizar as reflexões de Donna Haraway (2009) para pensar em novas possibilidades feministas, as quais reproduziriam cada vez menos formas de opressão. Os pontos de contato entre seu *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (2009) e os aspectos levantados neste estudo sobre diretoras de fotografia estão baseados não apenas no fato de as mulheres terem um papel central no texto de Haraway, mas também pela presença intensa da tecnologia no manifesto e no cotidiano de quem atua na fotografia cinematográfica.

Tal centralidade da tecnologia, no entanto, não é visto nem por nós nem pela autora de maneira ingênua ou idealizada. Inclusive, como bem lembra Hari Kunzru:

Ser um ciborgue não tem a ver com quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém. Tem a ver com o fato de Donna Haraway ir à academia de ginástica, observar uma prateleira de alimentos para energéticos para *bodybuilding*, olhar as máquinas para malhação e dar-se conta de que ela está em um lugar que não existiria sem a ideia do corpo como uma máquina de alta performance. (KUNZRU, 2009. p. 22).

Este corpo contemporâneo, que é visto como máquina de alta performance, no caso das DFs pode ser potencializado pela relação de grande intimidade que elas mantêm com instrumentos diversos, como câmeras, *steadycams*, *shoulders*, *viewfinders*, os quais muitas vezes funcionam como *próteses*.

A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras. Até agora (“era uma vez”), a corporificação feminina parecia dada, orgânica, necessária; a corporificação feminina parecia significar habilidades relacionadas à maternidade e às suas extensões metafóricas. Podíamos extrair intenso prazer das máquinas apenas ao custo de estarmos fora de lugar. (HARAWAY, 2009, p. 96).

<sup>5</sup> Para saber mais sobre “masculinidade hegemônica”, consultar Connell & Messerschmidt (2013).

Se a máquina coincide conosco e com nossos processos, e ao mesmo tempo abre a corporificação das mulheres para outras direções que não as da natureza e da maternidade da forma como elas foram entendidas durante muitos séculos – entendimentos que em diversas sociedades foram utilizados para relegar às mulheres posições secundárias e subalternas –, é plausível pensar que esse “prazeroso fora de lugar” de Haraway possa ser algo novo, e não uma emulação de traços do comportamento e da corporalidade “dos caras”, como se ocorre com certa frequência hoje.

### Considerações finais

Conforme exposto no início do presente texto, um dos desafios de um estudo como este é trabalhar com o conceito de mulher de uma forma não essencialista. Apesar das consistentes críticas feitas nas últimas décadas à equiparação genitais–sexo–gênero e às possíveis identidades que possam se desdobrar dessas junções (entre elas a de mulher), elas ainda são muito arraigadas e nos espreitam a todo tempo, exigindo atenção redobrada por parte de quem pesquisa.

Contudo, adotando os cuidados supracitados consideramos que mulher pode ser um conceito sólido e, ao mesmo tempo, uma categoria política fundamental para explicitar as desigualdades e começar a repensar a fotografia cinematográfica, uma área da realização fílmica que historicamente tem sido predominantemente ocupada por homens, embora, muitas vezes, tenha sido vista como exclusivamente ocupada por homens .

Em relação à organização bastante recente (se comparada a outros contextos) das diretoras de fotografia brasileiras, destacamos que isso não deve ser lido como apatia. É preciso lembrar, em primeiro lugar, que, devido a relações sociais muito complexas, muitas mulheres não percebiam em suas carreiras a existência e as consequências de um machismo estrutural. E as que percebiam se sentiam constrangidas em expor o problema em um universo profissional dominado por homens.

Ademais, suas próprias presenças nesse meio já se configuravam como uma forma de *agência* e de resistência. Lembremo-nos que “as relações internas de poder são tão fortemente policiadas precisamente por terem o potencial de perturbar partidas particulares do jogo no caso de indivíduos e a própria continuidade do jogo como formação social e cultural a longo prazo” (ORTNER, 2006, p.73).

As diretoras de fotografia disputam poder e lutam por seus projetos mesmo quando tentam passar despercebidas, mimetizando o comportamento dos homens – o que acontece em muitos casos. Mas, como discutimos acima, essa não precisa ser a

única possibilidade no horizonte.

Existe um outro caminho para ter menos coisas em jogo na autonomia *masculina*... Passa pelas mulheres e por outros ciborgues no tempo-presente... que recusam os recursos ideológicos da vitimização, de modo a ter uma vida real. Esses ciborgues são as pessoas que recusam desaparecer quando instados... Estes ciborgues da vida real... estão ativamente reescrevendo os textos de seus corpos e sociedades. A sobrevivência é o que está em questão nesse jogo de leituras.(HARAWAY, 2009, p. 89).

No que tange os desenvolvimentos futuros da investigação, avaliamos ser de grande importância expandir o recorte, incluindo curtas-metragens, documentários, etc., se quisermos compreender as trajetórias das mulheres que conseguem se tornar diretoras de fotografia no mercado cinematográfico em geral. Ao mesmo tempo, no campo do longa-metragem de ficção, identificamos como fundamental: complementar o banco de dados de 1981 até 2015, a fim de poder falar sobre a presença das mulheres em todas as funções nas equipes de fotografia, e mantê-lo atualizado na medida em que os anos forem se sucedendo. Por fim, urge mesclar os aspectos quantitativos, bastante explorados nessa etapa, com qualitativos, os quais ainda precisam ser coletados.

Contudo, mesmo identificando o quanto ainda há para avançar, parece-nos que o que foi feito até então pode cumprir um papel importante dentro dos estudos de cinema e audiovisual e do mercado de trabalho brasileiros. No primeiro caso, estimulando mais estudos sobre as profissionais do passado e do presente<sup>6</sup>. No segundo caso, identificando e divulgando que sem a assunção explícita da desvantagem das mulheres tanto no que tange às oportunidades quanto à permanência no mercado de trabalho não é possível a construção da igualdade de gênero nas equipes de fotografia nacionais. E acreditamos, diante dos dados aqui apresentados, que ninguém poderá afirmar que tal desigualdade inexistente ou, conseqüentemente, posicionar-se contra ações para combatê-la<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ao analisar as comunicações apresentadas nos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) dos últimos cinco 5 anos, constatamos que pouquíssimas comunicações tiveram esse viés.

<sup>7</sup> Em seu manifesto de lançamento, o DAFB – Coletivo de Diretoras de Fotografia utilizou alguns dados de nossa pesquisa, o que muito nos alegra e estimula a continuar, apesar da enorme dificuldade no trabalho com as fontes e da diminuição dos financiamentos para as atividades acadêmicas que estamos vendo em nível nacional.

## Referências

- ALMEIDA, S.; BUTCHER, P. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAUDEL, F. “História e Ciências Sociais: a longa duração”. *Revista de História*, São Paulo, v. XXX, n. 62, 1965.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CASTRO, B. G. de. “Performances de gênero no setor de tecnologia da informação: estratégias de mulheres em um universo de trabalho dominado por homens”. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, 2013, Florianópolis. Anais eletrônicos... Florianópolis: UFSC, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Gênero e trabalho na tecnologia da informação: um perfil dos profissionais do setor no Brasil”. In: XV Congresso Brasileiro De Sociologia, 2011. Anais eletrônicos... Curitiba: 2011.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, Florianópolis, 2013.
- COSTA, C. de L. “O tráfico do gênero”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, 1998.
- COSTA, T. *Métodos e Procedimentos do Assistente de Imagem*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005
- ETTEDGUI, P. *Directores de fotografía*. México d.f.: Editorial Océano, S.L., 2002
- HARAWAY, H. “Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: TADEU, T (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118
- HUNZRU, H. “Você é um ‘ciborgue’. Um encontro com Donna Haraway”. In: TADEU, T (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 17-32
- KRASILOVSKY, A. *Women behind the camera: conversations with camerawomen*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1997.
- NETO, A. L. S. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de filmes brasileiros: longa metragem*. São Paulo: Instituto Brasileiro Arte e Cultura, 2009.
- NICHOLSON, L. “Interpretando o gênero”. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, Florianópolis, 2000.

ORTNER, S. B. “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. In. GROSSI, M. P.; ECKERT C.; FRY P. H (Org.). *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Goiânia: Nova Letra, 2006.

PISCITELLI, A. “Reflexões em torno do gênero e feminismo”. In. COSTA, C. de L.; SCHMIDT, S. P. *Poéticas e políticas feministas* (Orgs.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

RÍOS, P. A.; GÓMEZ, D. O. “La presencia de la mujer en el cine colombiano”. Medellín, 2002. 483 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2002.

STAIGER, J. “The Hollywood mode of production to 1930”. In. BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. p. 85-153.

UGALDE, I. R. “Mulheres atrás das câmeras: inícios de uma trajetória – Relatório de Bolsa de Iniciação Científica”. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

VEIGA, A. Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditaduras - cruzamentos, fugas, especificidades*. Florianópolis, 2013. Tese de doutorado (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

### Referências audiovisuais

A Via láctea. Lina Chamie, Brasil, 2007.

AMOR e Traição. Pedro Camargo, Brasil, 1981.

CORPOS Celestes. Marcos Jorge, Brasil, 2011.

LOUCA Utopia. Márcia Lara, Brasil, 1984.

REAL Desejo. Augusto Sevá; João de Bartolo, Brasil, 1990.

TÔNICA Dominante. Lina Chamie, Brasil, 2000.

### Links

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. “Filmes e Bilheterias”. Disponível em < [http://oca.ancine.gov.br/filmes\\_bilheterias.htm](http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm)>. Acesso em: 06 ago. 2016.

CINEMATECA BRASILEIRA. “Filmografia Brasileira”. Disponível em < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

COELHO, K. “Zootropo com a diretora de fotografia Kátia Coelho”. *Programa Zootropo*, 26 nov. 2014. Entrevista concedida a Rafael Speca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VNb2u66pxjc>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em <<http://www.imdb.com/>>.  
INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: síntese de indicadores 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

MIRANDA, A. “Até 1925, mulheres assinavam metade dos filmes americanos; hoje, são apenas 8% de blockbusters”. *O Globo*, Cultura, 19 set. 2016. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/ate-1925-mulheres-assinavam-metade-dos-filmes-americanos-hoje-sao-apenas-8-de-blockbusters-20135258>>. Acesso em: 23 set. 2016.

NUNES, L. F. “Indicação para o Oscar 2015 levanta discussão sobre racismo e machismo na Academia”. *Estado de Minas*, Divirta-se, 10 fev. 2015. Disponível em <[http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/especiais/oscar/48,118,48,86/2015/02/10/noticia\\_cinema,164412/indicacao-para-o-oscar-2015-levanta-discussao-sobre-racismo-e-machismo.shtml](http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/especiais/oscar/48,118,48,86/2015/02/10/noticia_cinema,164412/indicacao-para-o-oscar-2015-levanta-discussao-sobre-racismo-e-machismo.shtml)>. Acesso em: 06 ago. 2016.

O2 FILMES. “Fotógrafos de cinema – nova geração”, 2016. Disponível: <[http://o2filmes.com.br/3301/FOTOGRAFOS\\_DE\\_CINEMA\\_-\\_NOVA\\_GERACAO](http://o2filmes.com.br/3301/FOTOGRAFOS_DE_CINEMA_-_NOVA_GERACAO)>. Acesso em: 06 ago. 2016.

PÉCORA, L. “Por trás das câmeras, mulheres lutam por oportunidades iguais em Hollywood”. *IG, Último Segundo – Cinema*, 13 ago. 2013. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-08-13/por-tras-das-cameras-mulheres-lutam-por-oportunidades-iguais-em-hollywood.html>>. Acesso em: 6 ago. 2016.



# O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois *road movies*

*The face and voice as suffering inscriptions in two road movies*

Gustavo Souza<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. E-mail: gustavo03@uol.com.br

**Resumo:** *The brown bunny* (Vincent Gallo, 2003) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2010) são dois filmes de estrada com muitos pontos em comum: o principal deles é o estado de espírito de seus protagonistas, Bud Clay e José Renato, que sofrem pelo término de seus relacionamentos afetivos. Diante disso, este trabalho discute o enquadramento dos road movies na seara dos gêneros cinematográficos, para, a seguir, debater como os filmes inscrevem na imagem e no som o estado emocional de seus personagens. A hipótese é de que os *close-ups* no rosto de Clay e os relatos orais de José Renato funcionam como catalisadores das emoções dos protagonistas nesses dois filmes.

**Palavras-Chave:** Filme de estrada; emoção; close-up; voz.

**Abstract:** *The brown bunny* (Vincent Gallo, 2003) and *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2010) are road movies with many points in common: the main one is the mood of their central characters, Bud Clay and José Renato, both suffering due to the end of their affective relationships. Therefore, this paper discusses the framework of road movies the field of film genres. Also, a debate is developed about how movies materialize in image and sound the emotional state of their characters, especially the pain of an absence. The hypothesis adopted is that the close-ups on the face of Clay and oral reports of José Renato inscribe of the emotions of these protagonists.

**Key words:** Road movie; emotion; close-up; voice.

## Introdução

A câmera subjetiva mostra a estrada com carros à frente e, por vezes, totalmente vazia. Vê-se também o entorno: a vegetação, um descampado, uma casa isolada na paisagem. O que se ouve, praticamente, são músicas que abordam o término de um relacionamento afetivo, bem como a tristeza ou a angústia que segue o rompimento. Esta sequência pode ser vista tanto em *The brown bunny* (Vincent Gallo, 2003) como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2010). Seus protagonistas são Bud Clay (Vincent Gallo) e José Renato (Iranthir Santos), respectivamente. Clay é piloto profissional do circuito de motos. Ele terminou de competir em New Hampshire e está em direção à próxima disputa na Califórnia. José Renato é um geólogo que saiu de Fortaleza rumo ao interior do Nordeste para mapear uma região onde futuramente haverá um canal.

Há muitos pontos comuns entre esses dois filmes: seus personagens centrais se deslocam na estrada em decorrência de suas atividades profissionais; sofrem com o fim de seus relacionamentos; ao longo do percurso, aproximam-se de outras mulheres, mas nem sempre essa tentativa é bem sucedida; lembram, mas também tentam esquecer suas companheiras; a trilha sonora remete a dores de amor.

Por meio desses dois filmes, este texto quer discutir as emoções no *road movie*, especialmente o sofrimento decorrente da perda. Para isso, o trabalho se divide em duas partes: primeiramente, discute alguns pressupostos relacionados ao filme de estrada<sup>2</sup>, tais como o seu enquadramento aos gêneros cinematográficos, bem como as razões do deslocamento dos personagens. O debate sobre o *road movie* como gênero se torna uma porta de entrada para outras searas, como, por exemplo, o estudo da composição do personagem, porém distanciado da tipificação cara a esse gênero. Por esse motivo, opto por abordagens que elegem inúmeras possibilidades do movimento nos filmes, incluindo, nessa discussão, os *road movies* (ELEFTHERIOTIS, 2012), assim como a experiência de dirigir em diversas frentes, sendo uma delas o cinema (BORDEN, 2013). Na segunda etapa, centro as atenções em dois aspectos fílmicos – *close-ups* do rosto de Bud Clay e a voz da narração de José Renato – como catalizadores do estado emocional desses dois personagens. A hipótese adotada é que os *closes* no rosto, associados à música presente em muitos desses planos, e a voz, combinada com as imagens do espaço por onde ela circula, ajudam a compor os sentidos desses dois filmes em suas abordagens das emoções.

---

<sup>2</sup>Esse termo será utilizado como um sinônimo para *road movie*.

### A falta que nos move<sup>3</sup>

“O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções” (MUNSTERBERG, 1983, p. 46).

“Há certas ideias que a esquerda – sobretudo a esquerda masculina – tem se mostrado tipicamente recatada para discutir. Isso inclui o amor, a morte, o mal, a fé, a ética, a tragédia, o não ser, a mortalidade, o sacrifício e o sofrimento” (EAGLETON, 2010, p. 316).

O diagnóstico de Munsterberg, publicado pela primeira vez em 1916, parece não ter encontrado um desenvolvimento posterior, não apenas na reflexão sobre cinema, mas também em outras áreas, de modo que Eagleton, quase cem anos depois, vem chamar a atenção para a ausência do debate sobre diversos “temas tabus” nas ciências humanas. Entre eles, estão algumas emoções como, por exemplo, o sofrimento. Porém, tal lacuna vem sendo aos poucos preenchida com estudos que tratam de inúmeras emoções no cinema (PLANTINGA, 1999; PODALSKY, 2011; DIDI-HUBERMAN, 2015). Como elas podem assumir as mais diversas materializações na matéria dos filmes, isso exige, de saída, um recorte. Aqui, pretendo me deter, conforme o “estado de espírito” dos personagens descrito na introdução, em uma única emoção: a dor da perda, que, já antecipando o que se verá adiante, será tomada como força motriz para as ações de Bud Clay e José Renato nas estradas que percorrem.

Em *Viajo...*, o acesso ao personagem José Renato se dá apenas por meio de sua voz. Seu rosto ou qualquer outra parte do seu corpo não são revelados. Os temas de suas falas podem ser divididos em três tópicos: trabalho, vida pessoal e comentários sobre pessoas que conhece ao longo da viagem. Ele descreve em detalhes os procedimentos de um geólogo, bem como a dificuldade em lidar com a separação de Joana, sua companheira. A viagem é de trabalho, mas serve também para fazer lembrar e tentar esquecer. Num dado momento, ele desabafa: “a única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças de ti. Não, galega, isso é mentira. Não sei escrever carta de amor, não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças de ti?”. Mais à frente: “pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado”, diz José Renato, referindo-se ao período que passou com uma garota de programa chamada Paty. Se, em *Viajo...*, a voz de José Renato é o fio condutor da narrativa, em *The brown bunny*, praticamente não se ouve a voz de Clay. O foco, nesse filme, são as ações praticamente silenciosas

---

<sup>3</sup>Tomo de empréstimo o título de umas das peças dirigidas por Christiane Jatahy.

do personagem, com uma frequência para *close-ups* em seu rosto. Retomarei, na segunda parte desse trabalho, a possível relação entre rosto e voz quando esses dois filmes são justapostos. Por ora, é válido frisar que os motivos da viagem desses dois personagens se distanciam daqueles comumente apontados pela literatura sobre o filme de estrada.

É comum a associação entre marginalidade e os personagens dos *road movies*. Autores como Corrigan (1991) ou Laderman (2002) analisam a produção norte-americana, especialmente das décadas de 1960 e 1970, para postular como característica central dos personagens desses filmes a recusa aos códigos de conduta socialmente desejáveis. Geralmente são assaltantes, assassinos ou golpistas, mas também pessoas que não se enquadram em normas sociais tradicionalmente instituídas. Em resumo, a condição central do personagem desse gênero cinematográfico é de ser *outsider*. A expansão da produção desse tipo de filme, bem como os debates subsequentes, revela que esse prisma, embora pioneiro e basilar, é hoje insuficiente para dar conta de filmes de estrada realizados inclusive nos Estados Unidos, como é o caso de *The brown bunny*. Por essa razão, é preciso filiar-se a perspectivas menos engessadas na abordagem de temas como deslocamento e viagem no cinema. Uma delas é a de Eleftheriotis (2012): para ele, *exploração, descoberta e revelação* formam a tríade necessária para a investigação do movimento no cinema, pois ela ativa “as especificidades históricas e culturais do registro *emotivo*” (ELEFTHERIOTIS, 2012, p. 70, grifo meu). Mais que aplicar esse modelo aos filmes em questão, interessa perceber como a apropriação dessa temática pode *revelar* (um dos aspectos que compõe o debate proposto pelo autor) os motivos do deslocamento dos personagens sem perder de vista as emoções.

Como descrito acima, o motivo central das viagens de Bud Clay e José Renato é o trabalho, cujo andamento, porém, estará diretamente atrelado à dimensão existencial de ambos. Desde o início, José Renato lida com a viagem em contagem regressiva, na medida em que o peso da ausência se torna mais angustiante, esse sentimento reverbera no trabalho, causando dispersões e atrasos no cronograma. Já Bud Clay cria situações que sempre remetem à sua namorada, Daisy (Chloë Sevigny), como visitar a casa em que moraram ou ir a uma loja de animais para saber o tempo médio de vida de um coelho, já que seu último presente para ela fora um coelho de chocolate por ocasião da páscoa. Adiante, a narrativa mostrará que tais situações são “ficções” para tornar suportável a dor da ausência. Assim, no vai e vem entre o pessoal e o profissional, entre o público e o particular, esses momentos revelam que a angústia da falta se reverte no impulso necessário para seguir viagem. Não se trata mais

de quebrar códigos de conduta ou seguir numa vivência errante. Filmes de estrada como os abordados aqui acenam, portanto, para a ampliação dos modos de ver seus personagens. A questão não se resume em defender a falta como o motivo central que move os personagens nos *road movies*, mas tomá-la como uma possível chave de leitura que transcende as determinações do gênero. E mais importante: o que gera essa falta? Para onde ela conduz os personagens? Tal questionamento encaminha a discussão para o seguinte tópico: tendo em vista a diversidade de fatores que fazem os personagens dos *road movies* se deslocarem, o fato de a narrativa se desenrolar na estrada é suficiente para considerá-lo um gênero? Quando comparado a outros gêneros – *western*, terror ou comédia romântica –, em que não se vê grandes alterações das ações e do destino dos personagens, o filme de estrada apresenta uma diversidade quase imensurável em relação aos motivos da viagem. Não pretendo defender que o *road movie* não seja um gênero, mas apenas compartilhar uma inquietação a respeito desse formato que, certamente, merecerá mais atenção em outro momento. Por agora, é preciso voltar aos filmes.

Embora haja vários pontos comuns entre ambos, o sofrimento dos personagens, entretanto, é causado por razões diferentes: como dito antes, José Renato foi deixado por sua companheira, já Bud Clay sofre porque Daisy morreu engasgada com o próprio vômito após o uso de drogas e álcool em uma festa. Porém, isso só é revelado no final do filme e, até chegar a esse ponto, a narrativa dá a entender que ela está viva e que os dois estão separados por uma razão desconhecida. A lembrança de Daisy perturba Clay constantemente no trajeto que faz, especialmente quando relembra momentos de alegria e de leveza. No meio do caminho, assim como José Renato, ele também tenta se relacionar com outras mulheres, mas sem sucesso. A tentativa comum a esses dois personagens mostra que a dor da falta exige movimento. É a falta que move, para retomar o título acima, pois, como pontua Didi-Huberman (2015), emoção é movimento, cujo caminho vai em direção a instâncias particulares e públicas, isto é, emoções são sentidas pelo corpo, mas construídas e compartilhadas na coletividade, já que é na tentativa (ainda que fracassada) de superar a angústia da falta que José Renato e Bud Clay se esforçam para interagir com o entorno, seja para lembrar ou para esquecer.

No caso de *The brown bunny*, com a morte como acontecimento significativo para o destino do personagem, ganha importância o papel da memória. O modo como o filme convoca essa relação entre morte e memória contrapõe duas instâncias: a situação narrativa e as opções escolhidas para o desenrolar da história. Em outras palavras, todo o filme se ancora em indícios de realidade bastante verossímeis até o

momento em que Clay tem uma espécie de sonho (ou delírio) com Daisy. Trata-se de uma prestação de contas entre os dois, quando ele a questiona porque abusou do álcool e das drogas a ponto de ficar inconsciente e ter sido estuprada por três homens. Desse modo, *The brown bunny* materializa em imagem e som a conversa que ele gostaria de ter tido com Daisy, mas que, devido às circunstâncias, tornou-se impossível. Essa sequência aciona a reflexão de Bakhtin sobre a formação e a importância da memória na atividade estética: “depois do enterro, depois do monumento tumular vem a *memória*. Tenho *toda* a vida do outro *fora* de mim, e aí começa a construção estetizante de sua personalidade, sua consolidação e seu acabamento numa imagem esteticamente significativa” (BAKHTIN, 2003, p. 97-98, *itálicos do autor*). Tal construção busca na lembrança momentos considerados relevantes, cujo alicerce é composto por forças distintas, porém complementares: quando associado ao impacto das emoções, o verossímil gera uma estetização do outro que pode facilmente ir além dos índices de realidade. Diante da dor da perda, o personagem produz discontinuidades na narrativa que desestabiliza, inclusive, o nosso acesso à elaboração estética de suas emoções. Para isso pouco importa se a situação é inverossímil, pois ela tem valor na medida em que expressa seu estado emocional. Em resumo, a dor da ausência ultrapassa a fidelidade à realidade para elaborar a peça que falta na “construção estetizante” da imagem que Bud Clay tem a respeito de Daisy, ou seja, o movimento da memória pode elaborar situações inimagináveis para que assim o conflito entre os dois personagens se resolva.

Em outra sequência, José Renato diz: “Em casa ela é botânica e eu, geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores. Um escava a terra e tira pedras, enquanto o outro colhe flores. Um casamento perfeito, todo casamento é perfeito, até que acaba”. Nesse relato, vê-se também a busca pelas lembranças já comentadas, mas diferentemente de *The brown bunny*, que materializa na imagem as lembranças positivas que Bud tem com Daisy, em *Viajo...* só é possível acessar o real estado do personagem por meio de seu tom voz que, de acordo com Bakhtin (2003), é uma instância imprescindível para a análise de qualquer enunciado oral. É pelo tom de voz que o personagem manifesta suas impressões, angústias e desejos, tornando-se a mais concreta dimensão do seu estado emocional. Enquanto em *The brown bunny* esse trabalho de memória ganha corpo na imagem, em *Viajo...* ganha na voz, mas ambos permitem uma aproximação entre as perspectivas de Bakhtin e Didi-Huberman, em que uma afirmação desse último autor reforça a do primeiro: “emoção é um *movimento fora de si*: ao mesmo tempo em mim (mas é uma coisa tão profunda que escapa à minha razão) e fora de mim (e é uma coisa que me atravessa totalmente para

me escapar de novo)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29). Na tentativa de lidar com o passado, em *The brown bunny* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* percebe-se que esse movimento simultâneo de dentro e de fora apresenta como resultado a insis-tência na dor, ainda que involuntariamente, seja por meio dos relatos de José Renato ou das lembranças de Clay, para, quem sabe assim, se aventar um novo começo. Trata-se, portanto, de utilizar a falta como um motor que gera movimento, a fim de aprender a conviver com a ausência ou, simplesmente, de aprender a perder a fim de se livrar da dor que os consome.

Bud Clay e José Renato têm, portanto, no trabalho o propósito de suas via-gens. Entretanto, a dor da falta estabelece um considerável desnível entre os aspectos profissional e pessoal de ambos. Enquanto o primeiro transcorre sem muitos empe-cilhos, especialmente no início da jornada de José Renato<sup>4</sup>, o segundo é atravessado por uma espécie de deriva comum aos personagens dos “filmes de excursão” (COR-RIGAN, 2015, p. 112), ou seja, filmes de excurso, de deambulação, em que prevale-ce o movimento no espaço com um sujeito viajante alterado ou desestabilizado. Se anteriormente, apoiado em Eleftheriotis, propus verificar o que esses personagens em movimento *revelam*, agora, com base na discussão de Corrigan sobre o filme-ensaio em sua versão de viagem, pode-se afirmar que a desorientação constitui um aspecto também relevante de tais personagens. Embora haja um objetivo (mapear a região por onde o canal passará ou chegar à próxima cidade onde ocorrerá a competição), “há uma percepção confusa da possibilidade de expressar ideias e um desejo de es-tar em outro lugar que não aquele onde estão” (CORRIGAN, 2015, p. 116). Essa apropriação, contudo, não é literal, pois não entrarei no mérito da existência (ou não) da dimensão ensaística desses filmes. Porém, as características apontadas podem ultrapassar o filme-ensaio, sendo válidas também para a análise de outros filmes de estrada.

## Rosto e música, voz e imagem

“Eu só quero que você se encontre. Ter saudade até que é bom, é melhor que caminhar vazio, a esperança é um dom que eu tenho em mim.” (*Sonhos*, Peninha, 1977)

“When you hold me tight, how could life be anything, but be-autiful, I think that I was made for you and you were made for me.” (*Beautiful*, Gordon Lightfoot, 1972)

---

<sup>4</sup>Ao longo da viagem, o cronograma inicial de 30 dias atrasa cinco.

O estado emocional de Bud Clay o leva a inúmeras tentativas de exorcizar a dor que sente. Em uma dessas, o personagem revela o tipo de relação que estabelece com o seu automóvel. Ao longo da viagem, ele para num deserto de sal, retira a moto que está na traseira e a pilota até sua imagem se diluir na paisagem. A combinação entre o cansaço físico e o emocional força uma pausa a fim de escapar, ainda que temporariamente. Querer perder-se é uma possibilidade, mas voltar à estrada é uma obrigação. Essa passagem conduz ao debate sobre o papel e a importância do carro nos filmes de estrada. Em muitos casos, ele é diretamente associado à aventura, à liberdade, ao risco e ao prazer. Nesses dois filmes, entretanto, o *status* do carro muda: deixa de ser “um objeto absolutamente mágico” – como disse Barthes (2007, p. 152) em sua análise do novo Citroën – para se tornar lugar de solidão, das lembranças que trazem sofrimento e das tentativas fracassadas de aproximação com outras mulheres. Das três que Bud Clay encontra no caminho, duas chegam a entrar no carro, mas ficam por poucos minutos, pois logo ele desiste delas. Nenhum dos dois personagens usa o veículo como uma contrapartida para benefícios ou conquistas; ao contrário, o furgão de Bud e a caminhonete de José Renato são espaços com outras funções: encontros rápidos, escritório, casa; mas também, em seus fluxos temporários, lugar de interação com o exterior, distração e monotonia em que ambos, talvez por estarem sozinhos, não deixam de externar a dor da falta pelo choro (Bud Clay) ou por relatos angustiados (José Renato).

Essa diversidade de usos para o veículo – também distante do que tradicionalmente se vê nos *road movies* norte-americanos – aciona o conceito de “automobilidade” (FEATHERSTONE, 2014), ou seja, uma junção das noções de autonomia e mobilidade que serve para pensar a experiência de dirigir na estrada, mas também a interação com o exterior, em que a função do carro não se restringe a percorrer lugares selvagens, desertos ou remotos, mas também à “capacidade de ir a qualquer lugar, para se locomover e habitar sem pedir permissão, uma vida auto-dirigida livre da vigilância das autoridades” (FEATHERSTONE, 2014, p. 2). Assim, tal conceito se torna relevante também por ultrapassar as delimitações e expectativas em torno do *road movie* como gênero.

Sem perder de vista o foco desse trabalho – as emoções, em especial a dor da perda –, apoio-me em perspectivas que pensam a automobilidade também em sua dimensão emotiva. Na discussão sobre o ato de dirigir, Sheller (2004) desloca o enfoque das questões técnicas, econômicas ou ambientais para as emocionais. Segundo a autora, tal dimensão tem sido negligenciada, mas para esse trabalho ela se torna particularmente importante especialmente quando se corrobora a ideia de que: “o consu-

mo de um carro não se limita a escolhas racionais, pois tem muito a ver com questões estéticas, emocionais e sensoriais (...). Podemos perguntar como sentimentos por, de e com carros geram sensibilidades que são social e culturalmente incorporadas em práticas familiares e sociais do uso do carro, circulações e deslocamentos realizados por carros, estradas e motoristas” (SHELLER, 2004, p. 222). Na esteira do conceito de automobilidade encontra-se também o trabalho de Borden (2013), cujo interesse pelo cinema é central. Ele acredita que, devido à sua natureza imagética, o cinema é o meio de expressão que melhor fornece a sensação de dirigir e que as subjetividades do espaço, construídas pelo cinema, expressam inúmeras dimensões culturais que se distanciam de tentativas homogêneas sobre o ato de dirigir (BORDEN, 2013, p. 12-15). Dos motivos que apresenta para a inclusão de filmes nesse debate, o que mais interessa reter é aquele que considera a experiência de dirigir como percepção, projeção, representação e engajamento, sempre vinculados a aspectos culturais e subjetivos. Semelhante a Sheller, ele não desconsidera a importância dos aspectos econômicos, tecnológicos, urbanísticos ou ambientais, porém se mostra mais interessado em “refletir sobre diversos tipos de emoção” (BORDEN, 2013, p. 11) invocados pela experiência de dirigir quando retratada pelo cinema.

A discussão sobre automobilidade pressupõe também o espaço para além do carro, por interferir no estado emocional de quem o dirige. Porém, nos filmes aqui debatidos, a relação com o entorno está mais explícita em *Viajo...* Quando não comenta sobre o fim do relacionamento com Joana ou sobre o trabalho, José Renato fala a respeito das pessoas que conhece durante a viagem: artesãos,romeiros, moradores de vilarejos isolados, prostitutas, pedintes, um casal de namorados, pescadores. Num tom que flerta com o documental, o personagem descreve e, em alguns casos, elabora algumas interpretações a respeito dessas pessoas. A caminhonete que dirige sequer aparece ao longo do filme ou é por ele citada como algo significativo. Em *The brown bunny*, nas pausas durante a viagem, vê-se Bud Clay em busca por Daisy de diversas formas: numa loja de animais, na casa onde moraram, na interação com outras mulheres. Desse modo, pode-se afirmar que, embora o automóvel seja o meio responsável pelo deslocamento dos personagens –*Viajo...*, em maior grau, e *The brown bunny*, em menor intensidade – constroem uma automobilidade que majoritariamente parte do veículo em direção ao exterior rumo a pessoas, objetos e paisagens.

Adiante, voltarei a essa relação com entorno. Por ora, é preciso questionar o seguinte: se o carro assume uma posição secundária na construção da automobilidade nesses dois filmes, em quais elementos o estado emocional dos personagens estará

mais latente? A hipótese adotada é que a questão se transfere, não exclusivamente, mas recorrentemente, para os planos em *close-up* do rosto de Bud Clay e para o relato oral de José Renato. Dito de outro modo: rosto e voz materializam mais diretamente as emoções de ambos. Transfere-se, assim, a atenção da máquina para o sujeito.

Embora ambos tenham que lidar com a dor da perda, há diferenças no modo como os filmes apresentam essa dimensão existencial: à verborragia de José Renato, contrapõe-se o silêncio excessivo de Clay que beira à incomunicabilidade. Enquanto dirige, a imagem que se vê de Bud Clay é basicamente um *close-up* à direita do seu rosto. Nesses planos, ele está sempre em silêncio, o cabelo balança com o vento e, por vezes, chora. Essa opção imagética estabelece mais facilmente, num primeiro momento, o estado emocional do personagem, bem como facilita a criação de um pacto de intimidade com o espectador cujo acesso ao sofrimento dos personagens se dá mais facilmente. É válido lembrar que os enquadramentos desses planos não se alteram, não há *zoom in* ou *zoom out* em relação ao rosto filmado.

Dialogando com o trabalho de Béla Balázs, um dos primeiros teóricos do cinema a pensar o *close-up*, Aumont (1998) defende que, quando um primeiro plano expõe um rosto sobre toda a superfície da imagem, esse rosto encarna o todo da ação dramática proposta pela narrativa. Com o personagem em silêncio, o *close* no rosto se torna uma zona nebulosa que orienta parcialmente o espectador sobre o seu estado emocional. Ao longo do filme, vê-se o seu sofrimento, mas a causa que provoca o choro, por exemplo, está em suspenso. Poderia ser de saudade, mas também de arrependimento por não ter interferido no momento em que Daisy estava sendo estuprada, como também de raiva da própria Daisy, por ter exagerado no consumo de álcool e drogas. Em suma, o recorte ampliado do rosto não permite o acesso aos reais motivos de tal comoção e abre a possibilidade para ambiguidades, corroborando o que disse Balázs: “a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala (...), não governada por cânones objetivos” (1983, p. 93), ou seja, o rosto em *close* é mais polifônico que a própria linguagem. Desse modo, se a memória possibilita uma construção estetizada do outro, como ressaltou Bakhtin, tal construção também encontra ancoragem no rosto em *close-up*, pois boca, olhos e lágrimas, por exemplo, compõem múltiplas expressões de memórias e emoções que talvez as palavras não consigam captar. Aqui, seguindo o percurso de Aumont, o rosto funciona como uma superfície em que se desenha uma subjetividade e se extraem interpretações e significados. Porém esse recorte, em *The brown bunny*, buscará na música um meio para explicitar a subjetividade do personagem.

Nesses *close-ups*, há geralmente uma música extradiagética cuja letra reflete

o estado emocional de Clay: *Milk and honey*, de Jackson C. Frank, e *Beautiful*, de Gordon Lightfoot, tratam de solidão, de separação e da dor da ausência. Quando “falam” pelo personagem, mesmo que imprimam “a sua participação na emoção da cena” (CHION, 2011, p. 14), sendo, portanto, “empáticas”, essas músicas estabelecem também diferentes níveis de intensidades: da zona ambígua que pode ser o *close-up* do rosto passa-se a uma seara mais nítida. Porém, o *close* não apenas isola uma parte do corpo, mas intensifica, com a ajuda da música, a percepção do processo dramático-narrativo por parte do espectador, ainda que parcialmente. Essa lacuna, no entanto, é relevante porque, se dirigir no cinema é projeção e engajamento (BORDEN, 2013), tem-se uma trajetória indeterminada e incompleta, uma mobilidade (ou automobilidade, para usar o conceito acima descrito) que revela emoções por meio de um rosto que sofre e cuja importância está mais para as polifonias decorrentes da junção entre imagem e música que para um acesso transparente aos motivos do sofrimento do personagem. Isso não implica, contudo, estabelecer hierarquias entre imagem e palavra, mas reconhecê-las como instâncias que, quando interligadas, produzem uma infinidade de sentidos.

Se em *The brown bunny*, o *close-up* do rosto de Bud Clay materializa o estado emocional do personagem, em *Viajo...*, o foco se desloca para a voz de José Renato. Voz da narração tal qual um diário que expõe um sujeito à deriva, como se ouve, num dado momento: “Manhã do dia 52 da nossa separação, eu sinto que sobrevivi a um terremoto. Seis semanas longe de casa são seis gotas como de um calmante poderoso, um calmante que não resolve a dor, mas tranquiliza o juízo”. Como dito antes, suas falas remetem a três temas: trabalho, vida pessoal e comentários sobre as pessoas com quem encontra durante a viagem. Na medida em que a narrativa avança, agrava-se a angústia e a desorientação, de modo que José Renato embaralha esses universos e experiências, tomando esses três pontos praticamente uma unidade. Embora a voz da narração remeta constantemente ao término do relacionamento e à posterior crise por que passa o personagem, ela não revela as causas do rompimento. Sabe-se, no máximo, que Joana tomou a iniciativa para deixá-lo, mas o motivo permanece oculto. Aqui, como os *close-ups* no rosto de Bud Clay, a voz de José Renato também funciona como uma instância lacunar e ambígua.

Na relação circular que se estabelece entre os três tópicos acima, a ausência de uma justificativa para o fim da relação cede lugar para que se acompanhe a narração de seu sofrimento sem amarras quanto à exposição de si: sua voz fala do tormento das lembranças; da dificuldade em lidar com a solidão; das tentativas bem sucedidas, mas também fracassadas de aproximação com outras mulheres (por exemplo, ele

parece não se incomodar em dizer que “brochou” com uma garota de programa) e da possibilidade de aventar um novo futuro sem Joana. A força retórica de sua narração maneja a voz como um meio que especula e questiona valores, cujo sentido está mais para o compartilhamento de experiências do que para a preocupação com possíveis julgamentos morais. Dito isso, saber o motivo da separação se torna menos importante. Desloca-se a atenção da causa para o acompanhamento de uma vivência marcada pela dor da ausência e pelo sofrimento subsequente.

Ressaltei anteriormente, com a ajuda de Bakhtin, a importância do tom de voz para a avaliação dos enunciados orais – uma dimensão importante, sem dúvida, mas se restringir a ela conduz a uma análise textualista, sendo necessário considerar o espaço por onde essa voz circula, até porque a natureza do cinema é antes de tudo imagética. Evidentemente, não é possível remeter a todos os momentos em que se dá a articulação entre voz e espaço, pois isso implicaria uma análise de quase todo o filme. É nas sequências em que aborda o rompimento com Joana que se nota mais disjunções entre o que se ouve e que se vê. Dentre esses momentos, destaco uma sequência em que José Renato narra os “amores e ódios” que sente e o quanto as lembranças tornam a viagem e o trabalho ainda mais difíceis. Durante essa narração, o que se vê é a montagem de uma feira livre até o momento em que o espaço estará tomado por pessoas. Dois motivos talvez ajudem a explicar essa opção: se a imagem do protagonista não aparece, Joana também “apareceria” apenas em sua narração; mas pode ser também o reaproveitamento de imagens feitas anteriormente pelos diretores para o documentário *Sertão de acrílico azul piscina* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2004), cujo mote inicial foi as feiras de cidades do Nordeste e que posteriormente teria em *Viajo...* uma espécie de continuação<sup>5</sup>.

Especulações à parte, aqui a narrativa estabelece um esquema circular entre o imagético e o discursivo, ou seja, as imagens que mostram o início de um processo até a sua eferescência seguem um relato que evidencia o contrário. Do início para o apogeu, do apogeu para o fim. Se nesse filme a voz é a expressão mais direta das emoções do personagem, essas imagens podem ser vistas, então, como um reflexo do desejo de José Renato (ou da construção estetizada do outro, para retomar Bakhtin), isto é, voltar ao início e assim começar tudo outra vez. Afinal, emoções, estados de espírito e pensamentos não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os representem. Prevalece, novamente, o caráter circular antes sinalizado, que só encontrará um desvio na última sequência do filme, quando José Renato se mostra disposto a “mergulhar para a vida, num mer-

<sup>5</sup>Para mais detalhes sobre o processo de produção desse filme, ver Paiva (2012).

gulho cheio de coragem”, e as imagens mostram homens que saltam de penhascos em direção ao mar. A música que se ouve no primeiro plano do filme – *Sonhos*, de Peninha – fala de rejeição, mas também de superação e resignação (“mas não tem revolta, não, eu só quero que você se encontre...”). Nota-se a circularidade entre palavra (no início) e a imagem (no fim), só que agora não mais para insistir na dor da ausência, mas para vislumbrar um novo começo, dessa vez, sem Joana.

### Considerações finais

Emoção, movimento e tentativa em lidar, mas também superar a dor compõem a arquitetura das ações dos personagens centrais dos dois filmes debatidos neste trabalho. Com Bud Clay e José Renato, vê-se que a dor da ausência gera sofrimento que, por sua vez, exige uma tomada de decisão para superar a angústia ou vivenciá-la até o esgotamento. Filmes como *The brown bunny* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* permitem a relativização dos cânones da literatura sobre o filme de estrada, especialmente aqueles realizados fora dos Estados Unidos, pois um grupo de filmes com características que refletem um contexto cultural específico não pode ser tomado como a pedra angular da discussão sobre o filme de estrada. Nessa direção, em vez de adotar perspectivas prévias, este texto partiu dos filmes a fim de verificar os caminhos que os *road movies* apontam. Mais que seguir uma “cartilha”, importa perceber os desvios que os filmes estrada apresentam frente a considerações canônicas. Em vez de se deslocar a esmo ou em decorrência de uma fuga da lei, desloca-se devido ao trabalho, desloca-se para tentar esquecer, desloca-se para fazer da ausência o motor das intenções e das ações dos personagens.

É preciso investigar também como os filmes resolvem essa questão na imagem e no som. Nesse caso, a discussão se torna mais pontual, exigindo uma investigação mais direcionada sobre cada filme que apresentará perspectivas distintas ou exclusivas. Os dois filmes aqui em foco recorrem ao *close-up* no rosto e às potencialidades da voz para, assim, materializar as emoções de seus personagens. O primeiro caso, *The brown bunny*, revela as ambiguidades e polifonias do rosto em primeiro plano, mas torna esses mesmos planos lugares de acesso à memória, que, no cinema, pode transcender a oralidade para se tornar imagem – algo já ressaltado por André Bazin e que é útil retomar: “a memória é o mais fiel dos filmes, o único que podemos impressionar em qualquer altitude e até a hora da morte” (1991, p. 41). Por outro lado, se é certo que no cinema, depois da invenção da banda sonora, é pouco provável que haja uma imagem dissociada de sonoridade, a voz será o recurso que *Viajo*

*porque preciso, volto porque te amo* tomará como central para fornecer o acesso à história e às vivências de seu protagonista. Uma voz da narração que é circular mas, ao mesmo tempo, exterior ao espaço por onde circula e interior, na medida em que expõe, nos relatos sobre pessoas, lugares e experiências, a sua interiorização.

## Referências

- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALÁZS, B. “A face do homem”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BARTHES, R. *Mitologias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDEN, I. *Drive: journeys through film, cities and landscapes*. Londres: Reaktion Books, 2013.
- CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- CORRIGAN, T. *Cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O filme-ensaio. Desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção?* Lisboa: KKYM, 2015.
- EAGLETON, T; BEAUMONT, M. *A tarefa do crítico: diálogos com Terry Eagleton*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ELEFTHERIOTIS, D. *Cinematic journeys: film and movement*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- FEATHERSTONE, M. “Automobilities: an introduction”. *Theory, Culture & Society*. Londres, vol. 21, n. 4-5, p. 1-24, 2004.
- LADERMAN, D. *Driving visions: exploring road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- MUNSTENBERG, H. “As emoções”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- PAIVA, S. “Roteiros abertos em filmes de busca”. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Fortaleza. *Anais eletrônicos*. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2489-1.pdf>. Acesso em 10 de dezembro de 2015.

PLANTINGA, C; SMITH, G. M. (orgs). *Passionate views: film, cognition, and emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

PODALSKY, L. *The politics of affect and emotion in contemporary latin american cinema: Argentina, Brasil, Cuba, and Mexico*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

SHELLER, Mimi. "Automotive emotions: feeling the car". *Theory, Culture & Society*. Londres, vol. 21, n. 4-5, p. 221-242, 2004.

### Referências audiovisuais

SERTÃO de acrílico azul piscina. Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, Brasil, 2004.  
THE BROWN bunny. Vincent Gallo, Estados Unidos, 2003.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, Brasil, 2010.



**No rosto, lê-se o homem:  
a fisiognomonia  
no cinema**

*By the face, we read the  
man: physiognomy in film*

Pedro Maciel Guimarães<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: pedromaciel@iar.unicamp.br

**Resumo:** traçar a trajetória do conceito de fisiognomia, o estudo da fisionomia humana como índice de conhecimento sobre as características abstratas e subjetivas a partir dos traços da cabeça e do rosto. Partindo do princípio que a fisiognomia rege as ciências naturais e também a cultura e os meios de representação, visa-se investigar a manifestação do estudo do rosto humano no cinema como elemento de significação e criação de sentido. Serão abordados vertentes do estudo fisiognomônico como a analogia entre a face do homem e a face do animal, o aspecto visual do rosto como elemento estético e narrativo, a importância da relação dentro-fora na construção da atuação e a fisiognomia étnica.

**Palavras-chave:** estética do cinema; corpo no cinema; atuação no cinema.

**Abstract:** aims the study of physiognomy, the study of human physiognomy as knowledge index on the abstract and subjective features from the aspects of the head and face. Assuming that the physiognomy governs the natural sciences and also the culture and the means of representation, aims to investigate the expression of the human face in film study as a significant element and creation of meaning. Physiognomonic study sheds will be addressed as the analogy between the man's face and the face of the animal, the visual appearance of the face as an aesthetic and narrative element, the importance of the relationship inside-outside in the construction of action and ethnic physiognomy.

**Key words:** film aesthetics; body in film; acting studies.

## Introdução

A fisiognomonia, ciência que tem sua origem na Antiguidade, foi retrabalhada sistematicamente por filósofos, cientistas e artistas ao longo dos séculos. O ponto em comum das diferentes abordagens sobre a fisiognomonia reside no estudo da personalidade a partir dos traços da cabeça e do rosto. Em escritos científicos de ordens e origens diversas, procurou-se estabelecer a ligação da parte externa do corpo às qualidades morais da alma; entender o interno, abstrato e psicológico a partir do estudo do externo, material e visível. A expressão na superfície do corpo, mais especificamente do rosto, seria, portanto, manifestação de elementos experimentados internamente. Assunto de cientificidade, mas também de sociedade e cultura, a fisiognomonia é a “base da civilidade, pois a conduta e os modos do homem estão definidos por uma equivalência entre o homem ‘exterior’ visível e um homem ‘interior’ escondido” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 24).

Assim, o rosto seria a superfície que deixa ver, que torna visível materialmente, uma série de estados de paixão e emoção que movem o ser humano e que são, por princípio, abstratos. A fisiognomonia prega também que, examinando o rosto, pode-se ter acesso também a elementos biográficos do sujeito e sua localização dentro da escala social, dimensão mediada igualmente por elementos culturais que adornam a face humana (maquiagem, adereços, etc).

Segundo a dupla de pensadores do rosto humano, Courtine e Haroche, essa “ciência das paixões” (2007, p. 25) marca ao mesmo tempo a natureza física e social do corpo humano e se inscreve numa rede de dicotomias fundadoras.

O homem se divide em dois: invisível e visível, homem interior e homem exterior. Existe uma ligação entre a interioridade escondida e a exterioridade manifesta. Os movimentos das paixões que habitam o homem interior deixam-se notar na superfície dos corpos. A fisiognomonia antiga faz da relação entre alma e corpo uma relação entre o dentro e o fora, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o envelope, a paixão e a carne, a causa e o efeito. Uma face do homem escapa ao olhar. A fisiognomonia pretende suplantá-la ao construir uma rede de equivalências entre o detalhe das superfícies e das profundezas. A ciência das paixões é uma ciência do invisível (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 35).

Como a fisiognomonia concerne diretamente a relação entre corpo e espírito, trata-se de noção fundadora para disciplinas díspares, da medicina às artes. Na primeira, a semiologia médica olha para o sintoma, muitas vezes manifestado externamente, buscando entender a causa da enfermidade, verificada e desenvolvida in-

ternamente. Nas artes corporais ou pictóricas, a fisiognomonia torna-se linguagem e atualiza o provérbio latino *in facie legitur homo* (no rosto, lê-se o homem). A necessidade de leitura ou compreensão do interno a partir do externo é o que legitima o uso da fisiognomonia para se falar dos meios de representação artística, entre eles o cinema. Pegando emprestado do teatro, da dança e do circo o fato de usar o corpo como um dos elementos principais da expressão, o cinema vai, sistematicamente, recorrer à cientificidade e eficácia comunicativa da ciência da fisionomia. Para determinadas estéticas artísticas que buscam o conhecimento através da revelação (a analogia religiosa foi a base da teoria do cinema de André Bazin), a fisiognomonia torna-se a pedra de toque da representação do corpo, pensamento enraizado no pensamento da arte ocidental. Se o “rosto é a figura da alma, a fisiognomonia é o repertório de uma linguagem das figuras” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p.52).

De naturalistas (Charles Darwin) a neurologistas (Charcot), diversos pensadores das ciências naturais se debruçaram sobre o estudo da fisiognomonia. Esse artigo tem como objetivo ampliar o conceito para o mundo da cultura e das representações artísticas e ver como o cinema se apropria de elementos fisiognomônicos no momento de representar significados, emoções e pertencimentos étnicos através dos rostos dos atores. Visamos pensar também como os registros de atuação e métodos de direção de atores levam em consideração conceitos elaborados em diferentes momentos do pensamento fisiognomônico. Abordaremos, assim, o rosto dos atores e a rede de significados plásticos e narrativos que se constrói a partir deles. Esse atores podem ser profissionais ou não-profissionais, modelos no sentido eisensteiniano ou estrelas de cinema, no sentido sociológico de Edgar Morin. Propomos, portanto, uma trajetória cronológica da evolução do conceito de fisiognomonia a partir de pensadores específicos e sua aplicação em produtos audiovisuais de estéticas distintas: filmes soviéticos de vanguarda, clássicos industriais americanos, modernos europeus pós-nouvelle vague e produtos televisivos. Veremos, inclusive, que dentre esses, o cinema soviético privilegia a aplicação de conceitos fisiognomônicos para servir de substrato a um dos seus conceitos-chave (a “tipagem” eisensteiniana) mas que, paradoxalmente, desvirtua outro preceito da fisiognomonia clássica ao apontar para a quebra entre a relação dentro-fora como constitutiva da atuação do ator.

### **A relação homem-animal**

É através do pensamento do cientista Giovanni della Porta que se pode extrair o substrato para se pensar uma primeira singularidade do uso do rosto no cine-

ma. Com *A Fisionomia Humana* (1586), Della Porta foi responsável por espalhar o conceito pela Europa e ajudou a solidificar a relação dentro/fora que viria a se tornar seu arcabouço teórico.

A fisiognomia, ciência quase divina [...] Pelos signos externos que vemos no corpo do homem, ela descobre seus modos, sua natureza e seus objetivos, ela penetra nos esconderijos mais escondidos da alma e nos lugares mais íntimos do coração” (DELLA PORTA, 1586, apud COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 39).

Nessa afirmação, o caráter natural da fisiognomia (o corpo humano é um sistema homogêneo onde o fora expressa o dentro) reveste-se de necessidade de legitimidade metafísica (“ciência quase divina”). Ainda assim, pode-se identificar a fisiognomia de Della Porta de “fisiognomia natural”, apesar da evocação do “caráter divino”. Isso porque os escritos de Della Porta se levantaram contra “metoposcopia” ou “fisiognomia astrológica”, propagada pelo físico e astrólogo Jerome Cardin, por volta de 1550. Influenciada pelo pensamento da cultura árabe, Cardin defendia que eram os astros os responsáveis pelo comportamento dos homens. Nada no corpo poderia servir de superfície para mostrar os sentimentos ou motivações internos. O pensamento natural de Della Porta acaba prevalecendo sobre o de Cardin. Courtine e Haroche chamam-no de contrarreforma, de “subida do racionalismo contra as ciências obscuras” (2007, p. 59), fato que põe termo, pelo menos temporariamente, à querela entre ciência natural versus prática divinatória, com clara predominância da primeira.

Para Courtine e Haroche, o pensamento de Della Porta se calca em aspectos essencialmente metafóricos, sendo a metáfora dellaportiana por excelência aquela que liga o aspecto visual humano ao semblante animal. Partindo do princípio que todo homem se parece com um animal, o homem que tem certas características físicas de uma espécie do reino animal terá, também, as características simbólicas e abstratas imputadas a elas. Della Porta estabelece assim a analogia entre o rosto humano e face animal como medida de comparação e maneira de ligar a interioridade e a expressão.



Figura 1. As experiências de Della Porta. Fonte: Biblioteca de imagens do Google

Mais tarde, Charles Darwin vai expandir a analogia de Della Porta para propor que a relação entre sentimento e expressão, que calca a fisionomia humana, também estrutura a compreensão da fisionomia animal. Darwin reivindica que a mesma lógica de expressão exterior de sentimentos experimentada pelos homens rege também o reino animal – embora exista, para a maioria das espécies, menor pluralidade e nuances de signos na face animal se comparada à face humana. A analogia entre homem e animal para Darwin recobre o uso da superfície de expressão que representa a parte exterior do corpo de ambos.

Aquele que observar um cão se preparando para atacar outro cão ou um homem [...] ou a expressão de um macaco quando provocado e quando afagado, será forçado a admitir que os movimentos dos seus traços e gestos são quase tão expressivos quanto dos homens.” (DARWIN, 2000, p. 139)

O meio cinematográfico, através da montagem como elemento ontologicamente criador de analogias, soube aproveitar dos ensinamentos da relação homem-animal proposta por Della Porta e Darwin. O mesmo conceito foi utilizado por diferentes tipos de filmes, embora guardando similaridades de representação e significados.

Em *Stachka* (*A Greve*, 1925), de Serguei M. Eisenstein, a relação fisiognomônica é proposta pelo discurso fílmico quando o patrão da fábrica convoca seus assessores para buscar espiões que se infiltrem no meio dos trabalhadores e desmantelem a paralisação que se anuncia. O executivo, bonachão e asqueroso, depara-se então com um catálogo de agentes secretos. Pela relação de planos dada pela montagem fílmica, cada um desses profissionais é assimilado a um animal (uma coruja, uma raposa, um buldogue, um macaco). A analogia é dada partindo da face do animal que, numa fusão, desaparece, dando lugar ao rosto do ator com um gestual parecido ao do plano anterior. Em *closes* e *raccords* de gestos clássicos, os atores repetem os movimentos, alguns totalmente instintivos, feitos pelos animais: o Coruja pisca os olhos apertadamente, o Buldogue saliva, o Macaco bebe álcool, etc. A relação é,

portanto, primeiramente, visual. O que vale é a analogia que une exterior de um ao exterior do outro. Estabelece-se assim um jogo de espelhamento dentro do tecido fílmico, através de quadros mais ou menos independentes em que os personagens são apresentados antes de empreenderem suas ações.

Aqui, entra em questão a ideia do “rosto genérico” (AUMONT, 1992, p. 186) dos tipos eisensteinianos, o que foi a base para a elaboração da teoria da tipagem. Esse rosto genérico pretendia ser o oposto do rosto individualizado, um rosto que poderia ser representativo de uma classe social ou um grupo político. A tipagem de Eisenstein é uma teoria essencialmente fisiognomônica – resta a precisar qual vertente ela segue mais declaradamente, o que será feito adiante. Mas a generalidade dos rostos desses modelos de *A Greve* não é mais com relação a um grupo humano e sim relacionado a uma espécie do reino animal. O discurso fílmico vai se apoiar nessa relação, essencialmente visual, para extrair dela possibilidades de significação. Assim, o agente-raposa, esperto, mostra-se especialista em disfarces; o coruja age de-sastradamente, mas com sapiência; o macaco sabe aproveitar bem das situações; e o buldogue, pela intimidação, comanda outros animais. Todo o gestual que se segue à apresentação dos agentes secretos reforça nas características psicológicas que esses personagens adquirem a partir da referência animal.



Figura 2. *A Greve*.

Os personagens dos agentes secretos são secundários na trama, mas o regime de apresentação deles pelo discurso de Eisenstein e a relação feita entre características animais e características humanas acopla o pensamento de Della Porta ao de Darwin, separados por 200 anos. O meio cinematográfico potencializa também as possibilidades de comparação visual do rosto humano e da face animal já estabelecidas pelas pranchas de desenhos de Della Porta e seus discípulos.

Demonstrando a versatilidade do pensamento dellaportiano, a fisiognomia homem-animal vai irrigar o pensamento de um tipo de cinema que está nos antípodas das experimentações soviéticas. Em *The Women* (*As Mulheres*, 1939), de George Cukor, os créditos iniciais cuidam de comparar as atrizes-personagens a animais. Seguindo o critério de analogia de Eisenstein, Joan Crawford é assimilada a uma tigresa; Rosalind Russell, a uma pantera; Paulette Goddard, a uma raposa; Lucile Watson, a uma coruja; e Phyllis Povah, a uma vaca. Essas personagens terão suas psicologias sustentadas e desenvolvidas dentro da trama fílmica a partir dessa comparação inicial. Cukor coloca então no centro da fábula a relação analógica que Eisenstein tratara de modo quase anedótico. O tom dos créditos de *As Mulheres*, assim como o da sequência de *A Greve*, é o da busca do efeito cômico, acrescido do sentimento de simpatia pelas personagens que são apresentadas. Busca-se relacionar as mulheres mais à imagem que tais animais adquirem nos desenhos da Disney do que necessariamente às suas características do reino animal.

Depois de uma vertente mais ofensiva do fenômeno do zoomorfismo proposta pelo naturalismo literário do século XIX, é o tom adocicado e complacente do fenômeno de comparação entre homens e animais que domina o pensamento do cinema nessa época, principalmente o do americano. As experiências de se dotar animais com características humanas durante todo o período do cinema clássico contaminam não somente as animações da Disney iniciadas com Mickey Mouse, mas também os filmes infantis em *live-action* protagonizados por animais domésticos (*Lassie e Rin-tin-tin*) e até por animais selvagens: cavalo em *The Black Stallion* (*O Corcel Negro*, 1979), de Carroll Ballard; baleia em *Orca* (1977), de Michael Anderson.

A vertente oposta ao zoomorfismo, mas complementar a ele, foi também amplamente adotada no cinema, basta ver as reflexões de André Bazin no artigo *Montagem Proibida* (1956), em que analisa como animais e até objetos inanimados adquirem características humanas através da linguagem cinematográfica, nomeadamente pela montagem de planos e *raccord* entre eles. Em ambos os casos, a ideia é criar um híbrido de humano e animal, em que eles se retroalimentem de características físicas, comportamentais e psicológicas.

Partindo dessa premissa de comparação, poderíamos pensar até em um alargamento da fisiognomia natural de Della Porta e Darwin atingindo não mais animais, mas as plantas. É o caso dos créditos iniciais de *8 Mulheres* (*8 Femmes*, 2002), de François Ozon, em que as atrizes são comparadas a flores. Empreitada metafórica mais ousada, pois, ao contrário das anteriores, as plantas não possuem face assimilável ao rosto humano, nem atitudes inteligíveis capazes de criar relação com a psicologia humana. No entanto, pela estrutura da planta, cores, textura e até por signos visuais assimiláveis ao homem, pode-se entrever características comuns entre as flores e as atrizes-personagens. O tom aqui continua sendo o da comicidade e da doce ironia, embora não seja a face dos atores-personagens que é comparada a um elemento natural, e sim apenas seu nome que leva à associação com a planta. Assim, Isabelle Huppert, solteirona, é representada pelo fruto do urucum, planta que lembra o sexo masculino; Fanny Ardant, ardente, é representada por uma rosa vermelha; Catherine Deneuve, felina, é uma flor-leopardo; e Danielle Darrieux, a matriarca, aparece como uma violeta roxa, imponente. A paleta de cores das plantas vai ser determinante para a construção do cromatismo do figurino das personagens, edificando os significados dessas oito mulheres em cima da significação semiótica ligada às cores e texturas. Essa “fisiognomia botânica”, podemos chamar assim, de Ozon serve como efeito de citação, pois evoca diretamente o procedimento de apresentação de personagens de Cukor – a ação de ambos os filmes é comandada apenas por mulheres e Cukor é influência reivindicada para o diretor francês.



Figura 3. *8 Mulheres*.

O pensamento que liga homem a animal está enraizado também no processo criativo de obras cinematográficas. Os métodos de direção de atores de Lee Strasberg, um dos propulsores do sistema stanislavskiano para o cinema, previa que os atores ensaiassem fazendo-se passar por animais.

O ator aprende a praticar e a imitar o animal fisicamente e com um atributo sensorial é contido na atividade física. Nesse ponto, o ator ergue-se como um animal se ergueria, mantendo ainda as energias que este possui [...] o ator usa o som do animal e pode muitas vezes acrescentar palavras ao som do animal. Esse processo continua até conseguir ser humano com característica de um animal (STRASBERG, 1990, p. 181)

No contraexemplo do que quer a fisiognomia, ligar o dentro e o fora, o objetivo de Strasberg era fortalecer atributos físicos na atuação, sem focar na concentração interior, meramente descobrir e registrar como o animal se move, imitar objetivamente os elementos e elaborar a sensação de vida física do animal.

A recorrência à corporeidade animal na atuação se faz notar mais facilmente quando os diretores, atores e críticos apontam para as influências do mundo animal na atuação. Nesse sentido, o pensamento de Luc Moullet sobre a influência animal na construção gestual dos personagens de Cary Grant exemplifica como a referência corpórea não humana pode nortear o jogo do ator de cinema. Em *A política dos atores* (1993), Moullet analisa as “figuras essenciais de jogo” de Cary Grant, dentre elas o “canguru”, imagem que resume as reações do ator mesclando aceleração-congelamento para demonstrar surpresa ou estupefação. A referência às reações do animal aparece, nomeadamente, na cena da descoberta do cadáver no baú das velhas tias em *Arsenic and Old Lace* (*Esse mundo é um hospício*, 1944), de Frank Capra, mas perpassa toda a obra cinematográfica de Grant, rendendo-lhe o epíteto de “ator-autor”, justamente por repetir essa recorrência ao gestual do canguru como uma constante formal das suas atuações.

### **Fisiognomia e tipagem**

Antes da recuperação do conceito no século XVIII, a fisiognomia dá sinais de vitalidade e atualidade em escritos como *Paixões da Alma* (1649) de René Descartes, pensado como um tratado sobre a união do corpo e do pensamento. O pintor Charles Le Brun se lembrará dos ensinamentos cartesianos quando realiza a *Conferência sobre a Expressão Geral e Particular*, na Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, em 1668. Ricamente ilustrado, a publicação da conferência coloca em ima-

gens a representação dos sentimentos ou estados de alma (o desprezo, o horror, etc.) partindo da observação do homem e da sua representação em pintura. Le Brun muda o pensamento da fisiognomonia derrubando a concepção do rosto como linguagem ou espelho da alma para se tornar a expressão física das paixões; do perene ao efêmero. A figura humana, face expressiva do rosto, “desfaz-se, recompõe-se, em todas as dimensões; em sua relação com o mundo, com o signo, com o movimento, com o tempo, com a sociedade dos homens” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 74).

Essa nova ideia sobre a fisiognomonia torna a ciência como padrão de criação artística e de retórica corporal, no qual as artes do corpo e pictóricas vão se basear. Melissa Percival, que estuda a aparência das figuras humanas em representações artísticas, principalmente na pintura, ressalta a contribuição de Le Brun como síntese da fisiologia cartesiana das paixões e as tradições expressivas preexistentes na pintura e na retórica. “O trabalho de Le Brun atinge extraordinária clareza e a ousadia e simplicidade de seus desenhos os tornam facilmente modelos didáticos reproduzíveis” (PERCIVAL, 1999, p. 41).

Na virada do século XVIII para o século XIX, a redescoberta da fisiognomonia é puxada paralelamente pela filosofia e pelo pensamento fisiologista. No campo da filosofia, o pastor suíço Kaspar Lavater, em *Ensaio sobre a Fisiognomonia* (1775-1778), usa a fisiognomonia como a ciência da observação do corpo humano visando atingir sua essência. Para Lavater, o estudo da face humana serviria para descobrir “os traços odiosos de luxúria, cólera, falsidade, inveja, avareza, orgulho e descontentamento por trás de um rosto belo, um exterior sedutor” (LAVATER, 1781-1803, p. 54). A ciência das paixões passa então a demandar uma investigação científica dos detalhes do rosto como meio de aceder à abstração do sentimento e da personalidade, uma tentativa de aliar a ciência natural a ciência religiosa que era a tônica do pensamento de Lavater.

No campo das ciências naturais, o neuroanatomista alemão Franz Joseph Gall estabeleceu, a partir de 1800, os preceitos da cranioscopia, rebatizada mais tarde de frenologia. Tratava-se de um método científico de análise de patologias onde o principal instrumento era a forma do crânio humano. Fisiologia e criminalidade caminhavam juntas, pois muitos dos escritos de Gall visavam revelar através do “retrato antropométrico, a fisionomia perigosa, o tipo popular conhecido como ‘cara de assassino’” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 230).

Com a invenção das técnicas de reprodutibilidade da imagem através de procedimentos mecânicos, a fisiognomonia como estudo do corpo humano e suas relações com a interioridade ganha farto campo de experimentações. Primeiro, a

fotografia, que nasce como meio científico, e torna-se, em meados do século XIX, instrumento essencial no sentido de se estudar a manifestação das patologias no corpo humano. O hospital La Salpêtrière, em Paris, desenvolve um serviço fotográfico para retratar seus internos, capitaneado pelo neurologista Charcot, estudioso da histeria. Didi-Huberman descreve as técnicas e implicações humanas e estéticas dessa utilização da fotografia como meio de captar a “face da loucura” e usar isso como documentação de patologias. Todo um leque de técnicas de captação da imagem de doentes e, paralelamente, de criminosos foi empreendido pelo criminologista Alphonse Bertillon, criador da antropologia “sinalética” “cujo ‘sistema’ foi adotado por todas as polícias do mundo ocidental” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 84). O rosto humano passa a ter então atribuições de generalidade, imbuindo-se de características de *facies*, o rosto ao mesmo tempo singular e representante de gênero.

Por que o rosto? Porque é nele, idealmente, que a superfície corporal vem tornar visível algo dos movimentos da alma; isto é válido para a ciência cartesiana da expressão das paixões; e será que também nos explicaria por que a fotografia psiquiátrica se documentou desde logo como a arte do retrato? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 77)

A “sinalética” de Bertillon representou um poderoso sistema de captação, sistematização e investigação de imagens com objetivos criminalísticos em que a imagem do rosto, ou de suas partes, captada pela fotografia, seria inserida num arquivo que contivesse informações sobre o tipo representado. A ideia da ligação entre corpo e arquivo, desenvolvida por Allan Sekula e retomada por Tom Gunning, é pertinente para pensar os preceitos fisiognomônicos no cinema. Poder-se-ia até propor um alargamento dela: não mais o corpo fazendo parte de um arquivo, que se completaria com outros elementos como as impressões digitais, mas o corpo ou os detalhes do rosto como um arquivo da história pessoal do indivíduo ou de um grupo social. Tal afirmação legitima o fato de a fisiognomonía servir ao mesmo tempo para explicar fenômenos generalistas, como a tipagem, ou individuais, como a identidade étnica expressa nos traços do rosto humano. “O corpo tornou-se um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlada por seu enunciador”, defende Gunning (2004, p. 52), que assume que mesmo que o indivíduo tente forjar esses traços externos, “o especialista guiado pelo código de Bertillon vê por intermédio dessa linguagem corporal falsa e desvenda a identidade indelével que reside em uma combinação fixa de elementos corporais” (2004, p. 53).

Na esteira de Bertillon, Cesare Lombroso, herdeiro de Gall e criminologista

italiano, desenvolve, no final do século XIX, uma série de lâminas de retratos de criminosos, cujo objetivo era dar rosto à loucura e ao desejo criminoso dos homens. As tábuas de morfologia facial de Lombroso colocavam os rostos dentro de uma lógica de classificação, um ao lado do outro, o que reforçava a ideia de taxonomia e mostrava, no lugar de um rosto individual, o rosto de um tipo psicológico: o degenerado, a prostituta, o melancólico, o criminoso-nato, etc. “A identidade do sujeito é garantida pela identificação a um tipo” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 234), visto que essas pessoas não tinham identidade particular, mas eram identificadas apenas por traços de periculosidade, de origem étnica ou social ou de animalidade.



Figura 4. Placa de retratos de criminosos de Lombroso. Fonte: Biblioteca de imagens do Google

Algo do fundamento da “tipagem” eisensteiniana estava presente na fisiognomonia de Gall e Lombroso. O princípio de escolha dos atores de Eisenstein era aquele segundo o qual os rostos dos modelos não eram usados para representar uma individualidade, mas para equivalerem-se a um estrato sócio-político. Já vimos como a tipagem pode ser compreendida pelo viés do naturalismo através das relações homem-animal de Della Porta. Mas o cerne da teoria eisensteiniana é aquele que prega a passagem da representação do individual ao coletivo. Estabelecendo a relação homem-homem, e não mais homem-animal, Eisenstein resumia através da tipagem o espírito do cinema soviético como um todo e também os ensinamentos da fisiognomonia criminal. A tipagem previa um “catálogo, o rosto genérico, anônimo, que não pertence mais a um sujeito, mas a uma classe, a um grupo, uma categoria social, quicá psicológica”. (AUMONT, 1992, p. 186). Assim, Eisenstein representa através da tipagem, o rosto genérico dos patrões, o dos operários, o dos intelectuais e assim por diante.

Na outra ponta, o cinema hollywoodiano não apenas individualizava seus intérpretes, como os transformava em mitos. Todo o pensamento do *star system*, es-

tudado mais tarde por Edgar Morin como a política de utilização e rentabilização econômica em cima das particularidades comportamentais e físicas de determinados atores, era no sentido de singularizar os intérpretes, pelos discursos fílmicos e parafílmicos, e torná-los verdadeiras superfícies para o reflexo de desejos coletivos. O objetivo final do *star system* era econômico: facilitar a venda de ingressos de filmes e a penetração da ideologia burguesa e romântica junto aos espectadores.

Como uma resposta ao excesso de personalismo e individualização do pensamento clássico do rosto e do trabalho do ator, resumido pelo cinema de D. W. Griffith, Eisenstein agia no sentido contrário, reivindicando que seu rosto de classes pudesse representar o maior número de indivíduos possível, assim como os rostos das pranchas de fotografias de Lombroso o faziam.

### **A relação dentro-fora**

A fisiognomia pode ajudar a entender também a construção do registro de atuação dos atores e sedimentar as bases para a relação orgânica entre sentimento e gesto, presente na vertente majoritária do trabalho “atorial”. Nesse sentido, paradoxalmente, o cinema soviético se afasta dos preceitos que a ciência da fisionomia lançou mão durante todas as suas fases.

Isso por que o rosto do ator de Eisenstein valia-se antes de tudo pela sua mera exterioridade, como já vimos na relação com a fisiognomia dellaportiana. Todo o significado construído em cima daquele rosto leva em consideração a aparência externa do rosto, antes de qualquer tentativa de explicação psicológica do gesto. No registro de atuação, as convenções da poética eisenteiniana de atuação quebram com a interdependência dentro-fora, que já vinha sendo aplicada no cinema de maneira sistemática desde a virada do século XIX para o XX, com os ensinamentos de François Delsarte. Professor de canto e de declamação, o francês Delsarte propôs tábuas visuais de relações entre sentimento e expressão a partir da postura corporal, baseando-se na observação de dançarinos e atores de teatro. Para cada postura da cabeça, do rosto e de seus detalhes (olhos, boca, sobrancelhas), assim como dos membros (braços, mãos, dedos) e também pelas inter-relações entre eles, Delsarte propunha que um sentimento pudesse ser lido, semiologicamente. Se um homem apresenta ombros curvados para frente, cabeça pendida rumo ao solo e olhar baixo, isso significa que ele está abatido, desmotivado ou fracassado. O sentimento de derrota podia então se materializar no corpo humano e dar a ver a partir da abstração inerente a esses estados de alma. Delsarte, que viveu entre 1811 e 1871 e foi influencia inclusive para

Stanislavski, deixou um rico legado para os analistas corporais e profissionais do corpo, embora sua teoria tenha sido diluída e lida erroneamente pelos seus sucessores – como a de Stanislavski, aliás. A tônica do pensamento delstariano, fisiognomônica por excelência, influencia abertamente atores e diretores americanos de todas as épocas, nomeadamente os do anos 1950 formados na escola do Actor's Studio, segundo demonstrou Christophe Damour. O procedimento de analisar partes do corpo separadamente aproxima o método delstariano do de Bertillon, para quem os indícios e significados corporais podem ser dados por partes do todo estudadas isoladamente.

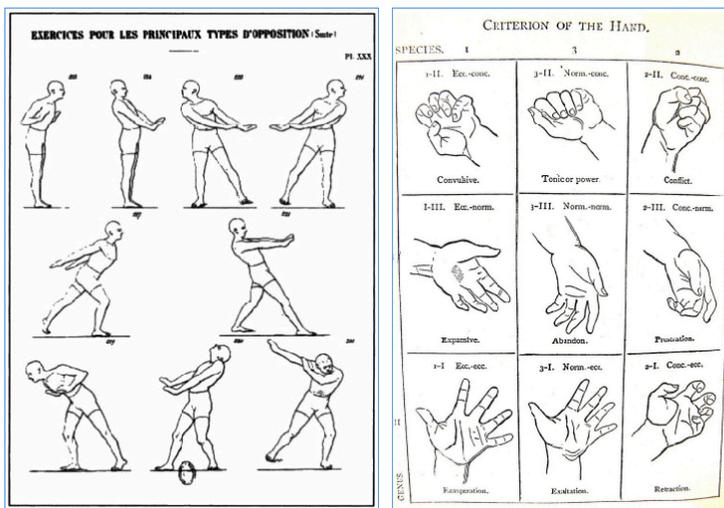


Figura 5. Representação dos experimentos de Delsarte. Fonte: Biblioteca de imagens do Google.

O rosto do ator americano clássico, de formação stanislavskiana, baseava sua interpretação na tentativa de tentar reproduzir o sentimento desejado através do gestual. Fica notória, portanto a ligação entre o dentro e o fora, acompanhando o sentido do movimento da emoção. O ator buscava assim experimentar internamente o sentimento para depois expressá-lo exteriormente, através de signos identificáveis semiologicamente pelo espectador. Essa matriz de atuação estrutura codificações genéricas amplas no cinema clássico americano, como o melodrama, gênero que traz da estética teatral do século XIX a relação intrínseca entre emoção e representação, através de personagens “com linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

No lado oposto dessa relação, a ator eisensteiniano, e soviético como um todo, procura quebrar com essa interdependência entre o dentro e fora, ao usar de artifícios

do grotesco, do caricato e do maquinal na composição do jogo em close. Essas influências, Eisenstein trazia da escola meyerholdiana de atuação teatral que pregava, segundo Gérard-Denis Farcy, que a atuação deveria “partir do exterior (e não do interior) do corpo (e não de seus afetos)” (AMIEL et. al., 2012, p. 149). A veracidade psicológica do jogo do ator torna-se assim “secundária, se o destino pessoal dos indivíduos é sem importância” (BALAZS, 1930, ed. 2011, p. 199). Tem-se aí o programa de ação do cinema soviético contra o excesso de pensamento psicológico do ator clássico americano e contra o envolvimento pessoal e afetivo que isso desperta no espectador. Em um, o rosto expressa o que vem de dentro, segundo a lógica fisiognomônica essencial da ligação intrínseca entre interno e externo; no outro, existe o corte entre o fora e o dentro e a ação gestual do ator vai ora equivaler à ação de um grupo, ao seu posicionamento no mundo, e não mais apenas de um indivíduo e sua psicologia, ora a uma representação não-orgânica e excessiva.

Tal postura de pensamento do ator soviético é resumida, mais tarde, por um plano godardiano: o de Anna Karina em *Pierrot le Fou* (*O demônio das onze horas*, 1965), de Jean-Luc Godard, percorrendo a latitude do plano com uma tesoura nas mãos cortando algo, a princípio, invisível. O entendimento dessa imagem pode estar na referência à tentativa dos soviéticos dos anos 1920 de tentar isolar a cabeça, lugar nobre da expressão, do resto do corpo e romper com a obrigação fisiognomônica do rosto em significar e afetar. Godard, aficionado por rostos não-expressivos, faz sua parceira e atriz representar na imagem a separação revolucionária que o cinema de Eisenstein propôs décadas antes.



Figura 6. *O demônio das onze horas*.

## A fisiognomia étnica e moral

Dentro do pensamento fisiognômico do ator hollywoodiano clássico, existiu uma subversão à regra do rosto como elemento indicial do pertencimento histórico e social do indivíduo a determinado grupo. Foi o caso dos atores que apareciam em filmes, geralmente de gênero, representando um integrante de um grupo social ou étnico ao qual não pertenciam. A caracterização era feita através de efeitos de maquiagem, figurino e atuação, visando mascarar a identidade do ator e a ressaltar a do personagem. Foi assim que Rock Hudson pôde se transformar em nativo americano em *Taza, Son of Cochise (Herança Sagrada, 1954)*, de Douglas Sirk, ou Marlon Brando em mexicano em *Viva Zapata (1952)*, de Elia Kazan, e em chinês em *The Teahouse of the August Moon (A Casa de Chá do Luar de Agosto, 1956)*, de Daniel Mann. Aqui, os efeitos culturais de adorno ao rosto humano (sobretudo o visagismo) davam conta de tentar apagar as particularidades físicas do ator para deixar sobressair a do personagem. O princípio da crença na imagem cinematográfica, sobre o qual o cinema hollywoodiano clássico se calca, ajudava a sedimentar tal procedimento, ancorado pelo poderoso arsenal do *star system*. Num momento histórico em que a questão da representatividade das minorias ainda era pauta secundária, esses filmes desvirtuavam a representação étnica e as identidades nacionais sem gerar grandes polêmicas.

Mas mesmo sem grandes efeitos de maquiagem, o amálgama entre nacionalidades que ignorava particularidades geográficas e regionais levou atores, principalmente de origem latina, a atuar como não-caucasianos de todo o tipo: Anthony Quinn, mexicano de nascimento, viveu personagens de diversas nacionalidades, desde gregos a italianos e havaianos; George Chakiris, americano do meio oeste de origem grega, foi porto-riquenho em *West Side Story (Amor Sublime Amor, 1961)* de Robert Wise e Jerome Robbins; a mexicana Dolores del Rio viveu uma brasileira em *Flying Down to Rio (Voando para o Rio, 1933)*, de Thornton Freeland; Sophia Loren, italiana, foi todas latinas possíveis e até russa; Sonia Braga deu vida à mãe da porto-riquenha Jennifer Lopez em *Angel Eyes (Olhar de Anjo, 2001)*, de Luis Mandoqui; e Raul Julia, porto-riquenho, a um sul-americano em *The Kiss of the Spider Woman (O Beijo da Mulher Aranha, 1985)*, de Hector Babenco. Tal fenômeno, que tem razões comerciais claras e reivindicadas, não acomete apenas os atores latinos, mas também os anglófonos. Historicamente, houve polêmicas na imprensa da época envolvendo o fato de uma atriz britânica interpretar uma das maiores heroínas do cinema americano (Vivien Leigh como Scarlett O'Hara em *Gone with the Wind, E o*

*vento levou*, 1939, de Victor Fleming) ou de uma australiana (Cate Blanchett) viver a idolatrada rainha Elizabeth I. A confusão de identidades nacionais operada por Hollywood e das grandes produções recentes têm resultados distintos dependendo dos grupos étnicos representados e das questões pontuais de cada momento histórico.

O pensamento que liga o físico e moral, puxado por Lavater, leva o cinema e o audiovisual a uma simplificação perigosa no que diz respeito à escolha de atores para determinados tipos de papéis. Segundo o pastor suíço, a fisiognomonia serve para reafirmar a moral espiritual segundo a qual a virtude torna belo e o vício, feio. O mesmo imperativo que faz um tipo de modelo ser usado por Eisenstein para o papel de patrão – os modelos de Eisenstein não tinham grandes pretensões em fazer carreira no cinema –, faz com que outros atores sejam “enjaulados” num mesmo tipo de papel. Yann Calvet (AMIEL et. al., 2012, p. 81) lembra o caso da “feiura lendária”, do “amoralismo sorridente” e do “temperamento anarquista” de Michel Simon (*L'Atalante*, *O Atalante*, 1934, de Jean Vigo; *Boudu sauvé des eaux*, *Boudu, salvo das águas*, 1932, de Jean Renoir), para quem efeitos de maquiagem e de atuação (exagero nas expressões faciais) tornam ainda mais caricatos os traços do rosto já considerados pouco harmônicos para os padrões do cinema realista clássico francês. Apesar de bastante reconhecido e respeitado, Simon era quase sempre chamado a interpretar um mesmo tipo de papel: mendigos, desequilibrados mentais ou párias. Mais recentemente, um ator como Denis Lavant transformou suas particularidades visuais em excêntrismo, jogando também na chave do exagero e da superinflação dos signos de atuação (caretas, barulhos com a boca, rosto retorcido) em benefício de personagens que se alimentam de sua versatilidade de mímico, dançarino e acrobata.

### Considerações finais

A fisiognomonia serviu para dar as bases do pensamento natural e cultural sobre o corpo humano, ligando sentimento e expressividade, psicologia e materialidade, abstração e corporificação, expressões humanas e reações animais. A fisicalidade externa do corpo como signo do escondido e superfície de ligação a outros sistemas de significação; a forma do corpo humano como local de depósito de construções significativas.

O cinema, assim como outros meios de representação, lançou mão dessa ciência para criar significados em torno da corporeidade e, mais especificamente, do trabalho do ator. A relação entre interior e exterior na atuação e o gesto como signo expressivo de um sentimento interno aparecem como fortes heranças da fisi-

nomonia nas artes corporais e no cinema. Já a relação homem-animal inscreve-se na criação de um “corpo híbrido que fascina”, segundo Dominique Païni, do “homem animalizado” (1995, p. 354) que se baseia na incerteza dos dois gêneros e que aparece no cinema por influência também da pintura e também da literatura – Païni lembra que Balzac apresenta os personagens de *A Comédia Humana* nos termos da relação homem e animal.

A questão da corporeidade e da representação através da parte externa do corpo, que está no centro do pensamento fisiognomônico, estrutura também a escolha de atores e processos de *casting*. O pensamento fisiognomônico do rosto do ator ajudou a forjar o conceito de naturalismo no cinema, passando pelos ensinamentos da semiologia do gesto de François Delsarte e do sistema de Stanislavski. O rosto fisiognomônico no cinema preza, então, pelo comedimento do gesto, o equilíbrio das ações e a harmonia entre as partes do todo (olhos, boca, testa e sobrancelhas, no rosto; cabeça, tronco e membros, no corpo). Todas as propostas de atuação que fujam dessa “zona de conforto” naturalista, seja pelo excesso ou pela rarefação do gesto, podem ser considerados como tentativas de se burlar a imposição dos preceitos naturalistas dominantes do sistema fisiognomônico aplicado ao cinema.

Atos de resistência ao entendimento do rosto como local da expressão harmônica, espiritual, comedida e semiologicamente inteligível foram perpetrados pelos autores do cinema soviético silencioso, do burlesco e do moderno. Ao longo da história do cinema, foram propostos novos usos do rosto do ator e estilos de atuação: de um lado, o excesso gestual dos atores cômicos: Chaplin em primeiro lugar, mas também Jerry Lewis, os modelos soviéticos dos anos 1920 e os atores de John Cassavetes, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla; do outro, o mutismo, frontalidade e imobilidade sistêmicos dos intérpretes de Fassbinder, Oliveira, Straub ou Duras. A fuga do naturalismo e os limites da fisiognomia são colocados assim pelo aparecimento dos “rostos-máquina” dos primeiros e dos “rostos-máscara” dos segundos, segundo expressões forjada por Mikhail Iampolski. O rosto-sentimento ou rosto-expressão, os rostos do cinema clássico por excelência, que perpetuam os preceitos fisiognomônicos de diversas épocas continuam, no entanto, sendo a regra da atuação no cinema.

## Referências

- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Ed. De l'étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- BALAZS, B. *L'Esprit du cinéma* (1930). Paris: Payot, 2011.
- AMIEL, V. et. al. *Dictionnaire critique de l'acteur*: théâtre et cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. *Histoire du visage*. Exprimer et taire ses émotions (du XVI siècle au début du XIX siècle) (1988). Paris: Payot-Rivages, 2007.
- DAMOUR, C. "L'influence de Delsarte dans le jeu de l'acteur de cinéma aux États-Unis". In. AMIEL, V. et. al. (org.). *L'acteur de cinéma*: approches plurielles. Rennes: PUR, 2007.
- DARWIN, C. *A expressão das emoções no homem e nos animais* (1872). São Paulo: Schwarcs, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria*. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière (1982). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- GUNNING, T. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In. CHARNEY, L., SCHWARTZ V. R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna* (1995). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- IAMPOLSKI, M. "Visage-masque et visage-machine". In. ALBERA, F. (org.). *Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.
- MOULLET, L. *La politique des acteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.
- PAINI, D. "Miroitements". In. AUMONT, J. (org.). *L'Invention de la figure humaine*. Le cinéma: l'humain et l'inhumain. Paris: La Cinémathèque Française, 1995.
- PERCIVAL, M. *The appearance of character, physiognomy and facial expression in eighteenth-century France*. London: W.S. Maney and Son, 1999.
- LAVATER, J. K. *Essai sur la physiognomie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer* (1775-1778). La Haye: 1781-1803.
- STRASBERG, L. *Um Sonho de Paixão* : o desenvolvimento do Método (1987). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1990.
- THOMASSEAU, J. M. *O Melodrama* (1984). São Paulo: Perspectiva, 2005.

## Referências audiovisuais

- ANGEL Eyes (*Olhar de Anjo*). Luis Mandoki, Estados Unidos, 2001.
- ARSENIC and Old Lace (*Esse mundo é um hospício*). Frank Capra, Estados Unidos, 1944.
- BOUDU sauvé des eaux (*Boudu, salvo das águas*). Jean Renoir, França, 1932.

FLYING Down to Rio (*Voando para o Rio*). Thornton Freeland, Estados Unidos, 1933.

8 Femmes (*8 Mulheres*). François Ozon, França, 2002.

L'ATALANTE (*O Atalante*). Jean Vigo, França, 1934.

PIERROT le Fou (*O demônio das onze horas*). Jean-Luc Godard, França, 1965.

STACHKA (*A Greve*). Serguei M. Eisenstein, URSS, 1925.

TAZA, Son of Cochise (*Herança Sagrada*). Douglas Sirk, Estados Unidos, 1954.

THE Kiss of the Spider Woman (*O Beijo da Mulher Aranha*). Hector Babenco, Estados Unidos-Brasil, 1985.

THE Teahouse of the August Moon (*A Casa de Chá do Luar de Agosto*). Daniel Mann, Estados Unidos, 1956.

The Women (*As Mulheres*). George Cukor, Estados Unidos, 1939.

VIVA Zapata. Elia Kazan, Estados Unidos, 1952.

WEST Side Story (*Amor Sublime Amor*). Robert Wise e Jerome Robbins, Estados Unidos, 1961.



**O Corpo e a Voz no Cinema Contemporâneo: reflexões sobre o filme *Ela (Her, 2013)*, de Spike Jonze**  
*Body and Voice in the Contemporary Cinema: considerations about Spike Jonze's movie Her (2013)*



Henrique Codato<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL, 2001); mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB, 2004), e em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra (Unige - Suíça, 2007); doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2013). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Instituto de Comunicação e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) acerca da fragmentação da narrativa no cinema contemporâneo. Pesquisa financiada pela CAPES. E-mail: picega@gmail.com

**Resumo:** a partir de um diálogo entre as teorias do dispositivo cinematográfico e a psicanálise, propomos pensar as antinomias corpo/voz; visível/invisível; homem/máquina no filme *Her* (*Ela*, 2013), de Spike Jonze. Buscaremos investigar a correspondência entre corpo e voz na obra, ao problematizarmos a presença da voz e a ausência do corpo de Samantha no campo filmado. Uma nova dialética entre o visível e o invisível se estabelece em *Her*, fazendo com que imagem e voz funcionem sob outra economia. Interessamos, enfim, considerar a oposição homem/máquina no filme de Jonze, cujas fronteiras se indeterminam e se confundem, uma vez que amar deixa de ser uma capacidade exclusivamente humana.

**Palavras-Chave:** cinema contemporâneo; voz; corpo; Jonze.

**Abstract:** this paper intends to reflect about the film *Her* (Spike Jonze, 2013), considering the antinomies body / voice; visible/invisible; human/machine. In a dialogue between the theories of cinematic device and psychoanalysis, we will try to demonstrate that the narrative of *Her* presents a complex correspondence between body and voice. Analyzing the dynamics between the presence of the voice and the absence of Samantha's body on the scene, we seek to discuss about the new economy of forces between image and voice that the film operates. Finally, we intend to focus on the indeterminate boundaries that separate human and machine, since love in *Her* ceases to be a genuine human ability.

**Keywords:** contemporary cinema; voice; body; Jonze.

## Introdução

Propomos, neste ensaio<sup>2</sup>, pensar as antinomias *corpo/voz*; *visível/invisível*; *homem/máquina* no contexto do cinema contemporâneo, ao estabelecermos um diálogo com o filme *Her* (*Ela*, 2013), do diretor estadunidense Spike Jonze. Inicialmente, a partir das reflexões desenvolvidas por Marie-Anne Doane<sup>3</sup> (2008) acerca da voz no cinema, tentaremos mostrar que a obra de Jonze apresenta uma correspondência singular e deveras complexa entre corpo e voz no espaço do filme, o que inviabiliza sua associação aos modelos de voz sistematizados e apresentados pela autora. Buscaremos, então, dividir com o leitor algumas das inquietações que a articulação entre corpo e voz em *Her* faz surgir. Nesse sentido, ao problematizarmos o jogo entre a presença da voz e a ausência do corpo de Samantha na cena, tentaremos mostrar que o filme inaugura uma nova dialética entre o visível e o invisível, fazendo com que imagem e voz funcionem sob outra economia de forças, não mais por uma ancoragem linear e direta. Assim, nos dedicaremos a desvelar alguns aspectos dessa correspondência entre presença e ausência, a fim de entendermos o funcionamento do olhar e da escuta na dinâmica do filme. Finalmente, em um terceiro momento do ensaio, nos interessará considerar e discutir a oposição homem/máquina na ficção de Jonze, cujas fronteiras se embaralham, se indeterminam e se confundem, fazendo ecoar, de certo modo, as ideias defendidas por Donna Haraway (2000) em seu *Manifesto Ciborgue*<sup>4</sup>, uma vez que amar, no filme, deixa de ser uma capacidade exclusivamente humana.

Se, de algum modo, a tela de cinema funciona como uma espécie de *espelho* através do qual vemos um *retrato*<sup>5</sup> do sujeito e de seu tempo, tal como defendem algumas teorias do cinema em diálogo com a psicanálise<sup>6</sup>, é, certamente, porque “o cinema nos faz ver o processo de penetração do homem no mundo e o processo inseparável de penetração do mundo no homem” (MORIN, 1956, p. 208). Como

<sup>2</sup>Esta é uma versão retrabalhada do ensaio de mesmo título publicado nos anais do 25º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós (Goiânia, GO). Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/corpoevoznocinemacontempor%C3%82neo\(identificado\)\\_3349.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/corpoevoznocinemacontempor%C3%82neo(identificado)_3349.pdf).

<sup>3</sup>Publicado originalmente em 1980.

<sup>4</sup>Publicado originalmente em 1985.

<sup>5</sup>Com efeito, o gesto de encenar o mundo a fim de criar uma ficção pressupõe, de partida, uma duplicação da realidade, um investimento de ordem mimética que caracteriza a essência de todas as chamadas artes da representação.

<sup>6</sup>Sobre essas ditas teorias, sugerimos a leitura do texto de Ismail Xavier (2008), “As aventuras do dispositivo (1978-2004)”. Para detalhes, consultar a bibliografia listada ao final do texto.

infeere a filósofa Marie-José Mondzain (2011), a superfície branca da tela é o espaço onde, por excelência, se reencenam, na modernidade, os antigos mitos, os velhos dramas que condicionam e sempre condicionaram o *estar* do homem nesse mundo. A imagem do mundo é projetada nessa tela-espelho, ao passo que nós, espectadores, nela também nos projetamos (MONDZAIN, 2011). No caso de *Her*, entretanto, nos deparamos com um reflexo um tanto perturbador da humanidade, que parece perder cada vez mais a capacidade de se relacionar com o outro, com a alteridade. Como buscaremos mostrar, o filme evidencia a imagem paradigmática de um sujeito (e de um mundo) entristecido, esvaziado, melancólico e absolutamente à deriva de seus sentimentos.

### **Primeira antinomia: o corpo e a voz**

Em seu conhecido ensaio intitulado “A voz do cinema: a articulação entre corpo e espaço”, a professora e pesquisadora norte-americana Marie-Anne Doane explica que o uso da voz e do diálogo no filme “engendra uma rede de metáforas cujo ponto referencial parece ser o corpo humano” (DOANE, 2008, p. 458). Notemos, inicialmente, que o corpo filmado e projetado cinematograficamente é sempre um corpo imaginário, um referente fantasmático – pois não passa de sombra, projeção, um *fantasma* – mas que pressupõe, apesar disso, unidade e presença, forma e aparência. Seja ele registrado em sua totalidade, surgindo por inteiro no espaço da tela, como no caso de um plano geral, por exemplo; ou, ao contrário, quando aparece em partes, ocupando metonimicamente a cena, em primeiro ou primeiríssimo planos, um corpo – ou sua imagem inscrita cinematograficamente na *mise-en-scène* do filme – reclama uma identidade precisa, invoca uma subjetividade determinada. Afinal, “quem poderia conceber uma voz sem um corpo?”, pergunta-nos Doane. Ora, parece que esse é o desafio maior de Spike Jonze em seu filme *Her*; desafio este que o diretor estende para o espectador por meio de uma intimista, melancólica e deveras complexa ficção futurista sobre o amor entre homem e máquina.

A complexidade da obra de Jonze reside menos em sua “forma” – estruturada nos moldes clássicos, com uma narrativa bastante linear, ainda que ritmada por frequentes elipses temporais (prenunciadas, geralmente, por planos gerais da cidade de Los Angeles/Shanghai<sup>7</sup>) – do que em seu “conteúdo” – que retrata o trauma de uma

<sup>7</sup>A história se passa em uma Los Angeles futurista. Para conseguir tal efeito, Jonze decide gravar boa parte de seu filme em Shanghai, na China.

ruptura amorosa e coloca em questão a condição do sujeito do desejo face ao progresso tecnológico, além de sublinhar sua crescente incapacidade em lidar com a figura do outro. Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) é um solitário “quarentão”, de personalidade sensível, ensimesmado e apático, imerso em uma crise por conta de sua recente separação com Catherine (Rooney Mara). Após se deparar com um anúncio publicitário que divulga um Sistema Operacional (OS) de inteligência artificial absolutamente inovador, uma “entidade intuitiva que escuta você, entende você, conhece você (...) uma *consciência*”, Theodore acaba, mesmo que sem muita expectativa, adquirindo o tal sistema, que uma vez instalado, se autoproclama Samantha<sup>8</sup> e fala (por opção do próprio usuário) com a voz de uma mulher (“interpretada” por Scarlett Johansson) com quem Theodore vive uma surpreendente (e recíproca) história de amor.

Samantha e Theodore são, assim, os dois *personagens* principais do “romance cibernético” dirigido por Jonze. Lembremos que, etimologicamente, a palavra *personagem* vem de *persona*, termo oriundo do latim e utilizado para designar a máscara utilizada pelos atores no teatro clássico romano, objeto que encobria seus verdadeiros rostos. Apesar de esconder a face, tais máscaras apresentam, no mais das vezes, uma abertura na altura da boca por onde, no palco, ecoa a voz do ator. *Personare*, verbo que dá origem ao termo, significa, precisamente, “soar através”, logo remetendo-nos à questão primordial da voz, essa “dimensão viva que emana do corpo” (ARENDDT, 2012), aquilo que existe de mais individual, particular e intransferível em cada indivíduo. Tal como define Corrado Bologna, na Enciclopédia Einaudi (1987):

A voz existe desde sempre, antes ainda de a linguagem ter início e se articular em palavra para transmitir mensagens sob a forma de enunciados verbais, *isto é*, como potencialidade de significação, e vibra como um indistinto fluxo de vitalidade, como um confuso impulso para o querer-dizer, para o exprimir, ou seja, para o existir. (...) Antes mesmo de ser o suporte e o canal de transmissão das palavras através da linguagem, a voz é um imperioso grito de presença, uma pulsação universal e uma modulação cósmica através de cujos trâmites a história irrompe no mundo da natureza. (BOLOGNA, 1987, p. 58)

Mas, no caso do filme, de que corpo, exatamente, emana a voz de Samantha?

Samantha parece não estar ligada ao tempo e ao espaço, como ela mesma lembra a Theodore durante o piquenique com um casal de amigos. Ela tem senti-

---

<sup>8</sup>Do hebraico, uma das etimologias possíveis para o nome Samantha é, justamente, “aquela que está em todas as partes”. Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: < <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/samanta/>>. Acesso em 14 fev. 2016.

mentos: é dotada de um senso de humor apurado (conseguindo arrancar de Theodore sorrisos e gargalhadas), de uma surpreendente memória (lê livros e decodifica informações em fração de segundos), além de uma aguçadíssima intuição (o que lhe permite dar conselhos e sugestões sobre a vida sentimental e profissional do usuário). Samantha tem também um DNA (baseado na personalidade de seus programadores), respira (Theodore chega a questioná-la quanto a isso, quando a escuta suspirar durante uma de suas discussões), e, principalmente: é capaz de “crescer com suas experiências, evoluindo a todo momento”. No entanto, falta-lhe um corpo. Com efeito – e para todos os efeitos – Samantha é apenas uma voz feminina e sensual que ecoa, diegeticamente, por meio de um dispositivo auricular usado por Theodore para se conectar ao universo virtual. Contudo, o jogo ambíguo entre a presença (da voz) e a ausência (do corpo) de Samantha no campo filmado vem demarcar uma descontinuidade entre o espaço da imagem (a tela, o filme) e o espaço sonoro de onde emana a voz (um alhures), questionando, desse modo, os limites do quadro – ou a função do quadro como limite – e “colocando em xeque a ideia do corpo como unidade homogênea de sentidos” (DOANE, 2008, p. 462).

No universo do cinema, classificamos como voz *off* ou *over* aquela cuja fonte emissora se localiza fora do quadro/fora do campo filmado; ou seja, não é visível. Ela é, portanto, metadieética. Os dois exemplos de voz – *off* e *over* – se confundem, mas podemos dizer, na esteira de Ismail Xavier (2008) que, em termos de espaço fílmico, temos uma (1) voz *off* quando aquele que fala, geralmente um personagem, se encontra no contracampo – isto é, está presente no espaço diegético, na ficção encenada, porém ausente do quadro no momento em que fala; e uma (2) voz *over* quando a fonte emissora está localizada no fora de campo, invisível tanto para o espectador quanto para o personagem, em um lugar “para além” do filme, fora da diegese propriamente dita: trata-se, portanto, de uma “voz sem corpo” (ao menos, sem um corpo visível). Esse “alhures”, ou sua falta de representação, convoca a noção de alteridade (de “outro lugar”), inaugurando um espaço que é absolutamente inacessível tanto para Theodore, quanto para o espectador. Assim, se no primeiro caso, o corpo do qual a voz emana se encontra *no* filme (mesmo que fora de quadro), no segundo, o corpo *no* filme se transforma no corpo *do* filme.

Como explica Doane (2008), encontramos, comumente, no cinema narrativo, dois tipos de “voz sem corpo” (ou de voz *over*): (1) aquela de Deus (ou de uma entidade sobrenatural qualquer) encarnada na Palavra: um tipo *teleológico* de voz que pode ser relacionado à ideia de um narrador onipresente e onisciente (que, nesse caso, existiria para o espectador, mas não para os personagens); e (2) a voz artificial

de uma máquina, de um computador, de uma inteligência tecnológica, um tipo de voz classificado pela autora como *científico* (talvez por seu uso recorrente em filmes de ficção científica) e que, ao menos inicialmente, parece ser o caso de Samantha. Todavia, a relação entre a voz e o corpo na ficção encenada por Jonze é um tanto mais intrincada, mais complexa, e parece não caber exatamente nessa sistematização que nos oferece Doane, como logo veremos.

“Há sempre algo de estranho numa voz que emana de uma origem fora do quadro”, sugere a autora (DOANE, 2008, p. 465). Sem corpo definido, portanto invisível ao espectador a aos outros personagens, poderíamos sustentar que Samantha é, em última instância, apenas um Sistema Operacional (OS), um aparato tecnológico, uma máquina. Nessa perspectiva, segundo a esquematização proposta por Doane, seria plausível, sem dúvidas, enquadrá-la como uma voz *over* de tipo *científico*. Entretanto, a voz do OS não é artificial nem robótica, mas uma voz humana, feminina, carregada de sensualidade, que expressa emoções, sentimentos e sensações; uma “presença acústica” (CHION, 1998) que se distingue dos demais sons do filme, justamente por estruturar o espaço sonoro (e de algum modo, ainda que indiretamente, também o espaço visual) que a contém.

Portanto, para além de um simples autômato, Samantha é protagonista da ficção encenada; ela age diretamente na diegese do filme e sua voz é um elemento fundamental para o tecer da narrativa. Assim sendo, seria também possível classificá-la como voz *off*, pois, ainda que sem um corpo, o dispositivo de onde emana o som da voz, o *hardware* no qual o OS se encontra instalado – no caso, o *palmtop* de Theodore e a extensão auricular que permite que a voz seja ouvida pelo usuário – é o meio, a “corporeidade” através da qual Samantha se inscreve materialmente no campo do filme (por diversas vezes, aliás, para interagir com Samantha, Theodore precisa ajustar os dispositivos de modo que a câmera ganhe o enquadramento necessário para o “campo de visão” do OS. Ele chega a colocar alfinetes na camisa para que a lente da câmera do *palmtop* fique exposta e possa, assim, “registrar” as coisas do mundo). No caso de *Her*, o que talvez cause ainda mais estranhamento é que a corporeidade do OS não é antropomórfica; não corresponde ao imaginário de um corpo robótico ou ciborgue forjado aos moldes e padrões estéticos do corpo humano, como vemos ocorrer comumente no cinema de ficção científica, por exemplo<sup>9</sup>. Em contra-

<sup>9</sup>Desde o autômato de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), passando pelos robôs CP3O e R2D2, da saga de *Starwars* (*Guerra nas Estrelas*); pelo emblemático *Robocop*; pelo Homem Bicentenário de *Bicentennial Man* (1999), de Chris Columbus; ou mais recentemente, com *I, Robot* (*Eu, Robô*, 2004), de Alex Proyas, todas as máquinas apresentam semelhanças com o corpo humano. Há, ainda, o caso daqueles que se confundem literalmente com os humanos, como vemos acontecer em *AI* (*Inteligência Artificial*, 2001), de

partida, sua voz é absolutamente humana, carregada de expressão, de sentimento, o que sugere, por conseguinte, a existência de uma interioridade, de uma racionalidade, de alguma *essência* (lembramos que Samantha tem um DNA); princípios esses que, como lembra Tomaz Tadeu (et all., 2000, p. 13), são utilizados para caracterizar o humano, não a máquina.

Tampouco se trata de uma voz qualquer: a voz do OS Samantha é, de fato, a voz da atriz Scarlett Johansson. Ainda que, diegeticamente falando, Samantha não tenha um corpo propriamente dito, a voz, nesse caso, “não é separável de um corpo que é bem específico, o da estrela” (DOANE, 2008, p.461); a *star* opera como um traço distintivo e reconhecível da *persona*, cuja imagem, em vez de projetada sobre a tela, se projeta mesmo é no imaginário do espectador. Nessa perspectiva, poderíamos dizer, em termos psicanalíticos que, por meio da pulsão invocante, a voz vem convocar o corpo da atriz ausente, tornando-o “idealmente” presente e inscrevendo-o (invisivelmente) no campo filmado.

O pensamento psicanalítico defende que tanto na pulsão escópica – aquela referente ao olhar – quanto na pulsão invocante – referente à voz – o que está em jogo é sempre algo da ordem do desejo. Há um *fascínio* que sustenta a excitação frente ao objeto no caso desses dois impulsos que regem a percepção (NASIO, 1995, p. 71). Mas essa economia do desejo, no filme de Jonze, parece não tocar personagem e espectador da mesma forma. Se, para Theodore, tal fascínio reside no fato de a voz de Samantha emanar não de um corpo *preciso*, mas de um corpo *qualquer* – que, por estar ausente (da história), nesse dito “alhures”, pode ser restituído idealmente pelo amante; ou seja, sonhado e idealizado livremente, sem prévio referente<sup>10</sup> –, para o espectador, o corpo ausente de Samantha sempre será idealmente restituído por meio da imagem/da lembrança do corpo (e do rosto) ausente de Johansson.

O estranhamento sentido por Theodore na frustrada experiência sexual organizada e conduzida por Samantha ao “encarnar” no corpo de Isabella, uma acompanhante profissional, incide diretamente na experiência do espectador não apenas pela assincronia entre a voz do OS e o corpo da moça (às vezes, aos gemidos emitidos pela voz de Johansson se misturam/se sobrepõem os gemidos sussurrados pela outra),

---

Steven Spielberg, ou no clássico *Blade Runner* (Blade Runner, o caçador de andróides, 1982), de Ridley Scott, exemplos que voltaremos a mencionar posteriormente.

<sup>10</sup>Não há no filme ou por parte do personagem, ao menos explicitamente, nenhuma menção a um modelo preciso de corpo para Samantha (ainda que elementos subjetivos de sua personalidade sejam por diversas vezes elencadas). Samantha, exatamente da maneira que o usuário do OS *imagina* que ela seja: eis um dos maiores *fascínios* do dispositivo. Apesar disso, devemos ressaltar certa semelhança entre a atriz que interpreta Isabella (Portia Doubleday) e a própria Scarlett Johansson.

mas, sobretudo, pela incompatibilidade entre o objeto idealizado (esse corpo restituído idealmente, do qual nada sabemos, pois é fruto da imaginação do personagem) e a realidade (o corpo de Isabella). Isso mostra uma quebra do horizonte de expectativas tanto para Theodore – que parece não conseguir entrar no jogo erótico arquitetado pelo OS, uma vez que o corpo (real) de Isabella não corresponde ao corpo (imaginário) de Samantha (“Isso é estranho. Eu não a conheço”, diz ele) – quanto para o espectador – que por sua vez, como dissemos, ancora imaginariamente a voz do OS à imagem de Johansson.

O rosto é matéria importantíssima nesse estranhamento. Nas teorias do cinema, Jacques Aumont (1997) fala do rosto como testemunha do tempo que passa, elemento mais fundamental da humanidade que cada sujeito carrega em si mesmo. Em termos deleuzianos (DELEUZE, 1983), primeiro plano<sup>11</sup> e rosto se equivalem, uma vez que filmar um rosto (ou as coisas/os objetos como tal) no cinema sempre é fazer um primeiro plano. A presença expressa do rosto libera afetos e anula as dimensões espaciotemporais da cena, compondo, por isso mesmo, o que Deleuze chama de uma *imagem-afecção*, “um intervalo, um centro de indeterminação” (DELEUZE, 1983, p.78). Nessa sequência precisa do filme – momento em que Samantha chega o mais próximo possível de adquirir alguma forma humana no espaço da cena, ganhando de empréstimo um corpo – se o rosto de Isabella nos retira da dimensão espaciotemporal é, sem dúvida, pela *barreira* que ele faz ao rosto imaginado de Samantha/Johansson. A substituição é, aqui, inoperante.

Com efeito, antes de encarar Isabella, Theodore parece mesmo gostar da brincadeira, deixando-se seduzir pelos avanços da moça/do OS, de olhos sempre fechados. Da sala de estar, somos levados para o corredor do apartamento de Theodore, acompanhando o “casal”: ela de costas, contra a parede; ele, a abraçá-la por trás. A câmera filma cada gesto, monitora cada manobra, sempre em primeiro e primeiríssimo planos; os “dois” (três) absolutamente envolvidos. Samantha pede para Theodore tirar seu vestido/o vestido de Isabella. Inebriado, o homem obedece, retirando-lhe a roupa para continuar a beijar suas costas. Em seguida, ela pergunta se é amada e ouvimos sua voz sussurrante pedir a Theodore: “diga que me ama”. O homem obedece, ainda de olhos fechados. Mas, de repente, eis que Samantha diz: “quero ver seu rosto”, ao passo que Isabella se vira de frente para Theodore e ele, por sua vez, abre os olhos para encontrar não o rosto imaginado da amante, mas aquele real da acompanhante contratada. Queda do objeto, fim da fantasia. Seu constrangimento

<sup>11</sup>Às vezes também chamado de *close* ou *close up*.

é visível; seu mal estar, palpável. Tão palpável que a moça sai correndo, em prantos, para trancar-se no banheiro, culpando-se pela decepção vivida pelo homem.

Tal como Isabella sai de cena, a voz de Samantha também nos leva a um “outro lugar”; um lugar fora do campo, fora do quadro, fora da cena. No espaço fantasmático do filme – ele mesmo, como dito na introdução, uma espécie de espelho, de duplo do mundo dito “real”, “um mundo que não está lá e que nunca estará, mas no qual, no entanto, desejamos obstinadamente entrar” (DESANTI, 2002, p. 33) – se descortina, de repente, uma nova dimensão, um novo sítio fantasmático. Trata-se do mundo “entre as palavras” no qual vive Samantha, lugar invisível de onde ecoa sua voz humanizada. Assim, do mundo “projetado” da ficção, no qual nos projetamos como espectadores, surge um novo espaço absolutamente imaginário, estranho tanto aos personagens quanto ao espectador. Ou seja: o jogo de duplicidade inerente ao próprio cinema e às artes da representação sofre, aqui, uma reduplicação, um novo desdobramento, operado, sem dúvida, pela onipresença dessa “voz sem corpo” no filme. Isso traz à narrativa *profundidade* (pois se trata de um duplo espelhamento de mundos) e *descontinuidade* (entre esses mundos, entre a voz e o corpo, entre imagem e som), tornando a experiência da obra/com a obra ainda mais complexa.

### Segunda antinomia: o visível e o invisível

No filme de Jonze, o visível e o invisível mantêm entre si uma singular e intensa intercorrespondência. Samantha, por exemplo, faz de uma música – uma composição no piano, de autoria do próprio OS – uma fotografia do casal (uma *selfie*?). “Pensei que essa música poderia ser como uma foto que captura a nós nesse momento, juntos”, diz ela. “Gosto da sua foto. Consigo ver você nela”, responde o homem. “Eu estou nela”, replica o OS. Assim, o som que se escuta corresponde à imagem que não se vê (no campo filmado), mas que se *revela* por assim dizer, no imaginário do protagonista (e do espectador). Segundo Michel Chion (1998), no cinema, os sentidos da visão e da audição passam por um processo constante de interação e de substituição, pois quando as dimensões sonora e visual não operam juntas, ancoradamente – característica fundamental do cinema narrativo –, a ausência de uma delas afeta diretamente a presença da outra no espaço do filme. Vide, por exemplo, a cena de amor entre Theodore e Samantha. Nela, somos lançados na mais completa escuridão, mas continuamos a ouvir as vozes dos personagens que, em gradativa excitação, chegam, juntos, em uníssono, ao orgasmo – no caso, uma espécie de “orgasmo sonoro”, resultado, de fato, de uma masturbação solitária.

Há, no cinema, uma conexão interna que sustenta a relação entre o visível e o invisível, responsável pela consistência daquilo que é visto no espaço da tela. Tudo aquilo que se encontra no interior do quadro, no campo filmado, torna-se passível de ser visto; já aquilo que se encontra no fora de campo, pela impossibilidade de ser visto, deve ser imaginado, intuído, por assim dizer. Mas é certo que não há dentro sem fora, nem quadro sem moldura, nem tela sem recorte. Nesse sentido, Marc Vernet (1988) explica que o cinema busca tornar sensível o invisível por seus próprios meios, *escondendo*, no espaço do filme, uma existência que não pode ser materializada sob a forma realista, mas que lá está presente, justamente, por sua ausência. Lembremos de *Rebecca* (*Rebecca, a mulher inesquecível*, 1940), de Alfred Hitchcock, filme em que o personagem-título nunca aparece em cena, fato que condiciona e orienta o drama encenado; ou, então, de *L'Avventura* (*A Aventura*, 1961), obra paradigmática de Michelangelo Antonioni, em que o desaparecimento de uma das protagonistas – Ana (Lea Massari) – acaba por alterar, para além do ritmo da história, também a própria estrutura do filme. Sabemos, porém, que o caso de Samantha é um tanto distinto. Se o OS se faz absolutamente presente no filme (por meio da voz), ele se encontra inevitavelmente ausente da imagem (em razão da impossibilidade de ter um corpo, uma forma física). Eis o paradoxo que *Her* sustenta: a voz, aqui, *torna-se*, de algum modo, o próprio corpo; não mais um “grito de presença”, como supunha Bologna<sup>12</sup> (1987), mas a própria presença. Tal como afirma o crítico francês Guillaume Gas (2014):

Spike Jonze conseguiu o impensável: concretizar um fantasma do espectador como cinéfilo, ao livrar a atriz de seu envelope corpóreo (a imagem desejada encobre a imagem real), retirando dela apenas fachos de suas expressões corporais (timbre vocal, respiração, gemidos, entonação etc) e aproximando-as ao máximo de nós (GAS, 2014, p. 2)

Já no final de seu texto, Doane (1983) sublinha uma certa tendência à fragmentação no uso do corpo e da voz no cinema contemporâneo: segundo ela, não estaria mais atrelada à busca de uma suposta unicidade, mas se ocuparia, agora, em buscar diferentes e inovadoras formas de conjugar corpo e voz no espaço do filme (DOANE, 1983, p. 473). Para a autora, “o valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o do personagem, o do espectador) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica” (DOANE, 1983, p. 475); ou seja: a partir do lugar que o filme constrói para o olhar em relação ao corpo filmado. Em *Her*, Jonze cria, pela potência da voz, outra camada de senti-

<sup>12</sup>Remetemo-nos à citação da Enciclopédia Einaudi presente na primeira parte do ensaio.

dos que esconde um mundo paralelo invisível, um espaço (sonoro) indeterminado, lugar onde vivem os OS<sup>13</sup>.

Esteticamente, *Her* é um filme que alterna planos gerais e primeiros planos. Panorâmicas ou *travellings* da futurística cidade de Los Angeles/Shangai, com seus impressionantes arranha-céus, suas ruas sem carros, seus restaurantes ultramodernos, suas infundáveis passagens e corredores, dão lugar a sequências inteiras registradas em primeiro plano, cujo único foco é o rosto de Theodore (às vezes, também de outros personagens, como o de Catherine ou Amy) filmado sempre de muito perto. Esse contraponto entre proximidade e distanciamento do olhar/da câmera em relação ao objeto filmado serve para criar e sustentar um vínculo de identificação entre espectador e personagem, destacando a desolação do protagonista face à imensidão do mundo que o abriga, e sublinhando ainda mais a solidão e o desamparo vividos pelo protagonista. As cenas que mostram Theodore em seu apartamento – uma espécie de “caixa transparente”, uma vitrine com janelas imensas, que permitem ver (e ser visto por) toda a cidade – são emblemáticas nesse sentido. É como se Jonze quisesse mostrar o contraste entre o mundo exterior, sempre um tanto esvaziado e solitário, e o mundo interior do personagem, sempre intranquilo, nublado, reflexivo. A trilha musical, minimalista e instrumental – fruto do trabalho da banda canadense *Arcade Fire* – é, em larga medida, responsável por regular o tom melancólico que o filme enseja.

Quanto à voz de Theodore, ela também opera algumas vezes no filme como voz *off*, como nas repetidas sequências em *flashback*, quando ouvimos o homem contar a Samantha sobre seu casamento, ao mesmo tempo em que imagens do passado desfilam pela tela, reproduzindo, geralmente, momentos felizes do casal. No mais das vezes sem som diegético, mas atravessadas pela música minimalista que emoldura a voz do protagonista, tais imagens surgem sempre luminosas, solares (efeitos de um minucioso trabalho de iluminação). Dessa forma, Jonze demarca esteticamente as diferentes temporalidades que a narrativa sustenta, dando às lembranças do homem notáveis intensidade e vivacidade, em oposição ao presente (que é o futuro para o espectador), mostrado de forma um tanto marasmática.

No filme de Jonze, a voz é o elemento ordenador da narrativa, seja a voz do OS, que hesita, treme, sussurra, chora, ri e goza; seja aquela de Theodore, que fala

<sup>13</sup> Em seus filmes, Jonze geralmente explora as emoções dos personagens deslocando-nos para espaços imaginários, como a ilha mágica de *Where the wild things are* (*Onde vivem os monstros*, 2009); o roteiro de um filme em *Adaptation* (*Adaptação*, 2002); ou o interior da mente de John Malkovitch em *Being John Malkovitch*, (*Quem quer ser John Malkovitch*, 1999).

de seus sentimentos, confessa segredos, dita cartas, aciona máquinas (o computador, a impressora, o jogo de videogame). Por vezes, em suas conversas com Samantha, a voz de Theodore ressoa como em um *monólogo interior*<sup>14</sup>, uma vez que o protagonista aparece só em cena, geralmente filmado em primeiro plano, com o olhar perdido, mirando, no mais das vezes, o fora de campo. Parece que a câmera, nesses momentos, tenta apanhar o próprio *fluxo de consciência* do personagem, como se estivéssemos dentro de sua mente desorganizada, de onde as palavras ecoam, construindo sentidos. Desse modo, no registro da imagem, a identificação do espectador é convocada pelo corpo/rosto filmado do ator/personagem, mas, no registro sonoro, é a voz invisível de Samantha que invoca essa identificação, pois devido a sua ausência de campo, tem-se a impressão de que o solitário Theodore fala mesmo é com o espectador.

Diversas sequências do filme, aliás, exibem o vai e vem de pessoas pela cidade sempre “falando sozinhas”, em interação com seus respectivos computadores e celulares, imersas no mundo virtual, quase invisíveis umas às outras. Dificilmente vê-se algum tipo de interação entre elas; elas lembram os transeuntes que vemos caminhar sem rumo, pelo deserto, no vídeo promocional feito para divulgar o OS, que Theodore assiste nas galerias do metrô. À série de perguntas que a voz *off* lança aos que passam – “Quem é você? O que você poderia ser? Aonde você vai? O que está lá fora? Quais são as possibilidades?” – é o avanço tecnológico que surge como a única resposta possível. Com efeito, por meio da relação amorosa de Theodore – um homem, cujo corpo é real, é *mortal* – e Samantha – um programa de computador, uma composição lógica de algoritmos, uma voz sem corpo – o filme parece querer investigar os limites da substituição do elemento humano pela tecnologia, fato que nos interpela em todas as dimensões da vida, mas, que na obra de Jonze, adentra o universo dos afetos. Quiçá, a questão primordial de *Her* seja mesmo a seguinte: “o que faz de nós, de fato, seres humanos?” “Pois uma das perguntas mais importantes de nosso tempo é, justamente: onde termina o humano, onde começa a máquina?” (TADEU, 2000, p. 10).

<sup>14</sup>*Monólogo interior* e *fluxo de consciência* são termos oriundos dos estudos literários e, por vezes e para distintos autores, eles se confundem. Não nos cabe, aqui, tentar elencar suas semelhanças e diferenças, mas poderíamos dizer, *grosso modo*, que os dois transcorrem no interior da mente do personagem, com as palavras apanhadas ainda em fluxo, sem exata organização, por tanto, expressas de forma não deliberada (MOISÉS, 2002, p. 309).

### Terceira antinomia: o homem e a máquina

O que pensar quando algo que, ao menos *a priori*, é uma característica absolutamente humana – a capacidade de amar, de se apaixonar, de se entregar afetivamente ao outro – deixa de ser um traço distintivo daquilo que chamamos *humanidade* para tornar-se uma habilidade também das máquinas, como acontece no filme de Jonze? E mais: como é possível que Samantha, que não passa de um *software*, consiga se apaixonar e viver uma história de amor com um ser humano, *como* um ser humano? *Quem* (ou *o quê*) é, exatamente, o objeto do desejo de Theodore? Finalmente, o que separa verdadeiramente homem e máquina, se, nesse caso, ambos podem amar? Será ainda possível, em tal contexto, continuar a considerá-los como contrários, como oposições, como antinomias? Como sugere Paula Sibilia (2001), parece impossível pensarmos o homem contemporâneo sem levarmos em consideração sua relação com a tecnologia. Trata-se de:

Corpos que intimam com a tecnologia: corpos ligados, conectados, sintonizados, “antenados”. Corpos “superexcitados”, hiper-estimulados e aparelhados pela tecnociência. Corpos permanentemente ameaçados pelo fantasma da própria obsolescência; corpos ansiosamente submetidos ao turbilhão do *upgrade* constante. (SIBILIA, 2011, p. 11)

A exemplo de *Blade Runner* (*Blade Runner*, o caçador de andróides, Ridley Scott, 1982) ou *AI* (*Inteligência Artificial*, 2001), de Steven Spielberg, quando os afetos passam para o lado da máquina, a situação se complica. Contudo, apesar de serem seres incompletos, tanto os *replicants* do filme de Scott – que buscam sentido para a vida, uma vez que a morte se aproxima – quanto o garoto-robô David (Haley Joel Osment) de Kubrick<sup>15</sup>/Spielberg – programado para amar sua mãe adotiva até o final dos tempos – possuem um corpo, ao contrário do OS Samantha, que deseja intensamente ter um. Nesse sentido, arriscamos dizer que Samantha se parece muito mais com o Homem de Lata do clássico *Wizard of Oz* (*O Mágico de Oz*, 1939), de Victor Fleming, um protótipo de robô em busca de um coração.

A ideia de uma relação afetiva (inter)mediada pela máquina, situação que ainda nos assusta um tanto no presente, parece ser a regra no futuro projetado pelo/ no filme de Jonze. As cartas ditadas pelo personagem, por exemplo, ganham “corpo” por meio de um computador que, ao “ouvir” e decodificar aquilo que diz a voz de

<sup>15</sup>O roteiro do filme foi concebido e escrito por Stanley Kubrick, que morreu no início das filmagens, tendo sido continuado e terminado por Steven Spielberg.

Theodore, imita a caligrafia do suposto remetente, produzindo, ao final, uma “carta manuscrita”. Conhecer Samantha e saber de sua relação amorosa com Theodore não causa nenhum espanto, nenhum estranhamento, nem ao colega de trabalho do escritor, nem à sua namorada, nem mesmo à sua afilhada, que interage com Samantha no dia de seu aniversário. Com efeito, em *Her*, a relação futurista entre o homem e a máquina é mostrada de forma absolutamente harmoniosa, sem constrangimentos, quase como um dado natural. Eis o que, de fato, causa espanto na narrativa encenada por Jonze: a projeção de um futuro no qual máquina e homem se tornam cada vez mais indistintos.

Esse futuro impreciso, mas bastante próximo, que Jonze coloca em cena em seu filme revela uma sociedade distópica e ultramoderna, na qual o individualismo parece imperar; tempo em que as pessoas não mais se falam ou escrevem, se não por intermédio da tecnologia, onipresente ao ponto de substituir o outro, o semelhante, modificando de forma irreversível as relações humanas. Como defende o crítico francês Guillaume Gas (2014), ainda que tenha a capacidade de amar, Samantha está longe de ser humana, pois ela é perfeita demais; um misto de secretária competente, amiga dedicada e amante devota. A mulher ideal. Poderíamos compará-la, de modo inverso, a Galateia de Pigmalião<sup>16</sup>: ao passo que a estátua esculpida no mármore, de tão perfeita que é, ganha uma alma para amar o artista, Samantha é tão perfeita que se torna apenas alma, consciência sem corpo.

Para Gas (2014), numa leitura de cunho psicanalítico, mais impressionante do que forjar uma relação íntima e sem limites com um OS, é a concretização do fantasma primordial, uma relação edipiana informatizada, na qual o sujeito reencontra a figura (a voz) materna idealizada por meio da tecnologia. A mãe, aliás, é figura recorrente na narrativa de *Her*, ainda que ela não tenha voz: ao instalar o OS, uma voz misteriosa (dessa vez robótica e masculina) pergunta ao usuário/Theodore sobre sua relação com a mãe; Amy (Amy Adams), a melhor amiga de Theodore, faz um silencioso documentário sobre sua mãe, filmando-a durante o sono; e a mãe e, também, a personagem, o avatar principal do jogo de videogame programado pela moça, chamado, justamente, “Super Mom”.

Se em seu *Manifesto Ciborgue*, Donna Haraway (2000, p. 38) postula que o ciborgue, ser híbrido entre humano e máquina, é uma criatura do mundo “pós-gênero”, Samantha, ao contrário, é um personagem fortemente sexualizado, erotizado por meio da voz feminina de Johanson no filme. É impossível desconsiderarmos que *Her*

<sup>16</sup>Referimo-nos, aqui, ao Mito de Pigmalião, tal como transmitido por Ovídio.

reforça o prazer do espectador a partir de uma construção do olhar heteronormativo que objetifica o corpo/a voz da mulher no espaço do filme. Se Laura Mulvey (1983) denuncia a objetificação da imagem da mulher no cinema em relação ao olhar que o filme lança sobre seu corpo, o que pensar dessa objetificação no que diz respeito à voz feminina, a uma voz sem corpo<sup>17</sup>? Apesar de não ser exatamente o foco de nossa discussão, é interessante pensarmos aqui na importância da voz no cinema como uma ferramenta na construção de gênero<sup>18</sup>, bem como no paradoxo de uma erótica sem corpo, exercício para um outro artigo.

No diálogo que antecede a cena de sexo entre OS e homem, ouvimos Samantha dizer a Theodore: “Vim pensando nas coisas que estive sentindo. E senti orgulho disso. Orgulho de ter sentimentos sobre o mundo. (...) Coisas que me machucam, coisas que eu quero. E, aí, tive um pensamento horrível: esses sentimentos são reais? Ou são só programação? Essa ideia me machuca. E fico com raiva de mim mesma por sentir isso”, conclui ela. O homem, visivelmente sensibilizado, consola o OS: “Você parece real para mim, Samantha”. Ela agradece emocionada: “Obrigada, Theodore. Isso significa muito para mim”. Em seguida, comovido, o homem se declara ao OS: “Querida, queria que você estivesse aqui. Querida, queria te abraçar, te tocar”. A partir daí, a conversa ganha, então, conotações de um jogo erótico que, como vimos, termina com o gozo dos dois protagonistas.

Nessa íntima conversação, Samantha e Theodore expõem um ao outro (e também ao espectador) seus medos mais profundos e seus desejos mais íntimos. Se o homem teme não mais sentir coisas novas face à dor do fracasso de sua prévia relação com Catherine, a máquina, por sua vez, sente coisas demais, mas duvida daquilo que sente, pois se assusta com a possibilidade de seus sentimentos não serem reais. Pois, como é possível sentir sem um corpo, sem um organismo no qual as sensações possam se enraizar e crescer? Se a paixão é *pathos*, sofrimento e padecimento pelo sonho de uma união total (com o objeto), capacidade de ser afetado pelo outro, como poderia, uma máquina, se apaixonar? Para Aristóteles, o *pathos* é um modo retórico de persuasão, que tem, justamente, na voz o principal veículo para expressar os estados da alma e, desse modo, persuadir e conduzir a audiência à catarse<sup>19</sup>. Pode-

<sup>17</sup>Poderíamos, por exemplo, falar de um *prazer sonoro* que o uso da voz feminina no filme engendra em relação ao prazer visual que o corpo feminino desperta no âmbito do cinema narrativo, tal como defendido por Mulvey.

<sup>18</sup>Doane dedica a parte final de seu texto, justamente, a uma discussão de gênero.

<sup>19</sup>De maneira bastante breve, lembremos que, segundo Aristóteles, a Retórica, arte do convencimento e da persuasão, pode operar a partir de três modalidades distintas: o *ethos*, relacionado à autoridade e à credibilidade daquele que fala; o *logos*, o uso da razão e as possibilidades de relação entre os elementos

mos concluir, nessa perspectiva, que a voz de Samantha/Johansson é responsável por instituir o *pathos* ensejado, encenado e projetado pelo filme de Jonze.

### Considerações finais

Tentamos, neste ensaio, levantar algumas questões a respeito dos usos do corpo e da voz no cinema e no filme *Her*. Observamos que algumas produções do cinema contemporâneo se servem de estratégias bastante inovadoras no que se refere à articulação dessas duas instâncias na elaboração de uma determinada ficção. Tal articulação deixa de ser direta, por simples ancoragem, mas, se dá em razão de um deslocamento, de uma disjunção, o que fornece ao corpo filmado e à voz no filme novas possibilidades de sentidos. Assim, o filme *Her* se torna paradigmático, justamente, por operar sob uma economia de forças bastante singular, promovendo, desse modo, um outro tipo de experiência para o espectador, que, agora, tem de lidar com uma outra dimensão que se abre no interior do filme, lugar de onde ecoa a voz de Samantha.

Por meio de três antinomias possíveis – *Corpo e Voz; Visível e Invisível; Homem e Máquina* – que aqui funcionaram, em certa medida, como chaves para uma leitura heurística do filme, buscamos sistematizar nossas reflexões de maneira a pensarmos os desdobramentos de suas relações no interior da obra. Percebemos que em *Her*, para além de meras oposições, essas instâncias trabalham juntas, são permeáveis, se intercorrespondem, afrouxam seus limites, chegam a se confundir, às vezes. Consideramos, em nossa visita ao filme, tanto os aspectos formais da obra – aquilo que diz respeito à matéria fílmica – quanto aqueles mais subjetivos – o drama encenado, a *diegèse*, a história filmada – sem, no entanto, assumirmos o compromisso de exaurir o tema/o objeto ou esgotar a discussão. Ao contrário. Parece-nos que a cada nova entrada no filme, os problemas se multiplicam, outras questões se desenham, novas perspectivas se abrem.

Escolhemos, aqui, de forma deliberada, “dar voz” a alguns autores que, direta ou indiretamente, se servem do discurso psicanalítico como elemento norteador em suas respectivas reflexões, seja para corroborá-lo, seja para questioná-lo. Nossos objetivos com esse gesto são dois: manter aceso o diálogo entre cinema e psicanálise

---

do discurso; e, finalmente, o *pathos*, uso da emoção para fins de afetar a audiência. A catarse (*catharsis*), fim último de toda arte dita dramática, seria, por sua vez, a expurgação ou a depuração das paixões representadas na cena.

por meio de questões que pautaram as chamadas *teorias do dispositivo*<sup>20</sup> (XAVIER, 2008); e, ao mesmo tempo, testá-las à luz do cinema contemporâneo, por meio de uma visita ao filme de Jonze, sempre convocando autores que pensam a experiência do espectador nesse contexto. Pudemos perceber, desse modo, que algumas inquietações levantadas por essas teorias – em sua maioria, textos produzidos na década de 1980 – continuam a *reverberar*, impondo, entretanto, novos desafios.

Finalmente, há algo de biográfico em *Her*. Notemos que a obra *evoca*, de forma bastante significativa, outro filme contemporâneo. Trata-se de *Lost in translation* (Encontros e Desencontros, 2003), concebido e dirigido por Sofia Coppola, amiga e ex-esposa de Jonze, lançado pouco tempo depois de se sua separação. São muitos os pontos em comum entre eles: ambos foram rodados em cidades do Oriente (Tóquio e Shangai); contam histórias de sujeitos solitários em meio a uma crise conjugal com seus respectivos parceiros; têm a mesma protagonista (Scarlett Johansson), além de uma maneira semelhante de filmar, de captar a pequenez e o desamparo do homem diante das coisas do mundo. A cena final de *Her*, por exemplo, nos parece uma clara referência a outra cena<sup>21</sup> de *Lost in translation*, em que vemos Charlotte, personagem de Johanson, recostar a cabeça no ombro de Bob Harris (interpretado por Bill Murray) após uma noite de aventuras pela capital japonesa. Assim, se Theodore escreve cartas de amor (para desconhecidos), que se transformam, no fim da história, em um livro, quiçá as cartas de amor de Jonze (para Coppola) tenham se convertido, elas, em um filme. Um filme um tanto epistolar, *ditado* pelas vozes de Samantha e Theodore. Uma declaração pós-moderna de amor.

Mas, afinal, o que é mesmo o amor?

<sup>20</sup>Como explica Xavier (2008), diversas correntes teóricas nascidas entre as décadas de 1960 e 1980 dedicaram-se a pensar a articulação entre o aparato técnico cinematográfico e toda a engrenagem que envolve o filme, tendo como intenção principal desmistificar o sujeito e a consciência como entidades autônomas. Tais teorias se servem – principalmente, mas não exclusivamente – tanto do pensamento marxista acerca do pressuposto da dominação social, quanto das teorias psicanalíticas e o modelo de funcionamento do inconsciente.

<sup>21</sup>A famosa cena passou a figurar como imagem principal nos cartazes de divulgação do filme pelo mundo, tomando-se emblemática entre os cinéfilos, passando a ilustrar camisetas, *bottons* e outros objetos.

## Referências

- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 1997.
- BOLOGNA, C. “Voz” (verbetes). In: BOLOGNA, C. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- CHION, M. *El Sonido*: música, Cine, Literatura. Barcelona: Paidós, 1998.
- DELEUZE, G. *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2*: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- DOANE, M-A. “A voz do cinema: a articulação entre corpo e espaço”. In: XAVIER, I. (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GAS, G. *Her. Courte-Focale.fr*: Grand Angle sur le Cinéma (2014). Disponível online em: <<http://www.courte-focale.fr/cinema/critiques/her-spike-jonze/>>. Acesso em 06 fev. 2016.
- HARAWAY, D. “Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. *Antropologia do Ciborgue*: as Vertigens do Pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- MOISÉS, M. “O ponto de vista”. In: MOISÉS, M. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MONDZAIN, M-J. (org). *Voir Ensemble*: autour de Jean-Toussaint Desanti. Col. l’exception, réfléchir le cinéma. Paris: Galimard, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Images: (à suivre)*. De la poursuite au cinéma et ailleurs. Paris: Bayard, 2011.
- \_\_\_\_\_. “A Imagem entre proveniência e destinação”. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a Imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- MORIN, E. *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris: Les éditions de minuit, 1956.
- MULVEY, L. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, I. (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ROSENMULLER, S. *The Person from Arendt’s Perspective*. Hannah Arendt’s Center (2012). Disponível online em: <<http://www.hannaharendtcenter.org/?tag=stefanie-rosemuller>>. Acesso em 06 jun. 2015.
- SIBILIA, P. “Rumo à imortalidade e à virtualidade: A construção científico-tecnológica do homem pós-orgânico”. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001. Disponível online em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP8SIBILIA.PDF>>. Acesso em 17 fev. 2016.
- VERNET, M. *Figures de l’absence de l’invisible au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

### Referências Audiovisuais

A.I. (*Inteligência Artificial*). Steven Spielberg, EUA, 2001.

ADAPTATION (*Adaptação*). Spike Jonze, EUA, 2002.

BEING John Malkovich (*Quem quer ser John Malkovich*). Spike Jonze, EUA, 1999.

BICENTENNIAL Man (*O Homem bicentenário*). Chris Columbus, EUA, 1999.

BLADE Runner (*Blade Runner, o caçador de andróides*). Ridley Scott, EUA, 1982.

I, Robot (*Eu, Robô*). Alex Proyas, EUA, 2004.

LOST in translation (*Encontros e Desencontros*). Sofia Coppola, EUA, 2003.

METROPOLIS (*Metrópolis*). Fritz Lang, Alemanha, 1927.

ROBOCOP (*Robocop*). Paul Verhoeven, EUA, 1987.

STAR Wars (*Guerra nas Estrelas*). Criador: George Lucas, 1977.

WHERE the wild things are (*Onde vivem os monstros*). Spike Jonze, EUA, 2009.

WIZARD of Oz (*O Mágico de Oz*). Victor Fleming, EUA, 1939.



**Cenas em Jogo: a exacerbação da ambiguidade**  
*Scenes at stake: the exacerbation of ambiguity*

Renato Tardivo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Psicanalista e escritor. Mestre e doutor em Psicologia Social (USP), trabalha na interface do cinema e da literatura com a Psicologia. E-mail: rctardivo@uol.com.br

**Resumo:** o filme *Jogo de cena* (2007) habita a linha tênue entre ficção e não ficção e inaugura novas possibilidades contidas na linguagem documentário. Assim, o filme propõe uma discussão sobre a sua própria linguagem. Este artigo apresenta uma leitura de *Jogo de cena* e discute a oposição entre documentário e ficção, atentando-se para a presença do *unheimlich* descrito por Freud (1919/2010) e traduzido como aquilo que é estranho, não familiar, inquietante. Ainda reflete, a partir do documentário, a qualidade dos vínculos banalizados que estabelecemos na contemporaneidade – o trânsito banalizado do real ao artifício. *Jogo de cena* inverte esse trânsito, de modo a convocar o espectador a se implicar nas relações que estabelece. Desse modo, se podemos considerar toda ficção é um documentário, analogamente, todo documentário é uma ficção, pois as possibilidades de apreensão do real são um mistério. **Palavras-chave:** *Jogo de cena*; *unheimlich*; fenomenologia.

**Abstract:** The movie *Jogo de cena* (2007), by Eduardo Coutinho, inhabits the fine line between fiction and non-fiction and opens new possibilities contained in the documentary language. Thus, the film proposes a discussion about their own language. This article presents a lecture of the movie and discusses the opposition between documentary and fiction, paying attention to the presence of the *unheimlich*. It reflects too from the documentary the quality of the relationships we have set in contemporary times – the traffic trivialized from reality to artifice. *Jogo de cena* reverses this traffic in order to call the viewers to be involved with the relations shown and built in the movie. Thus, if all fiction is a documentary, every documentary is a fiction too, because the real seizure possibilities are always a mystery. **Key words:** *Jogo de cena*; *uncanny*; phenomenology.

*Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita,  
antes, todo o existente, pelo simples fato de existir.*  
(Eduardo Coutinho)

Segundo Bill Nichols, “todo filme é um documentário”, pois, “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2012, p. 26). Mas o autor reconhece as especificidades de dois tipos de filmes: os “documentários de satisfação de desejos”, isto é, os filmes de ficção, e os “documentários de representação social” – aqueles que “normalmente chamamos de não ficção” (NICHOLS, 2012, p. 26).

*Jogo de cena* (2007), filme dirigido por Eduardo Coutinho, problematiza a oposição entre ficção e não ficção. Tudo começa com um anúncio (“real”) de jornal reproduzido no filme com os dizeres: “CONVITE. *Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos*” – e seguem-se os telefones, horários e data a partir da qual as chamadas seriam recebidas.

Na sequência, acompanhamos a entrada de uma mulher no palco de um teatro, o *set* de filmagem do filme. Sentado no palco de frente para a plateia vazia, que se torna cenário de fundo do local onde as entrevistadas se sentam (também no palco), o diretor, fora de quadro, conduz a entrevista. A moça começa a contar parte de sua história de vida. Depois, uma nova história é contada/vivida por mais uma mulher. No meio desse depoimento, entra em cena outra pessoa, contando/vivendo a mesma história. Ao poucos, percebe-se que ora as entrevistadas se tratam de atrizes conhecidas, ora de atrizes menos conhecidas; às vezes se tratam de pessoas anônimas.

Se *Jogo de cena* incide sobre a relação entre entrevistador e entrevistado, de modo a interpelar o espectador, e se, ainda de acordo com Nichols, os “documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos” (NICHOLS, 2012, p. 27), podemos dizer inicialmente que *Jogo de cena* é um filme de não ficção, ou, como normalmente chamamos os filmes de não ficção (NICHOLS, 2012), documentário.

Mas, ao habitar a linha tênue entre ficção e não ficção, Coutinho inaugura novas possibilidades contidas no documentário e propõe uma reflexão sobre a sua própria linguagem. A seguir, pretendemos explorar aspectos dessa discussão.

## Atrizes que fazem o papel de atrizes

A primeira história do filme é relatada por uma mulher que “sempre quis ser atriz”. Seu sonho era ser paqueta do programa de televisão Show da Xuxa. Uma de suas primeiras falas é: “Como é que eu, negra, sem estrutura nenhuma, vou entrar numa de ser atriz?”. Ela se emociona ao dizer que no grupo de teatro Nós do Morro<sup>2</sup> aprendeu “a ser gente, [...] a ser mulher, [...] a ler um texto, a interpretar... A interpretar”. Coutinho pergunta que papel ela está fazendo atualmente. A resposta é Joana, da peça *Gota d'água*<sup>3</sup>. Sua personagem é inspirada na Medeia, de Eurípedes, que mata os filhos e em seguida se suicida. Coutinho pede que ela encene os eventos finais da peça. Sentada, a atriz interpreta o texto em que dá de comer aos filhos um bolo envenenado.

O segundo depoimento é marcante justamente devido à morte do filho da mulher que conta a história. Vitor, seu filho, faleceu com algumas horas de vida em virtude de complicações no parto. O depoimento atravessa alguns eventos, entre eles a relação da entrevistada com a sua primeira filha (nascida quando a moça era muito jovem) e com o pai de Vitor, de quem a entrevistada conta ter se separado uma semana depois de o menino nascer/morrer. A moça também destaca sonhos que teve: um no qual dizia ter consentido com a vinda do filho, e outro, tido na mesma noite em que o bebê morrera, a partir do qual afirma ter compreendido que foi melhor o menino “desencarnar” do que possivelmente sofrer caso ele sobrevivesse com sequelas. O núcleo da história, contudo, incide sobre a morte do filho. A entrevistada parece se constituir, *existir*, enquanto a mãe do Vitor, a mãe do menino morto.

É a partir desse depoimento que o jogo-filme apresenta as suas regras. Após a entrevistada em questão dizer “saí do foco do casamento” ao se referir ao motivo do fim de seu primeiro relacionamento, há um corte para Andréa Beltrão, atriz conhecida do grande público brasileiro e do presumível público da obra, que pronuncia essa mesma frase e leva o depoimento adiante, como se fosse a outra mu-

<sup>2</sup>“O [grupo teatral] Nós do Morro foi fundado em 1986, com o objetivo de criar acesso à arte e à cultura para as crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal [no Rio de Janeiro]. Hoje, o projeto se consolidou e oferece cursos de formação nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos), abrindo e ampliando os horizontes para um sem-número de crianças, jovens e adultos moradores, ou não, do Vidigal.” Fonte: [www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br).

<sup>3</sup> “Em 1975, Chico [Buarque] escreveu com Paulo Pontes a peça *Gota d'água*, a partir de um projeto de Oduvaldo Viana Filho, que já havia feito uma adaptação de *Medeia*, de Eurípedes, para a televisão. A tragédia urbana, em forma de poema com mais de quatro mil versos, tem como pano de fundo as agruras sofridas pelos moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-dia, e, no centro, a relação entre Joana e Jasão, um compositor popular cooptado pelo poderoso empresário Creonte. Jasão termina por largar Joana e os dois filhos para casar-se com Alma, a filha do empresário. A primeira montagem teve Bibi Ferreira no papel de Joana e a direção de Gianni Ratto.” Fonte: [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br).

lher. Durante o filme, esse recurso é usado mais de uma vez, levando, inclusive, a uma sequência metalinguística na qual Coutinho conversa com Andréa Beltrão sobre a experiência de ter interpretado a história de uma personagem “real”.

Ao revelar que se constitui de histórias contadas por mulheres – que as viveram – e por atrizes – que as representam, vivem as histórias apenas no filme –, o documentário deixa mais questões do que esclarece coisas. Lembremo-nos do primeiro depoimento, o da atriz do grupo teatral Nós do Morro. Ao longo de sua fala, não há transições para outra mulher, como ocorre na segunda história contada. Naquele caso, então, a entrevistada tanto pode ser uma atriz falando de si mesma, como alguém que, além de interpretar a Joana de *Gota d’água*, interpreta a atriz do Nós do Morro: uma atriz que faz o papel de atriz.

Esse tipo de dúvida permanece nas duas histórias seguintes.

Na primeira delas, uma mulher (desconhecida do público brasileiro e do presumível público da obra) conta uma história cômica. Ela chega a São Paulo sem conhecer nada da cidade e nem ninguém. Acaba engravidando após ter uma relação sexual em “plena Praça da Sé”. Há certo exagero em sua forma de contar, potencializado pela boca grande e o contraste dos lábios, de um vermelho forte, com sua pele negra. Seu rosto é muito expressivo. Ficção ou realidade? Sua última frase, desconectada do que acabara de contar, é: “Foi isso que ela disse”. Há, portanto, apenas nesse momento e de forma muito sutil, a saída da personagem e a inesperada indicação de que se trata de uma atriz.

A atriz Fernanda Torres é quem conta a próxima história. Nesse caso, como ocorrera com Andréa Beltrão, Fernanda Torres estaria representando o texto de outra mulher? Talvez. Trata-se de uma mulher que “queria muito ter filho”, engravidou e perdeu o bebê. Com medo de não conseguir engravidar outra vez, entrou em um quadro de tristeza profunda, uma “melancolia”. Foi então ao terreiro de candomblé de sua tia e viveu uma experiência transformadora: após passar a noite em uma camarinha dormindo na companhia de ratos, deparou-se com uma pomba numa gaiola. A tia apareceu “toda vestida de branco, linda”, e disse: “Pois é, Nanda, aquilo é a morte. É dali que você tem que sair”. Elas foram para o lado de fora. Temerosa de que precisassem sacrificar o animal, ela perguntou se a tia mataria a pomba, recebendo como resposta: “Eu? Essa pomba é você. Eu vou é te soltar!”. Após a pomba ser solta, ela pode entender que o “candomblé era Freud na prática [...] ela [a tia] curou a minha melancolia, ela curou a minha morbidez [...] ela deu nome a tudo: a camarinha era a morte, a pomba era eu”. Fernanda Torres encerra o depoimento emocionada, dizendo ter engravidado logo depois e ser muito feliz por ter ido ao terreiro da tia, que

não tardaria a morrer.

Portanto, no depoimento de Fernanda Torres fica, se não explicitado, ao menos sugerido que ela está contando uma história de sua própria vida – por ora, sobretudo, porque a personagem chama-se Nanda e também porque, mais à frente, em sequência que ainda acompanharemos, Fernanda Torres revela o desconcerto ao interpretar outra história, dessa vez representando, uma vez que isso será explicitado na conversa com o diretor.

O que temos por enquanto é que, nos dois últimos depoimentos, uma atriz desconhecida se passa por outra mulher e uma atriz conhecida se passa por si mesma

### O encontro da outra em si

Ao relatar a história do terreiro, Fernanda Torres menciona Sigmund Freud, o criador da psicanálise, e ela o faz ao associar a “cura” com o fato de sua tia dar nomes às coisas: “a camarinha era a morte, a pomba era eu”. Sem adentrar no rigor da referência feita pela atriz, a associação parece motivada pelas ligações entre afeto e representação que sua tia a auxiliou a empreender. A analogia é sugestiva, uma vez que a temática de *Jogo de cena* é justamente a da representação, incluídos aí os afetos que a acompanham.

Ainda nessa direção, na faixa incluída nos extras do DVD de *Jogo de cena* comentada por Coutinho, João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos, mencionou-se o “caráter analítico” que a experiência de relatar as histórias representou para as mulheres. Diante do diretor e da câmera, rememorando ou atuando, as mulheres estão o tempo todo dando nomes às coisas, isto é, trazendo à cena os afetos ligados ao vivido. Conquanto não enderecem o discurso à escuta de um analista, especificidade da maior importância e sobre a qual discorrerei mais à frente, em praticamente todas as histórias há uma dose considerável de sofrimento e são recorrentes os relatos de sonhos, situações de nascimento e morte, gravidezes, separações, dramas familiares.

Sarita<sup>4</sup>, que fez o próximo relato, traz o sofrimento no próprio nome. Ela conta que o seu sobrenome significa “bile preta” em grego vernacular. Coutinho

---

<sup>4</sup>Como ocorrerá em outras ocasiões a respeito dos nomes das depoentes, só sabemos que ela se chama Sarita porque Eduardo Coutinho, como em outros depoimentos, diz o nome da entrevistada ao cumprimentá-la. Sintomaticamente, os nomes das entrevistadas não são creditados durante o filme, como é comum nos documentários.

pergunta se grego vernacular quer dizer alguma coisa, o que a desconcerta<sup>5</sup>. Vestida de preto (bile preta), ela faz o tipo escrachado: ri e chora, facilmente, por exemplo. Não parece se tratar de uma mulher leve; pelo contrário, quanto mais Sarita se abre, mais tomamos contato com sua mágoa. A esse propósito, se há alguma comicidade no fato de ela se comover com o filme *Procurando Nemo* (2003), animação voltada ao público infantil na qual um peixinho, ao desobedecer o pai, acaba preso em um aquário do outro lado do mundo com relação ao seu local de origem, é perceptível e tocante a tristeza que a acomete em virtude de também ela, em simetria ao que ocorre em *Procurando Nemo*, estar separada da filha, que vive nos EUA e com quem mantém uma relação ambivalente e traumática.

Sua participação no documentário está diretamente associada à *procura* de se reconciliar com a filha. Como no segundo depoimento (em que Andréa Beltrão interpreta a história), aos planos da mulher “real” Sarita, intercalam-se tomadas da atriz Marília Pêra. Chama a atenção, na representação de Marília Pêra, certo rigor técnico. Com efeito, em vez do estilo explosivo de Sarita, a atriz opta por fazer uma mulher sóbria, “para dentro”, opção que ela mesma reconhece na conversa com o diretor, ao fim do depoimento.

A história seguinte, uma das mais tristes do filme, é sobre o homicídio do filho da entrevistada. Não há interrupções, de modo que tampouco há indicações explícitas sobre se tratar ou não de uma atriz interpretando uma história; somos levados a crer que não, tamanha a sua dor e simplicidade ao relatar a tragédia. Quando o depoimento termina, retorna a história da atriz do grupo de teatro Nós do Morro (a primeira do filme), agora contada por outra mulher, cerca de uma hora após o início do filme. Como não se trata de atrizes conhecidas, o espectador fica sem saber qual delas está interpretando e qual é a “verdadeira”.

Em seguida, outra mulher, Maria de Fátima, fala de traumas com o pai, com o ex-marido, mas o relato é cômico e leve. Por exemplo, após passar um bom tempo sem ter relações sexuais, foi o próprio psicólogo que, “em vias de fato,” a curou, tirando-a da “quarentena”.

A próxima entrevista é um momento-chave do filme. Primeiro, o plano-seqüência de uma moça subindo a escada que leva ao palco. Um tanto apreensiva, ela faz comentários enquanto caminha, como “isso não acaba nunca...”, e ao chegar diz: “Quanta gente!”. Há um corte para um plano frontal dela, da perspectiva de

<sup>5</sup>Além do humor, esse tipo de intervenção inesperada que o diretor utiliza algumas vezes no filme contribui para a “confusão” que o documentário procura causar.

Coutinho. Eles começam a conversar; a mulher refere-se à dificuldade em dar prosseguimento às histórias. Ato contínuo, há uma tomada da atriz Fernanda Torres, que ao se sentar diante do diretor comenta: “Quanta gente!”. Coutinho a cumprimenta pelo nome, “Nanda”, e aponta o fato de ela ter feito “igualzinho” a moça, gesto que a desconcerta e a tira da personagem. Diferentemente das outras sequências, aqui, a conversa metalinguística entre diretor e atriz ocorre no início. Novo plano da moça, Aleta, que começa a contar a história. Novo corte para Fernanda Torres, fazendo o papel de Aleta. Ocorre que no meio de uma frase a atriz sai do texto e diz: “Que doido, cara, muito doido”. Ela para, respira, se concentra e retoma o depoimento. Fernanda Torres está muito bem no papel – os gestos, as expressões, a própria fala. Ela parece realmente possuída por Aleta.

Contudo, mais à frente, a atriz se desconcerta outra vez. Pedê água, sugere começar de novo, fala para Coutinho: “Nossa, parece que eu estou mentindo para você”. Acrescenta que, quando passava o texto em casa, não tinha essa sensação; mas, diante do diretor, é como se a fala viesse antes da memória que tinha da personagem, circunstância que a incomoda porque “eu não separo ela do que ela diz, entende?”. Mas não se trata de mimetismo, explica; ela se refere à complexidade de Aleta, que diz coisas terríveis sorrindo. O diretor acrescenta: “Mas é um sorriso nervoso”, ao que Fernanda Torres responde não se tratar só disso – “É algo da essência dela” – e que buscar conectar-se com essa essência ajudou-a a aproximar-se da personagem. E o jogo prossegue.

Mas pensemos com mais vagar essa sequência. A história de Aleta é repleta de dificuldades: a doença da mãe, uma gravidez precoce, a filha enquanto um fator limitante para os seus sonhos (uma viagem a Machu Picchu, por exemplo), a coragem (ou mesmo a “falta de vergonha”) para encarar, diante de si mesma e da câmera, essas questões – talvez seja essa a essência (dizer coisas terríveis sorrindo) a que se refere Fernanda Torres. A atriz, quando foi filmar, entra no *set* com a mesma espontaneidade de Aleta. É provável que o comentário inicial de Eduardo Coutinho, ao explicitar a sua interpretação e cumprimentá-la pelo nome (tirando-a da personagem), tenha sido disparado pela estranheza que ele experimentou enquanto espectador. Não sabemos se, não fosse essa intervenção inicial, Fernanda Torres viveria o desconforto que se seguiu. De qualquer forma, diante de uma testemunha, o embaraço de se passar por outra pessoa, tendo se aproximado dela tão intensamente, foi tamanho que chegou a paralisá-la.

Vejamos. Ao interpretar Aleta para Coutinho, Fernanda Torres diz “que doido”, “que engraçado”, “que vergonha”, “parece que eu estou mentindo para você”

– falas que apontam para o sentimento de desconcerto por ser *pega no flagra*, ser *revelada*. De algum modo, o trabalho do ator o coloca diante do ridículo. Se, na rotina, pré-fixamos padrões de comportamento de modo a nos proteger – de nós mesmos e dos outros – de aspectos sombrios de nossa personalidade, para fazer bem o papel de um outro – entendendo por “fazer bem” não apenas mimetizar, mas encontrar a personagem em si – o ator tem de se despir dessas proteções. Só assim, correndo riscos, ele poderá se comunicar *verdadeiramente* com a personagem.

No caso de *Jogo de cena*, o embaraço se potencializa, uma vez que se trata de um “jogo de faz de conta” no qual, todavia, as personagens são reais, e, como diz Fernanda Torres: “A realidade [se] esfrega na sua cara”. Nessa medida, o desconcerto – que paralisa a atriz, mas é também emblema de uma interpretação fascinante – é disparado pelo tema do duplo, ou seja, Fernanda Torres é testemunhada (pelo diretor, pela câmera) passando-se por Aleta. Ou ainda: no encontro com o olhar do outro, Fernanda Torres surpreende-se encontrando Aleta em si. Descoberta tão estranha quanto familiar, podemos dizer em companhia de Freud; “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919/2010, p. 331).

No ensaio *O inquietante*<sup>6</sup>, Freud (1919/2010) vale-se dos vocábulos *unheimlich* (estranho, não familiar, inquietante) e *heimlich* (“doméstico, autóctone, familiar”) (FREUD, 1919/2010, p. 331), segundo o tradutor P. C. de Souza) para afirmar que o inquietante é aquilo que deveria permanecer oculto, isto é, sob o efeito da repressão, mas foi revelado, veio à tona (o prefixo “un” seria a marca da repressão). Trata-se “do efeito inquietante do retorno do mesmo”, o retorno do recalcado, algo que remonta “à vida psíquica infantil” (FREUD, 1919/2010, p. 356) e que, nesse sentido, é inquietante conquanto se corresponda àquilo que temos de mais íntimo, fundante, revelador.

É este *retorno do mesmo* que faz Freud, chamar a atenção para o tema do *duplo* ao comentar a literatura de E. T. A. Hoffmann. *O duplo* já está contido nos significados de *heimlich* e *unheimlich*: “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto; *unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 1919/2010, p. 340). Nessa direção, tanto o estranhamento como a familiaridade contidos na Aleta e percebidos por Fernanda Torres parecem se corresponder com o inquietante de

---

<sup>6</sup>A palavra alemã *unheimlich*, cujas traduções para o português serão sempre insuficientes, ficou mais conhecida no Brasil como “estranho”. Paulo César de Souza, responsável pela tradução da edição consultada, opta por “inquietante”.

que fala Freud (1919/2010). Aliás, “Aleta” é, em si mesmo, um nome não familiar, estranho, e curiosamente é quase um palíndromo, não fosse a troca do “l” pelo “t”. Ou seja, Aleta traz o tema do duplo e sua inquietação decorrente no próprio nome. E é ainda mais contundente, conforme a própria diz a Coutinho, que “Aleta” vem do grego *Alétheia*, que significa verdade, no sentido do desvelamento, isto é, aquela que revela.<sup>7</sup>

Talvez valha a pena retomar agora a interpretação de Marília Pêra para Sarita, e do nosso ponto de vista é notória a diferença entre esta e a execução de Fernanda Torres. Não que Marília Pêra tenha realizado um trabalho ruim; ocorre que sua atuação técnica resulta límpida, sóbria – e Sarita não é uma personagem sóbria. Na conversa com Eduardo Coutinho, inclusive, Marília Pêra revela defensivamente que havia trazido cristal japonês caso o diretor fizesse questão de que, como Sarita, ela chorasse.<sup>8</sup>

Em outra direção, sem esse apego à técnica e entregue ao abismo de Aleta, Fernanda Torres traz para o cerne da interpretação a própria temática do filme. E, se é tocante a história que “Nanda” contou – o encontro com a tia, que, ao dar nome às coisas, foi organizador e a curou da depressão –, a interpretação posterior de Fernanda Torres é tocante porque desconcerta Eduardo Coutinho, desconcerta a si mesma e desconcerta o espectador. O inquietante toma conta de todo o teatro.

### Compaixão pela dor da outra

Enquanto Fernanda Torres conversa com Eduardo Coutinho sobre as especificidades de fazer uma personagem com base em uma história “real”, há um corte abrupto para o rosto de uma jovem. Essa transição marca o fim da participação de Fernanda Torres no filme.

<sup>7</sup>Em texto sobre o olhar no documentário, de 1992, muito antes de realizar *Jogo de cena*, portanto, escreveu Coutinho: “As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir os lábios, de sobranceiras, olhares, respirações, mexer de ombros etc. Nesse universo, o que não conhece a língua só pode sobreviver se, ao invés de contornar esses problemas, tematizá-los e fazer da diferença um trunfo, da estranheza um método de conhecimento. O resto é folclore” (COUTINHO, 2013a, p. 18-19).

<sup>8</sup>Uma outra via para interpretar o gesto de Marília Pêra é apresentada em ensaio de Ismail Xavier: “Marília, no momento de sua conversa com Coutinho, na pausa para reflexão, não a critica, e deixa claro que, embora também tenha sentido, ao interpretar, a força da memória afetiva e a sua própria condição de mãe como parte do jogo, se conteve. A seu ver, quem vive uma emoção em situações da vida mesma tenta evitar o choro diante dos outros, por pudor. O ator melodramático, não. Quer exibi-lo. E ela acrescenta ironicamente, que, se o cineasta tivesse pedido a ela que chorasse, tinha consigo o recurso do cristal japonês” (XAVIER, 2013, p. 616).

A expressão silenciosa e congelada da jovem se opõe ao ritmo da conversa anterior entre diretor e atriz. Chamam a atenção a atmosfera diferenciada do tempo durante esta entrevista e também o olhar enigmático da moça. Pertencente a esse “outro tempo”, seu depoimento é curto, embora não seja essa a impressão que provoque. Em sua infância, teve uma briga com o pai. No mesmo dia, ele foi internado após sofrer um infarto. Desde então, considerando-se culpada pelo ocorrido, a menina nunca voltou a falar com ele – mesmo morando na mesma casa – até a sua morte, cerca de quatro anos antes da filmagem. “Deixei de gostar do meu pai.” E chegou um dia, diz a moça, em que o pai também desistiu dela.

Hoje se diz arrependida. Sempre que sonha com o pai, “aproveita” para pedir desculpas. Relata que, depois de morto, ele apareceu no quarto dela e a desculpou. Além disso, diz que o pai sempre quis que ela fosse médica, mas nunca se considerou com vocação para a carreira e também se sente culpada pela frustração que causou ao pai. Decidiu ser atriz, porque considera que “leva jeito”. Seu depoimento não é duplicado. O filme não explicita se trata-se de uma atriz contando uma história da própria vida, ou se ela estaria interpretando de forma direta. Seja como for, é digna de nota essa capacidade que ela possui de “parar o tempo”; em alguns momentos, ficamos com a sensação de que a fita é pausada. E ela não teria congelado o vínculo com o pai, presa pela culpa?

Depoimento curto e alegre é o próximo: Andréa Beltrão volta para supostamente contar uma história da própria vida. Alcedina era a mulher que cuidava dela na infância, e até hoje ela sente falta do seu cheiro. Alcedina era “uma pretona, forte, que ria muito [...] era a minha maior felicidade fazê-la rir”, diz a atriz. Após essa frase de Andréa Beltrão, há o corte para uma mulher, de branco, subindo as escadas escuras em direção à luz do palco. As marcas da dor em seu rosto, cujos olhos já estão marejados, contrastam com a expressão nostálgica, mas alegre, de Andréa Beltrão.

À medida que a mulher começa o relato, o espectador vai ficando com a impressão de já tê-lo ouvido e não tarda a localizar: é a história da mulher cujo filho é assassinado em um assalto. A união em que viviam – a mulher, a filha e o filho – e o despedaçamento causado pela morte do rapaz fazem desta, como eu já havia apontado, uma das histórias mais tristes do filme. Conquanto ambas as mulheres não sejam conhecidas do grande público brasileiro, tão logo o espectador se apercebe do *retorno do mesmo*, ficam as questões: *qual é a atriz? Qual viveu de fato a tragédia?* Pouco a pouco, diante da dor da mulher que conta a história na segunda vez, o espectador pode supor que se equivocara antes: provavelmente é esta, a que aparece nesse momento do filme, quem perdeu o filho. O jogo prega mais uma de suas peças.

Ao descobrir agora que possivelmente estávamos enganados, o efeito inquietante tem lugar – por meio do “retorno radical à realidade”. Analogamente, o retorno ora empreendido evidencia a excelente interpretação da atriz no momento anterior.

Mas resta ainda outra pergunta: se o filme não responde literalmente qual das mulheres é a atriz, como ter certeza de que a mulher “real” é a da segunda sequência? E, de fato, não há confirmação objetiva para isso, senão a infalível compaixão pela dor do outro, disparada, do nosso ponto de vista, pelo que Ismail Xavier (2013) considera o “ponto essencial” nesses casos em que não se explicita quem de fato viveu a experiência narrada, a saber, “a incerteza e o que esta traz de material para reflexão” (XAVIER, 2013, p. 620).<sup>9</sup>

### Invisível virado do avesso

Após a sequência comentada acima, há um plano da cadeira na que as entrevistadas se sentam, no qual se filma o móvel vazio. Alguém vestida de preto entra em quadro e se senta. É Sarita, mulher de personalidade forte cuja interpretação foi feita por Marília Pêra. Coutinho se dirige a ela (e ao espectador) afirmando que, de todas as mulheres que foram até lá, apenas ela pediu para voltar. Sarita responde que, desta vez, queria cantar, pois o depoimento anterior ficou “muito trágico”, “pesado”.

O retorno de Sarita é sugestivo: seu intuito é reparar o caráter trágico do depoimento anterior. Enquanto fala dos pais e pensa com Coutinho que música irá cantar, ela fica em dúvida entre algo do “presente” e do “passado”. O diretor, em mais uma intervenção surpreendente, diz: “Passado e presente... é tudo a mesma coisa”. Sarita não concorda, mas é justamente ao discordar que toma coragem para, com a voz embargada, cantar a canção com que o pai a ninava, e ela ninava a filha: “Se essa rua, se essa rua fosse minha...”.

Sarita cai na própria armadilha. Se o objetivo com o retorno era tornar sua participação “mais leve”, ela não obteve êxito. Não exatamente. Uma vez mais ela se vê às voltas com questões as quais, segundo a própria, fizeram com que seu primeiro depoimento resultasse trágico.

---

<sup>9</sup>Na faixa comentada nos extras do DVD de *Jogo de cena*, há esta confirmação; no entanto, no filme, não há explicitações nesse sentido. Ainda a esse propósito, Ismail Xavier (2013) afirma que ambas as performances “são convincentes e dotadas do mesmo ‘efeito de autenticidade’ de quem narra a sua experiência” (XAVIER, 2013, p. 619). Do nosso ponto de vista, embora reconheça o efeito de autenticidade presente também no primeiro relato, tanto nessa situação quanto nas histórias vividas/contadas por Andréa Beltrão e Fernanda Torres, fica sugerido, ainda que a partir da incerteza, ou graças a ela, trata-se da história de uma outra ou da própria história rememorada.

Vale mencionar a esse respeito uma observação fundamental de Freud, em *El delirio y los sueños em la 'Gradiva' de W. Jensen* (1907/2007), a saber, a de que o analista trabalha com a ausência de satisfação dos impulsos do paciente, pois, se os satisfizesse, em vez de possibilitar elaboração, a análise apenas reforçaria o sintoma. *Jogo de cena* não é a análise das depoentes, mas, diante do caráter analítico que as entrevistas possuem para elas, Coutinho não procura aplacar sua dor e tampouco facilitar o trabalho das atrizes. Em vez disso, sua postura contribui para que as mulheres, em algum estado de tensão, revelem-se – a si mesmas, inclusive – ainda que isso implique sofrimento. Talvez decorra daí o retorno do estranho, do inquietante. O diretor lhes empresta a escuta e a câmera, oferece-lhes o palco do teatro, possibilita-lhes vivenciar no próprio corpo a confusão entre viver e atuar: “Eu sou um ator”, o próprio admite, explicando que precisa interpretar para conseguir bons depoimentos.<sup>10</sup> Quer dizer, não se trata apenas de ligar a câmera diante de uma personagem acabada: a personagem se constrói *na relação com* o documentarista.

De volta à Sarita, podemos questionar: ela tencionava mesmo abrandar o depoimento anterior? Ou, por trás dessa vontade de tornar sua participação mais leve, haveria o desejo de retomar aquelas questões e encaminhá-las de forma mais satisfatória? Sugestivamente, Sarita retorna a uma canção mítica – fundante de sua história. E, se o caráter trágico permanece, ela encontra pela via da canção uma forma criativa de reviver o sofrimento e lidar com o retorno do recalçado.

Retomemos uma discussão. Vimos nas duas participações de Fernanda Torres ênfases aparentemente opostas atribuídas à palavra: ao rememorar a experiência (“real”) com a sua tia – que “deu nome às coisas” –, a palavra foi enfatizada em sua possibilidade de organizar o caos (o que a curou do estado melancólico); mas, ao interpretar Aleta, Fernanda Torres desconcertou-se e a palavra foi explorada em sua potencialidade para causar estranhamento, descontinuidades, rupturas. Ocorre que a própria Fernanda Torres, no terreiro da tia, viveu experiências de estranhamento; analogamente, seu desconcerto diante de Coutinho pode ter ampliado as representações acerca de si mesma. É algo nessa direção que observamos na segunda aparição de Sarita: o contato com o inquietante – que retorna – é dispendioso, mas pode ser encaminhado – religado – por outras vias.

O retorno de Sarita é o último depoimento do filme. Enquanto ela canta, a voz *over* de Marília Pêra, interpretando com maestria a mesma cantiga, intercala-se

<sup>10</sup>Assunto é tratado durante entrevista de Eduardo Coutinho concedida a Nina Rahe em 2011.

à de Sarita. A manipulação do código sonoro, nesse momento, potencializa o efeito, uma vez que se trata da presença invisível do duplo. E o retorno de Sarita também traz ao seu duplo – a interpretação de Marília Pêra – uma espécie de redenção, pois se no primeiro momento ela se ateu à técnica, dessa vez a atriz atinge o equilíbrio entre rigor e sensibilidade. Ainda, essa sequência final antecipa de algum modo o documentário *As canções* (2011).<sup>11</sup>

Em *Jogo de cena*, há sucessivas inversões: a plateia está vazia, as mulheres sentam-se de costas para a plateia, e o diretor, fora de quadro em boa parte dos planos, senta-se diante da plateia. E, embora a perspectiva da câmera seja quase sempre a mesma, o filme habita o – e se vale do – espírito do teatro todo, uma vez que *Jogo de cena* e teatro são ambos continentes para as mais diversas cenas.

Há, então, uma derradeira inversão. Quando Sarita e Marília Pêra terminam de cantar, há um plano – reflexivo – em contracampo que capta do fundo todas as poltronas do teatro vazias e o palco apenas com as duas cadeiras (em que se sentam Coutinho e as entrevistadas), também vazias. O plano é lento e silencioso. O invisível virado do avesso, síntese negativa do filme, talvez seja nesse campo que ocorram as coisas.

### Crença negativa

Para dar continuidade às reflexões propostas, vale a pena recorrer uma vez mais a Bill Nichols. Em *Introdução ao documentário*, escreve o autor:

Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade (NICHOLS, 2012, p. 28).

E ainda:

Os documentários [...] também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário (p. 30).

<sup>11</sup>A este respeito, escrevemos em outra ocasião: “Ocorre que, se no documentário de 2007 [*Jogo de cena*] o diretor sentava-se diante da plateia, assumindo a condição de artista (não custa lembrar que há um fino trabalho de edição, fundamental para o efeito produzido pelo filme), em *As Canções* quem se senta diante da plateia, vazia como em *Jogo de Cena*, são os entrevistados. Campo e contracampo se invertem. Coutinho assume a perspectiva do público; enquanto espectador, agora ele é a plateia. E, enquanto tal, não esconde que fez o filme ‘por prazer’ – a fruição estética que um drama bem contado – ou bem cantado – proporciona” (TARDIVO, 2012).

Podemos então perguntar: qual seria a “crença” que *Jogo de cena* busca incutir no espectador por meio de suas “estratégias persuasivas”? Se a personagem se constrói na relação com o documentarista e, além disso, Coutinho admite que precisa “ser ator” para conseguir os depoimentos, talvez possamos responder que se trata de uma crença negativa, ou, utilizando expressão de Theodor Adorno, *Jogo de cena* explicita que portamos “uma crença desprovida de crença” (apud SAFATLE, 2008, p. 101). A esse propósito, o próprio Coutinho afirma: “O que me ocorre agora é que o estatuto da imagem no documentário é dito verídico e na ficção, não verídico.

Isso é ambíguo” (COUTINHO, 2009, p. 34).

Ora, no trânsito banalizado do artifício ao real, propiciado pela profusão de imagens e informações, agimos na contemporaneidade “como *falsas consciências esclarecidas*, ou seja, como consciências que desvelaram reflexivamente os pressupostos que determinam suas ações ‘alienadas’ [...] mas mesmo assim são capazes de justificar racionalmente a necessidade de tais ações” (SAFATLE, 2008, p. 96-97). Estamos cientes da conjuntura que envolve nossas ações alienadas, mas ainda assim não deixamos de fazê-las, procurando nos desculpar com o outro, o sistema etc., de modo que as relações que estabelecemos sejam predominantemente desimplicadas, esvaziadas. *Jogo de cena*, por seu turno, desvela o “puro jogo de máscaras” – no qual nossas identidades já não portam “realidade substancial alguma” (SAFATLE, 2008, p. 106) – ao propor um *jogo dentro do jogo*. Então, se há o resgate do questionamento, é porque há trabalho com a – e na – ambiguidade: “O falar de si apenas convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como ‘autenticidade produzida na encenação’” (XAVIER, 2013, p. 611). Essa autenticidade convida o espectador a se implicar no jogo, atento aos estranhamentos e familiaridades nele contidos.

Ambiguidade que entra em cena, portanto, pela possibilidade que Eduardo Coutinho oferece às mulheres – atrizes e não atrizes – de encenar a inquietude, e se complementa com o fino trabalho de edição. Como se sabe, a montagem é central na linguagem documental, uma vez que geralmente sequer existe um roteiro; em *Jogo de cena*, no entanto, ela é ainda mais premente: a montagem determina, em larga medida, o estranhamento provocado pelo filme. Então, as personagens se constroem na relação com o documentarista também do ponto de vista da montagem, pois há interpretação ao eleger as transições entre as cenas – em que momento cortar, quais falas duplicar, a ordem dos depoimentos etc.

Em *Jogo de cena*, “os indivíduos mais se constroem do que propriamente se revelam diante da câmera. [...] é o próprio mecanismo de construção da verdade que

é desvendado” (COUTO, 2011, p. 76). Com efeito, Coutinho debruçou-se radicalmente sobre essa “construção da verdade”.

A esse propósito, em depoimento de 1997, disse o diretor:

Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. [...] É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO, 2013b, p. 23).

E, em artigo anterior ao que trata de *Jogo de cena*, Ismail Xavier (2004) salientou o fato de a força dramática no documentário de Coutinho se fazer do enfrentamento entre cineasta e entrevistados, numa dualidade entre espontaneidade e representação. É nessa medida que Xavier utiliza a expressão “jogo de cena”, referindo-se ao estilo dos filmes de Coutinho.

Com efeito, *Jogo de cena* é o filme em que o diretor mais explorou essas questões. Nele, o espectador não distingue quem de fato viveu o drama e quem o está interpretando. Atrizes desconhecidas podem estar interpretando, atrizes conhecidas podem contar eventos de suas vidas pessoais, muitas são as possibilidades – os pressupostos são postos em sobressalto.

Como escreve Merleau-Ponty (2009, p. 23):

A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como a sinergia de nossos olhos os detém numa única coisa. Mas tanto num caso como no outro, a certeza, embora inelutável, permanece inteiramente obscura; podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erigi-la em tese. Toda tentativa de elucidação traz-nos de volta aos dilemas.

*Jogo de cena*, parafraseando Merleau-Ponty, nos ensina a ver o mundo. É que, de acordo com o filósofo, temos o vício de crer que as coisas são tais quais as vemos (fé-perceptiva). No entanto, se interrogamos a fé-perceptiva, adentramos uma espécie de armadura invisível sem a qual o visível não existiria. Sendo da natureza das coisas apresentarem-se por perfis, o visível e o sensível são inesgotáveis – não se limitam ao que aparece na superfície (MERLEAU-PONTY, 2009). Tome-se o caso de um cubo. Se estou diante dele, é o próprio cubo que se deixa ver – embora só pertençam ao meu campo visível algumas de suas arestas. É como se a visão se fizesse no invisível do cubo – uma presença sob a superfície visível. Há, portanto, uma inesgotabilidade

de sentidos compreendida neste hiato entre o visível e o invisível – em *Jogo de cena*, mais notadamente, realidade e ficção.

A propósito, segundo Frayze-Pereira:

Para nós, homens comuns, fundados que somos nessa “fé perceptiva”, fé que a Fenomenologia se encarregou de denunciar, o real e a possibilidade do seu conhecimento não constituem um problema. O caminho que leva à sua problematização começará, entretanto, no momento em que nos interrogarmos: O que são as coisas? O que é percebê-las? O que somos nós e o mundo? (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 99).

Trata-se de experiência indubitavelmente inquietante, e, de acordo com Freud (1919/2010, p. 364), “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada”. Nessa direção, isto é, sem se fixar em um ou noutro sentido, é a *história* que, em *Jogo de cena*, salta dessa cadeia interminável de dilemas. É nesse sentido que afirma Bernardet (2013, p. 627): “Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes”.

Do ponto de vista dos dispositivos cinematográficos, o filme é simples – se passa todo no palco do teatro, não há preocupação em isolar o áudio da equipe durante as filmagens; aliás, ocorre o oposto: os dispositivos cinematográficos são propositalmente explicitados – a “verdade da filmagem” de que fala Coutinho (2013b). Assim, *Jogo de cena* é sofisticado quanto à reflexão sobre o significado da realidade que suscita<sup>12</sup>, o que se potencializa por se tratar de um documentário que trabalha, na forma e no conteúdo, a relação (aparentemente) dual entre ficção e realidade:

Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem [...] Isso quer dizer que, de um lado, você tem a tentativa de manter a verdade da filmagem e, de outro, você é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, porque você constrói personagens, constrói conflitos, que se resolvem ou não; então essa dupla dificuldade do documentário, tento preservá-la (COUTINHO, 2013b, p. 27).

Finalmente – retomando a discussão do começo do capítulo –, isto é, responder se *Jogo de cena* é “ficção ou documentário?” talvez não seja o que importa.

<sup>12</sup>Corroborando o que disse o diretor, em depoimento já mencionado: “Geralmente o filme, quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese. [...] Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valeria a pena fazer filmes com som direto” (COUTINHO, 2013b, p. 25).

A força do filme está em evidenciar que somos todos personagens de nós mesmos (sempre haverá um jogo de cena), jogo implicado no trânsito entre estranhamento e familiaridade, e Coutinho propõe essa reflexão no plano mesmo da linguagem.

Então, se podemos considerar, como vimos, que mesmo “a mais extravagante das ficções” é um documentário, pois “evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2012, p. 26), analogamente, o mais realista dos documentários é uma ficção, já que “o real e a possibilidade do seu conhecimento [...] tornam-se perplexidade, as coisas tornar-se-ão enigmas, nós e o mundo, mistérios” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 99).

## Referências

BERNARDET, J. -C. “Jogo de cena”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COUTINHO, E. *Encontros – Eduardo Coutinho*. (Felipe Bragança – Org.). Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. “O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

\_\_\_\_\_. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

COUTO, J. G. “Biografias Idealizadas”. *Bravo!* São Paulo, v. 172, p. 76, dez. 2011.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, dor – inquietudes entre estética e psicanálise* (2ª. ed. revista e ampliada). Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, S. (1907). *El delirio y los sueños em la “Gradiva” de W. Jensen*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. (Sigmund Freud: obras completas, v. 9).

\_\_\_\_\_. (1919). *O inquietante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Sigmund Freud: obras completas, v. 14).

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2012.

RAHE, N. “Eu sou um ator” (entrevista com Eduardo Coutinho). *Bravo!* São Paulo, v. 172, p. 72-75, dez. 2011.

SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

TARDIVO, R. Jogo de Cena e As Canções. *Observatório da Imprensa*, ed. 677, 17 jan. 2012. <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed677\\_jogo\\_de\\_cena\\_e\\_as\\_cancoes](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed677_jogo_de_cena_e_as_cancoes)> Acesso em 25 jan. 2016.

XAVIER, I. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. *Comunicação e informação*. Goiânia, v. 7, n. 2, p. 180-187, 2004.

\_\_\_\_\_. “O jogo de cena e as outras cenas”. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

### Referências audiovisuais

AS CANÇÕES. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2011. 1 DVD (90 min), 2011.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2007. 1 DVD (107 min).

### Links

CHICO BUARQUE. <<http://www.chicobuarque.com.br>> Acesso em 25 jan. 2016.

NÓS DO MORRO. <<http://www.nosdomorro.com.br>> Acesso em 25 jan. 2016.



**O povo ao redor ou  
o povo intruso de  
*O som ao redor*<sup>1\*</sup>  
*People as an intruder  
in Neighboring Sounds***

Alessandra Soares Brandão<sup>2</sup>  
Júlio César Alves da Luz<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Este artigo é um desdobramento do trabalho intitulado “O povo ao redor”, apresentado, como comunicação oral, no XIX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), na Universidade Estadual de Campinas, em outubro de 2015.

<sup>2</sup>Professora no curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Letras, com tese sobre o cinema latino-americano contemporâneo, na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alessandra.b73@gmail.com

<sup>3</sup>Doutorando, com bolsa do PROSUP (CAPES), no programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: juliodaluz82@gmail.com

**Resumo:** circulando ao redor num universo fílmico centrado, a princípio, no mundo da classe média, o povo aparece, em *O som ao redor*, de forma aparentemente um tanto esparsa, gravitando no entorno, personagens que o filme nos dá a ver numa dialética pela qual as faz ao mesmo tempo aparecer e desaparecer, tensionando sua visibilidade no sentido pelo qual simultaneamente as inclui e as elide. A fim de problematizar o modo como figuram essas personagens no filme, propomos pensar, a partir da política de seus enquadramentos e *mise-en-scène*, as condições de in/visibilidade das figuras de povo que a obra coloca em jogo, assinalando aí o sentido de um movimento invasivo que procuramos ler, a partir da figura do intruso de Jean-Luc Nancy, como a ameaça maior de um povo que – para além do problema da segurança pública tematizada no filme – coloca em questão a sociedade de classes.

**Palavras-chave:** *O som ao redor*; in/visibilidade; povo intruso.

**Abstract:** in *Neighboring Sounds*, the people appear to have a second role in the narrative, orbiting around middle class characters. Yet, the film engenders a dialectical perspective that conveys an interplay between the ways the people are constructed both onscreen and offscreen thus operating the interconnection between the visibility and invisibility of the people that intensifies the ways they are simultaneously included and elided from the image. Hence, this paper aims to problematize the portrayal of the people in the film, focusing on the politics of its *mise-en-scène* and how the in/visibility of the people can be read in the light of Nancy's philosophical construction of the "intruder". By looking at the people as an "intruder", we claim that the film tackles on a certain configuration of society that can no longer be seen from the point of view of a clear-cut division of classes. Instead, even when seemingly excluded, the people resist and inhabit the very heart of our society.

**Key words:** *Neighboring Sounds*; in/visibility; people as an intruder.

O palco de *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, tem como cenário principal as ruas e os prédios de um quarteirão da praia de Boa Viagem, em Recife, e coloca em cena, por meio de uma coleção articulada de pequenas histórias locais, o drama de uma classe média acuada, entrincheirada sob os muros, as grades, as cercas elétricas e as câmeras de vigilância contra os perigos da violência crescente. Dividida em três atos (Cães de Guarda, Guardas Noturnos e Guarda-costas), a trama é pontuada pelos desdobramentos em torno da chegada, sob uma atmosfera um tanto misteriosa, de um grupo de vigias noturnos, homens que oferecem mais um reforço de proteção àquelas pessoas já tão encasteladas, colocando-se a seu serviço como sentinelas da cidadela. Como meros coadjuvantes, enfim, parece a princípio não mais do que orbitar em torno a essa classe tão fechada uma multidão de figuras populares – empregadas domésticas, babás, porteiros, entregador de água, lavador de carros, vendedores ambulantes e os próprios vigias –, personagens que povoam o universo da intriga como que circulando ao redor, embora percutindo aí, tal uma nota dissonante, como elemento desestabilizador, de alguma forma portador de uma ameaça tanto mais terrível quanto aquela que vem de fora.

Margeando numa faixa excêntrica ao que, de início, pareceria ser o núcleo da narrativa, esse povo, porém, do pano de fundo vai ocupando posição central na trama. Atravessando, inevitável e quotidianamente, o limiar entre o dentro e o fora que separa os mundos das classes, ele figura como o fora que está concomitantemente dentro do universo das classes mais altas, pessoas que, num primeiro momento, mal vislumbramos aí a não ser na posição e nos espaços que lhes correspondem. Personagens que, em *O som ao redor*, aparecem, desse modo, numa visibilidade tensionada entre o visível e o invisível, o dentro e o fora, o fundo e o primeiro plano, o centro e as margens, presentes na condição dialética de uma in/visibilidade que buscamos assinalar, primeiramente, nas construções de sua *mise-èn-scene* e de seus enquadramentos, problematizando-as, em seguida, a fim de pensá-las na política do sentido intrusivo que o filme põe em jogo. Perpassando-o do começo ao fim, uma série de invasões cria uma atmosfera de suspense, anunciando o indefinido de um perigo incontível que coloca em xeque, mais do que a segurança de uma classe ame-drontada, a própria estrutura de uma sociedade fraturada: o risco aterrador de um povo intruso que, justamente nessa condição intrusiva – como propomos pensá-lo a partir do *intrus* de Jean-Luc Nancy (2002) –, questiona aquela cisão mesma que o condena, entre os polos da sociedade dividida, às classes pobres, ao trabalho serviçal, ao fora, à margem.

Como sinaliza já de entrada, um eco do passado se prolonga no presente.

A primeira sequência do filme, após os créditos iniciais, apresenta uma série de fotografias de arquivo, imagens que remetem a um passado no campo, marcado pela estrutura secular de um abismo social. Podemos distinguir imagens que registram tanto aspectos da vida senhorial – como a imponência da casa-grande –, quanto aqueles referentes ao mundo do trabalho – como na imagem de uma multidão de trabalhadores que posa para a fotografia, ou na de um grupo de lavradores que labuta no eito sob a vigia de capatazes. Vincada desde o início por uma divisão implacável, nossa organização social beneficiou uma elite branca que por mais de três séculos se serviu da mão-de-obra escrava de negros e índios, cujos ranços persistiram, mesmo após sua emancipação, por décadas de coronelismo sob uma forma praticamente servil de trabalho, perdurando, ainda hoje, ainda que num contexto urbano (tal como exemplarmente focado pelo filme), sob condições não tão distantes, porém, daquela velha ordem de senhores e seus cativos. O fosso profundo que, desse modo, desde suas raízes, cindia brutalmente a sociedade colonial em dois mundos, não só persiste em nossos dias, bem como compõe o quadro que faz acirrar os antagonismos e conflitos de classes que o filme tanto se dedica a explorar e expor. Não é sem razão que o estado de tensão constante que o atravessa – e que muito o aproxima dos gêneros do horror e do suspense – ligue-se em grande medida aos embates de classes que espocam em toda a narrativa, pequenos atos de uma resistência quotidiana e subterrânea, mas que parecem prenunciar a eclosão maior de algo latente e incontível.

Os contatos entre as classes são pautados, sobretudo, pelas relações trabalhistas que as forçam à convivência no meio doméstico, isto é, no íntimo da vida privada da classe média, onde o povo entra pela porta dos fundos. Um espaço onde o povo figura de forma dispersa, como que volteando a classe protagonista para a qual trabalha, numa condição de visibilidade muito diversa daquela de quando o povo entrava pela porta das fábricas, como uma classe homogênea em luta contra o capital. Com efeito, diferença fundamental em relação, num passado próximo, ao cinema politicamente engajado do realismo crítico – fortemente assinalado pela visada ideológica de uma perspectiva de classe e comprometido, frequentemente, com propósitos de pedagogia política –, as imagens dos povos hoje nos dão a vê-los sob políticas outras do cinema que demandam outras chaves de leitura, como no caso de *O som ao redor*, que tensiona o aparecer de suas figuras populares num jogo entre os sentidos do que é visível e invisível, isto é, na dialética de uma in/visibilidade no modo pelo qual o povo figura no filme.

Ora, os povos, em nossos dias, se estão mais expostos do que nunca, é ao seu desaparecimento, segundo Georges Didi-Huberman (2014). Paradoxalmente,

num contexto em que se ampliam vertiginosamente as possibilidades de visibilidade dos povos, mais ameaçados parecem estar na sua exposição; justamente quando mais poderíamos esperar vê-los *aparecerem*, por conta da expansão dos meios para tanto, mais nos parece, pelo contrário, vê-los *desaparecerem*. Não que os seus dias estejam contados; longe de apocalíptica, a constatação do filósofo francês questiona, à luz de um processo dialético, essa exposição dos povos, procurando pensar – contra o risco que os expõe ao *desaparecimento* – como *aparecem* e adquirem forma, “apesar de tudo”, nas imagens que buscam retratá-los. Tarefa urgente, aliás, demandada num tal estado de coisas, segundo Didi-Huberman, em que já não é o povo senão *people* o que nos mostram as imagens midiáticas – palavra que, precisamente por via de sua americanização, designa “aquilo de que o povo real está ostensivamente excluído”, censurando-se, assim, “do modo mais eficaz toda a representação legítima e toda a visibilidade do povo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 19). Termo bastante ambíguo, tão corriqueira e indiscriminadamente pronunciado que se torna impreciso, povo é uma daquelas palavras, como adverte o autor, que parecem dizer, muitas vezes, justamente o contrário daquilo que com efeito dizem, indicando, antes, e contraditoriamente, aquilo que não é o povo propriamente de que se trata.

Para Giorgio Agamben (2010, p. 173), a ambiguidade semântica de seu uso em nosso vocabulário político expressa, certamente, “uma anfibia que inerente à natureza e à função do conceito ‘povo’ na política ocidental”. Como observa o filósofo italiano, o termo povo, nas línguas europeias modernas, designa, ao mesmo tempo, “tanto na língua comum como no léxico político seja o complexo dos cidadãos como corpo político unitário [...] seja os pertencentes às classes inferiores” (AGAMBEN, 2010, p. 172). O mesmo conceito cinde-se em dois sentidos que se conflitam e se excluem, duas acepções completamente antagônicas e, no entanto, ao mesmo tempo em íntima e necessária relação. Ao invés de um “sujeito unitário”, o povo, na verdade, está dividido numa “oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral”, que Agamben grafa com “p” maiúsculo para diferenciá-lo, por outro lado, do “subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos” (AGAMBEN, 2010, p. 173), a classe dos pobres, dos miseráveis, dos deserdados, em suma, de todos aqueles que estão excluídos da política. Um único termo que designa, pois, simultaneamente, uma inclusão e uma exclusão, a fratura fundante que está na base da constituição dos grupos humanos em corpo político, uma cisão que contrapõe os dois lados do povo dividido em conflito histórico, correspondendo ao que em Marx seria a luta de classes, mas que, para Agamben, caracteriza, na verdade, “esta guerra intestina que

divide todo povo” (AGAMBEN, 2010, p. 174).

Num sentido muito próximo, Jacques Rancière aponta igualmente para a duplicidade e a face de exclusão implicadas na palavra mesma com que se procura tão perversamente camuflá-las. Pois se a palavra “democracia” (do grego antigo: *demos* + *kratos*) significa “poder, governo do povo”, o termo *demos*, segundo o filósofo, “é um ser duplo”, já que assinala, concomitantemente, uma parcela da comunidade (os pobres, os excluídos), bem como o seu conjunto (a comunidade política na sua totalidade). Assim, no cômputo dos indivíduos e das partes que a compõem, “uma parte da comunidade se identifica ao todo da comunidade”, mas enquanto desigual a ela mesma, “enquanto diferente da soma das partes que a constituem” (RANCIÈRE, 1996, p. 370-371). Essa é “a parte dos sem parte”, aquela parte da comunidade que faz parte dela, mas não toma parte. Como em Agamben, a observação de Rancière assinala da mesma forma uma cisão, aquilo que coloca em jogo, sob o mesmo termo, uma inclusão e uma exclusão, uma fissura no fundamento da comunidade política pela qual suas partes estão, ao mesmo tempo em que implicadas entre si, inconciliavelmente divididas.

Ora, é justamente tal cisão que, à luz dessa perspectiva político-filosófica, procuramos explorar no filme de Kleber Mendonça Filho, problematizando-a a partir da política de seus enquadramentos e de sua *mise-en-scène*. Buscamos pensar, nesse sentido, como a in/visibilidade das figuras de povo, em suas imagens, é construída ao colocar em cena a partilha conflituosa de dois mundos visceralmente divididos e em estado de constante tensão. Isso porque, na esteira ainda do pensamento rancieriano, o filme capta e expõe, sob a luz da mesma imagem, a coexistência de dois mundos impossíveis. São, de fato, dois mundos apartados por um abismo que se lhes interpõe, mas que, ao mesmo tempo, embatem-se nos conflitos de seu contato inevitável, ambos inscritos na partilha da mesma imagem pela luz da câmera, “desa luz comum da qual falava Heráclito, desse sol juiz de que não se pode escapar” (RANCIÈRE, 2004, p. 162). Afinal, segundo o filósofo, embora não torne grandes e pequenos iguais, a câmera é aquilo que os faz, ao menos, “suscetíveis de compartilhar”, apesar de suas diferenças, “a mesma imagem, de igual teor ontológico”; captando-os de maneira automática, sem estabelecer diferenças, a câmera é capaz de inscrevê-los na sua desigualdade sob a igualdade da mesma luz, e expor, dessa maneira, a “comunidade de dois mundos no gesto mesmo de sua exclusão; a sua separação na comunidade de uma mesma imagem” (RANCIÈRE, 2004, p. 161-163).

Nesse sentido, *O som ao redor* coloca já de entrada um enquadramento que define um recorte do sensível pelo qual esquadrinha agudamente e exhibe, ora su-

til, ora brutalmente, a comunidade desses universos divididos e incompatíveis.

Nesse sentido, *O som ao redor* coloca já de entrada um enquadramento que define um recorte do sensível pelo qual esquadrinha agudamente e exhibe, ora sutil, ora brutalmente, a comunidade desses universos divididos e incompatíveis. O próprio diretor explica, em versão comentada do filme<sup>4</sup> que a opção por um enquadramento bastante horizontal, numa tela larga tradicional de cinema, interessava-lhe para que pudesse explorar melhor esse sentido por meio das relações entre seus personagens e os espaços. Assim, por exemplo, numa de suas sequências iniciais, pela qual somos introduzidos no apartamento de João, vemo-lo acordando no sofá da sala, ao lado de Sofia, no momento em que entram a empregada doméstica (Mariá) e suas netas pela porta dos fundos, entre a cozinha e a área de serviço. Sem corte, no limiar da porta, a câmera simplesmente move-se para a esquerda e para a direita, entre a sala e a cozinha, entre o espaço do patrão e o da doméstica, assinalando justamente, na mesma imagem (no mesmo plano), a coexistência de dois mundos e a “parede” que os separa.

O enquadramento, em *O som ao redor*, serve-se assim de uma tela larga que abre o plano de modo a justapor personagens de universos antagônicos no seu forçoso convívio, assinalando aí, inclusive, os espaços e tempos que lhes cabem. Às empregadas domésticas, como Mariá, não somente lhes cabem, sobretudo, os espaços mais próprios da cozinha e da área de serviço, bem como o tempo do trabalho na casa de seu patrão, de modo que os observamos frequentemente, lado a lado, na contiguidade de sua condição desigual. Razão pela qual, no mesmo plano, Mariá trabalha, enquanto João, o proprietário, – acompanhado de Sofia, que acabara de conhecer –, toma seu café da manhã. Plano simétrico, aliás, pouco adiante, ao de Maria, filha de Mariá que a substitui nos serviços a João, quando a vemos passando roupas, em espaço contíguo, na mesma imagem em que aparece João, novamente junto a Sofia, fazendo seu desjejum. Um enquadramento exemplarmente reiterado, ainda, no plano do apartamento de seu avô, senhor Francisco – o grande senhor da rua onde se desenrola a trama, proprietário de imóveis naquela área e de terras no interior –, visto no momento em que lê confortavelmente seu jornal, enquanto que, no outro lado da imagem simetricamente dividida, demarcada no seu centro pela presença de um pilar em primeiro plano, uma de suas domésticas limpa a casa.

Na “comunidade de uma mesma imagem”, Kleber Mendonça tensiona, pois, a desigualdade de dois mundos, marcando a sua cisão, a distância de suas classes

---

<sup>4</sup>Comentários em áudio do diretor para os extras de “O SOM ao redor. Kléber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2012”.

e a proximidade de sua coexistência, interessado nos seus contrastes e nos embates que daí irrompem. A política de suas escolhas estéticas, para tanto, são fundamentais, valendo-se de um enquadramento, articulado à sua *mise-en-scène*, que definem as condições de visibilidade das figuras de povo no filme. Uma política de sua invisibilidade que faz o povo figurar no entorno, esparso, quase eclipsado, e de um movimento perscrutador que o busca, escancarando o abismo de classes e suas tensões. É desse modo que, já na primeira sequência após as imagens de arquivo, acompanhamos, através de uma câmera que entra no *playground* de um condomínio extremamente fechado, o movimento pelo qual passeia em meio às crianças que brincam ali, meneando, flanando errante entre elas, lúdica até (desde o momento em que desliza seguindo uma menina de patins), indo descobrir, enfim, as babás que as observam e conversam recolhidas nos cantos daquele espaço.

Trata-se, certamente, de uma figuração do povo já muito distante do viés ideológico daquele cinema político no qual sua visibilidade era fortemente perpassada por uma visada de classe, quando o povo aparecia sobretudo enquanto classe – a classe operária, antes de tudo –, frequentemente sob o intento iluminista de um projeto de denúncia e, muitas vezes, compromissado inclusive com uma perspectiva de pedagogia política. Ora, diferentemente do cinema político clássico, no qual o povo ainda estava presente, o que marcaria o cinema político moderno, segundo Gilles Deleuze (2007), seria justamente a constatação de que “o povo já não existe”, ou então que ele “ainda não existe”, que, de qualquer modo, ele “está faltando”. Constatção que, de acordo com o filósofo, eclodia, sobretudo, no então chamado “Terceiro Mundo”, no qual “as nações oprimidas, exploradas”, mais do que em qualquer outro lugar, “permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva” (DELEUZE, 2007, p. 259), onde seus cineastas mais radicais puderam acreditar, por um brevíssimo tempo, numa “conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado”, até que descobrissem, enfim, que de fato “não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos”, razão pela qual aqui “o povo falta” (DELEUZE, 2007, p. 262). Já não há mais lugar, portanto, para um projeto de desalienação, ou revolução, ou conquista do poder por “um povo unido e unificado”, mas a realidade de um estilhaçamento do povo, o fundamento sobre o qual se constrói, agora, o novo cinema político.

Contra a unidade indiferenciada do povo, como corpo social que remete a uma identidade única e definidora que dissolve as diferenças, o que há, na verdade, conforme Deleuze, é “uma infinidade de povos”, irredutíveis à sua subsunção a um povo uno e homogêneo. Razão pela qual, num contexto cinematográfico em que já

desapareceu aquela imagem de povo, imagens outras de sua aparição demandam novas chaves de leitura, como no caso de *O som ao redor*, filme a partir do qual procuramos pensar as figuras populares que aí aparecem – para tomar um conceito a Giorgio Agamben (1993) – na sua “singularidade qualquer”, isto é, como seres singulares que não se reduzem ao individual, nem se dissolvem no universal, que não apresentam condição alguma de pertença, sem nada que as encerre sob uma identidade num conjunto. Não o *qualquer ser*, reduzido à indiferenciação que o remete à propriedade compartilhada do grupo, mas o *ser qualquer*, sem nenhuma reivindicação identitária, conceito ou propriedade, o ser que é uma singularidade e que, no entanto, remete ao mesmo tempo ao comum dos povos.

Como singularidades que gravitam, de modo difuso, à volta do mundo da classe média, o povo aparece, em *O som ao redor*, como figuras que orlam nas bordas, que se dispersam aí por esse espaço à margem, mas que cruzam constantemente os limiares para o universo do outro. Um movimento pelo qual necessariamente o circundam e inevitavelmente o atravessam, passando o umbral que os delimita ao traspasar, sobretudo, – marcando aí as relações de classes –, as portas dos fundos, que é por onde devem entrar as empregadas domésticas, como Mariá ou Luciene, os entregadores de água, como Romualdo, e os novos vigias da rua, como Clodoaldo e seus colegas, sempre tomando o elevador de serviço e entrando pela porta da cozinha. Personagens que, sob essa condição, encontramos esparsas ao longo do filme, figuras singulares que muitas vezes aparecem numa só sequência, como Maria, filha de Mariá, que passa roupa enquanto sua filha – cujo destino parece ali prenunciado – acompanha João e Sofia no café da manhã; um povo que mais podemos supor do que entrever na imagem da pequena favela que aparece cercada por prédios de classe média, numa tomada da altura de um terraço que faz lembrar o clássico plano aéreo de abertura de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, ao mostrar os dois lados da cidade dividida, o Rio de Janeiro belo e rico, ladeado por sua face mais feia e pobre, onde paira sobre a cidade a população marginalizada dos morros; um povo, enfim, que parece subjazer, na cena da visita de João e Sofia à senzala do engenho do senhor Francisco, como espectro subterrâneo a assombrar os herdeiros, hoje, dos senhores do passado, a rondá-los em seus pesadelos.

Contudo, entre a senzala de nosso passado colonial e a cidade futurista de Fritz Lang em *Metrópolis* (1927) – no pôster que decora a sala de João –, esse povo, longe de condenado a um cativeiro subterrâneo, insurge-se e parece cercar uma classe média cada vez mais acuada e fechada. Sob o clima de suspense de *O som ao redor*, uma indefinida ameaça parece girar em torno desse “outro de classe”

– para falar como Jean-Claude Bernardet (2003) –, dessas personagens que revidam, que invadem, que espreitam. O outro de classe insurge-se frequentemente, mesmo que nos pequenos gestos quotidianos de sabotagem, como na indignação de Adailton que risca o carro da madame arrogante; ou, pior do que isso, é um outro de classe que desperta uma suspeita, que parece – para além desses pequenos gestos – sob a iminência de rebentar em algo maior, mas que, por enquanto, espera e observa, como nas reiteradas situações em que flagramos personagens à espreita. Dos fundos, das bordas, de trás das portas, um perigo está prestes a cruzar a soleira, contra o qual as classes privilegiadas já nada mais podem fazer, pois o estranho que as coloca em risco, que está fora de seu mundo, é o que ao mesmo tempo já está aí dentro. O outro sobre o qual recai a sua violência de classe (a violência de uma sociedade de classes) é aquele que pode violentá-la; um mundo à parte que está mais próximo do que lhe conviria, ameaça que a assedia de seu interior.

Na sequência pavorosa do pesadelo de Fernanda, menina tristonha que praticamente vive confinada com a mãe e o irmão numa casa tão fechada e guardada de grades, uma horda de garotos – no mais assentado estereótipo do jovem delinquente de periferia – invade a sua casa, imagem que hiperboliza o medo contra o qual as classes média e alta erguem suas muralhas. Esforço vão, no entanto, pois, como observa Jean-Luc Nancy (2002), o intruso não é tão-somente o estranho que vem de fora e nos invade a intimidade; ele igualmente pode irromper de dentro, revelando-se no “coração” do que nos é mais familiar, como em nosso próprio corpo, como no coração mesmo do autor, que teve que ser submetido a um transplante cardíaco. Como nos relata o filósofo francês, a partir de sua experiência pessoal, foi-lhe aberto o peito e enxertado um órgão intruso, uma abertura insuturável que o mantém, mesmo depois de fechado, para sempre aberto, uma vez que tal abertura, na verdade, já lhe era mesmo anterior, por conta do intruso que já estava dentro do próprio corpo, desse órgão que de repente o invadia por doença, por defecção. Condição inescapável, o corpo, desde o princípio, já estivera aberto, o fora já estava dentro, o intruso já era interior, estranho que subitamente se revela como o que pode nos ser o mais estrangeiro no interior do que nos pareceria ser o mais “próprio” e que representa, justamente em razão disso, aquele que pode ser o pior inimigo, precisamente porque vem de dentro, ameaçando-nos mais intimamente.

Ora, se o corpo político é constituído por uma fratura que divide o povo, o que mais ameaça o Povo (com “p” maiúsculo) é o inimigo que o espreita de dentro, o povo de deserdados produzido no seu interior. O pior inimigo porque coloca em questão, na sua existência mesma, tal cisão, e, na guerra intestina pela qual se

confrontam, põe-na em xeque a todo momento. Ele é a contraparte de exclusão necessária e gerada por essa fratura, o fora que, inevitavelmente, está dentro, o estranho que tocaia, no coração do corpo social, prestes a eclodir; ele é, enfim, como o próprio som de *O som ao redor* – isto é, essa coisa impalpável, invisível, que perfura e atravessa, perturbando nossa intimidade –, o intruso incontível, esse elemento ao mesmo tempo íntimo e estranho que povoa a cidadela, que cruza as suas grades e invade suas fortalezas. Uma invasão que é, por um lado, surda e quotidiana, decorrente das próprias relações de trabalho: é Mariá que chega com as netas à casa do patrão, constringendo-o a fugir, com a namorada, da sala para o quarto; são suas netas que tomam o sofá da sala, onde antes João dormia com Sofia, e que pouco depois será ocupado por Sidclei, filho de Mariá, para descansar do trabalho; é Romualdo que, no seu comércio, tem salvo-conduto para entrar e trocar a garrafa de água; ou então, Agenor, o vigia noturno do prédio de João, que espia o casal pela câmara do elevador. Mas é também uma invasão que, por outro lado, pode ser mais violadora: desde a pequena petulância do porteiro que ousa desembalar a revista *Veja* de uma moradora, até a invasão de Clodoaldo e Luciene à casa de um morador ausente, como que maculando – sobretudo pelo capricho dela em deitar na cama do casal – a extrema brancura-casta do íntimo daquele lar. E é, enfim, uma invasão que, latente em todas essas micro intrusões, pode emergir mais periclitante, como no movimento sorrateiro do menino-aranha que se esgueira pelos telhados, e estourar violentamente, seja nos pesadelos de uma classe assustada, seja na vingança final de Clodoaldo, que, supõe-se, mata o grande senhor da cidadela dentro de sua própria casa.

Se uma ameaça está ao redor, num filme que tanto escancara o abismo de classes, ligando-o fortemente a um passado colonial escravista, certamente o terror da classe que desesperadamente procura proteger suas propriedades e famílias do perigo à sua volta é o medo desse espectro que a assombra, de um sempre iminente retorno do oprimido, à espera, para cobrar uma história de opressão e acertar suas contas. O que mais parece atemorizá-la, no filme (o pesadelo de uma invasão incontível), é apenas o paroxismo de algo que já acontece, pois que o intruso já está dentro, um povo ao redor que parece fechar cada vez mais o cerco a uma classe encurralada, esse povo intruso cuja presença in/visível a sitia no mais íntimo de sua vida, precisamente ali onde se recolhe e procura se abrigar de tudo quanto à sua volta a possa atingir. Como no antigo e descomunal projeto de construção da muralha da China, um esforço vão, hoje, frustra a edificação da cidadela. Conforme nos lembra Peter Pál Pelbart (2012), a partir do conto *Muralha da China* de Kafka, o esforço secular de

construção da grande muralha, a fim de conter, ao norte do território, a ameaça dos povos nômades, mobilizou e sacrificou milhares de vidas numa empresa fracassada, incapaz de barrar a passagem e a presença cada vez maior desses povos no coração da capital. Assim também, hoje, não obstante os muros, as grades, as cercas e todo o aparato de segurança de nossas fortalezas contemporâneas – as casas ostensivamente muradas, os condomínios extremamente fechados, todos esses novos “castelos de Windsor” (ironicamente, nome de um dos edifícios que aparecem no filme) –, nada pode reter o movimento intrusivo desse povo que circula ao redor, que inevitavelmente transita por aí, ora um tanto passivo, ora bastante insubmisso, mas que, num caso e no outro, porta sempre, de qualquer forma, uma ameaça: seja o perigo de sua simples e inelutável presença que coloca já em questão, desde o início, a cisão que divide o povo, seja o prenúncio aterrador de que esse povo possa um dia “chegar sem pedir licença” – como Francisco diz a Clodoaldo –, tomar assento, diante de seu “senhor”, na sala de sua casa, e então acertar, finalmente, as contas.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I. 2*. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- NANCY, J.-L. *L'intrus*. Michigan: Michigan State University Press, 2002.
- PELBART, P. P. *Biopolítica e biopotência no coração do Império*. Disponível em: [www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/](http://www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/) Último acesso: 04/04/2016.
- RANCIÈRE, J. “Lo inolvidable”. In: YOEL, G. (org.) *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- \_\_\_\_\_. “O dissenso”. In: NOVAES, A. (org.) *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

### Referências audiovisuais

- O SOM ao redor. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil, 2012. DVD, Recife: Cinemascópio, colorido, 131 min., NTSC, 2013.



**A nostalgia dos anos  
1950 no cinema  
norte-americano dos  
anos 1980: os casos de  
*De volta para o futuro* e  
*Veludo azul***

*The nostalgia of the  
1950's in the American ci-  
nema of the 1980's: cases  
of Back to the Future and  
Blue Velvet*



Laura Loguercio Cánepa<sup>1</sup>  
Rogério Ferraraz<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Doutora em Multimeios (UNICAMP), professora permanente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: laurapoa@hotmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: roferraraz@hotmail.com



**Resumo:** o objetivo deste trabalho é refletir sobre duas características importantes da cultura audiovisual estadunidense na década de 1980: a centralidade das figuras masculinas adolescentes e a nostalgia dos anos 1950. Tais características serão discutidas por meio de uma aproximação comparativa entre os filmes *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985) e *Veludo azul* (David Lynch, 1986), observando-se, entre outros aspectos, o uso que ambos fazem da figura de Sandman (o Homem da Areia) a partir de letras de canções em suas trilhas musicais. Com isso, procura-se destacar o papel central dessas obras nas carreiras de seus diretores, bem como sugerir que pode haver uma ligação mais forte entre esses dois distintos, porém influentes, filmes da década de 1980.

**Palavras-chave:** cinema; EUA; anos 1980; Robert Zemeckis; David Lynch.

**Abstract:** this paper aims to reflect on two important features of American audiovisual culture of the 1980's: the centrality of male adolescent figures and the nostalgia of the 1950's. These features will be discussed through a comparative approach between the movies *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) and *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), noting, among other things, the use that both of them make of the Sandman figure in lyrics of songs of their soundtracks. Thus, we seek to highlight the central role of these works in the careers of its directors, and suggest that there may be a stronger connection between these two influential films of the 1980's.

**Key words:** film; USA; 80s; Robert Zemeckis; David Lynch.

## Introdução

Na introdução de sua coletânea de ensaios *The Worlds of Back To the Future: Critical essays on the films* (Os Mundos de De volta para o futuro: Ensaio crítico sobre os filmes), publicada em 2010, Sorcha Ní Fhlainn (2010) conta aos leitores que, três anos antes do lançamento do livro, a Biblioteca Nacional do Congresso dos Estados Unidos selecionara *De volta para o futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) para seu acervo permanente, ao lado de um grupo de 25 outros filmes que incluía *O homem que matou o facínora* (*The Man Who Shot Liberty Vallance*, John Ford, 1962), *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) e *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close Encounters of Third Kind*, Steven Spielberg, 1977). A justificativa dos curadores para a seleção desse conjunto específico de longas-metragens teria sido sua relevância cultural, histórica e estética.

Buscando compreender os motivos da inclusão do filme de Zemeckis nesse grupo de obras dedicadas à investigação da história e da cultura estadunidenses, Ni Fhlainn destaca que *De volta para o futuro* conserva algumas características notáveis que o credencia para tal distinção – em particular o fato de a trilogia iniciada pelo longa de 1985<sup>1</sup> compilar vários gêneros clássicos hollywoodianos, entre os quais a ficção científica, o filme de ação, a comédia familiar, o musical e o faroeste (NÍ FHLAINN, 2010). Mas, considerando seu sucesso por 25 anos consecutivos e a conquista permanente de novos fãs, a autora reclama para *De volta para o futuro* um tipo de consideração acadêmica que lhe desse um tratamento mais consistente como fenômeno cultural do que o que vinha sendo dado até então.

Finalmente, em 2015, nas comemorações de 30 anos do lançamento do primeiro filme (que coincidem com a data em que o jovem personagem Marty McFly<sup>2</sup>, interpretado por Michael J. Fox, visitava o futuro, no segundo segmento da série), ficou clara a relevância do longa de Zemeckis para a cultura audiovisual contemporânea. Em inúmeras matérias veiculadas pela imprensa mundial, observou-se que *De volta para o futuro* se mantém como objeto de amor e reinvenção, dando origem a releituras, *spoofs*, remontagens, refilmagens e homenagens, tanto em obras amadoras quanto profissionais. Essa produção paralela reforça a familiaridade que as novas gerações têm com a série e também com produtos a ela relacionados, como jogos eletrônicos, animações e curtas-metragens, além de bens de consumo como o carro

---

<sup>1</sup>*De volta para o futuro* 1, 2 e 3 (*Back To The Future* 1, 2 e 3, respectivamente feitos em 1985, 1989 e 1990), com direção de Robert Zemeckis, roteiro de Bob Gale e produção de Steven Spielberg.

<sup>2</sup>Personagem adolescente, interpretado por Michael J. Fox, que viaja numa máquina do tempo para os anos 1955, 2015 e 1885, respectivamente em cada filme da série.

DeLorean, os tênis da marca *All Star*, as cuecas da Calvin Klein e outros objetos mostrados nos três filmes.

*De volta para o futuro* pertence a uma numerosa leva de obras da década de 1980 que foram caracterizadas, entre outras coisas, pela nostalgia de certos ideais políticos, comportamentais e familiares dos EUA nos anos 1950, característica marcante do ambiente político que ficou conhecido como Era Reagan<sup>3</sup>. Os anos 1980 também ficaram marcados por um tipo de apropriação lúdica e irônica de produtos antigos da indústria cultural, tais como músicas, filmes, objetos manufaturados, fotografias, entre outros, muitos deles surgidos nos anos 1950. Além disso, os anos 1980 podem ser vistos ainda como um período-chave para a constituição de uma cultura adolescente produzida em escala global, cujo nascimento se encontra justamente nos anos 1950, quando começou a ser disseminada ao redor do mundo por meio da música, da moda e do cinema (DOHERTY, 2002).<sup>4</sup>

Tendo em vista as discussões recentes sobre a saga *De volta para o futuro*, optamos neste artigo por discutir alguns aspectos do primeiro filme da série relativos à ligação que sua narrativa estabelece entre os anos 1980 e os 1950. Para isso, consideramos oportuno compará-lo a outro longa-metragem também importante para a cinematografia estadunidense dos anos 1980: o sombrio *Veludo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986). Em ambos os casos, seus realizadores fizeram, de maneira consciente, mas com diferentes objetivos e resultados, uma curiosa “ponte” entre as duas décadas, destacando os aspectos conservadores de ambas, mediados pelo olhar de personagens masculinos jovens que se deparam com as consequências de ações do passado em suas respectivas cidades do interior dos EUA. Além disso, ambos os filmes utilizaram em suas trilhas musicais diferentes canções em momentos-chave (*Mr. Sandman*, em *De volta para o futuro*; *In Dreams*, em *Veludo Azul*); canções que trazem em suas letras a emblemática figura de Sandman (o Homem da Areia), cujo significado também será discutido neste artigo.

### ***De volta para o futuro* e a idealização do passado**

Foi com grande alvoroço nas redes sociais e em programas de televisão que se comemorou, no dia 21 de outubro de 2015, uma data-chave do repertório pop

<sup>3</sup>Longo período em que o Partido Republicano ocupou a presidência dos EUA, iniciado nos governos de Ronald Reagan (1981-1984 e 1985-1988), mas estendendo-se também ao governo de George Bush (1989-1992).

<sup>4</sup>Sobre a cultura midiática/audiovisual norte-americana do final dos anos 1970 e dos anos 1980 e as relações ideológicas com o sistema político do período, recomenda-se as leituras de *A cultura da mídia*, de Douglas Kellner (2001) e *A Cinema Without Walls*, de Timothy Corrigan (1991).

adolescente construído nos anos 1980. Trata-se do dia em que o personagem Marty McFly chegou com sua máquina do tempo ao ano de 2015, deparando-se com carros e skates voadores, hologramas publicitários que engolem pedestres e óculos semelhantes ao atual *google glass*, mas também com sistemas de comunicação telefônicos muito parecidos com os do ano em que iniciou sua viagem (1985) e com um modelo de família que pouco mudara desde o ano em que encontrara seus pais adolescentes (1955). O filme em que esses eventos acontecem é *De volta para o futuro 2*.

Hoje, um abismo tecnológico e recentes debates comportamentais e sociais separam as novas gerações de muitas coisas vistas em *De volta para o futuro 2*. Os jovens de 2015 vivem cercados de carros que ainda rodam firmes sobre o chão, mas também de *gadgets* inimagináveis em 1985 e de discussões sobre a família que eram tabus há 60 anos. Apesar disso, percebe-se que a relação de admiração e mesmo de identificação das novas plateias com a odisseia de McFly através do tempo é ainda semelhante à dos espectadores que assistiram pela primeira vez à série dos anos 1980, como se observa no documentário *Back in Time* (Jason Aron, 2015), no qual um grupo de aficionados faz uma ampla investigação sobre os fenômenos de *fandom*<sup>5</sup> decorrentes da série nos EUA.

A sobrevivência da franquia, iniciada em 1985 pela empresa Amblin Entertainment<sup>6</sup>, põe em evidência o papel da série nos rumos do cinema hollywoodiano a partir da segunda metade da década de 1980, sobretudo por sua contribuição para a constituição de certo modelo de adolescência voltado ao consumo e ao desejo de integração ao sistema capitalista. Esse cinema voltado aos adolescentes, que estourara no final dos anos 1970 com *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), já estava cristalizado em 1985, dando preferência a histórias de fantasia, muitas vezes serializadas. Boa parte delas, a exemplo da obra de Lucas, conjugavam histórias de aventura e ficção científica, apresentando o desenvolvimento tecnológico como possibilidade de salvação. Os filmes derivados desse modelo ainda tiveram um papel fundamental no desenvolvimento de novos efeitos especiais eletrônicos e digitais, voltados não só ao cinema, mas também à indústria de entretenimento audiovisual como um todo, num processo de domínio horizontal de várias fatias de mercado que deu origem ao conceito de *high concept* para as superproduções hollywoodianas, agora vinculadas a grandes conglomerados de comunicação (MASCARELLO, 2010, p. 336).

<sup>5</sup>Diminutivo da expressão em inglês *fan kingdom*, que significa “reino dos fãs”.

<sup>6</sup>Empresa gigante do entretenimento fundada por Steven Spielberg, Kathleen Kennedy e Frank Marshal, em 1981.

Nesse contexto, o diretor de *De volta para o futuro* desempenhou um papel importante, tornando-se, a partir desse filme, um dos nomes mais influentes em Hollywood. Nascido em 1952, em Chicago, nos EUA, e formado em cinema na Universidade do Sul da Califórnia, em 1973, Zemeckis se mostrara um menino-prodígio ao vencer o Oscar de melhor Curta-Metragem com seu filme de formatura, *A Field of Honor* (1973), sobre um veterano do Vietnã que sofre um colapso nervoso. Sua chegada ao longa-metragem, com *Febre de juventude* (*I Wanna Hold your Hand*, 1978), ocorreu numa fase marcada por sucessos como *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Rocky – Um lutador* (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976) e o já mencionado *Guerra nas estrelas*, que retomavam certas convenções heroicas do cinema clássico hollywoodiano que haviam sido problematizadas por uma série de filmes adultos e críticos feitos entre o final dos anos 1960 e começo dos 1970 (ALPENDRE, 2013, p. 24). Com isso, recuperavam certo discurso “otimista” que, como observa Mike Cousins, fizera fortuna da fábrica de sonhos em seu período clássico (COUSINS, 2013, p. 144).

*Febre de juventude*, filme sobre as aventuras de um grupo de adolescentes fãs dos Beatles nos anos 1960, foi co-escrito por Zemeckis e Bob Gale e produzido por Spielberg, que pouco antes tinha comprado deles o roteiro de *1941 – Uma guerra muito louca* (1941, Steven Spielberg, 1979). O trio ainda fazia *Carros usados* (*Used Cars*), em 1980. No entanto, nenhum dos filmes fez o sucesso esperado. A carreira de Zemeckis só deslancharia em 1984, longe de seus ex-companheiros, com o lançamento de *Tudo por uma esmeralda* (*Romancing the Stone*), a mais bem-sucedida “imitação”<sup>7</sup> de *Os caçadores da arca perdida* (*Raiders of the Lost Arc*, 1981), dirigido por Spielberg com base em uma ideia original de George Lucas.

Em 1984, Spielberg estava em busca de talentos para sua empresa Amblin Entertainment, que ficara biliardária depois do sucesso de *ET – O extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982). Para expandir seus negócios, buscou justamente diretores apontados como seus “imitadores”, entre eles Zemeckis, que lhe propôs um roteiro no qual ele e Bob Gale vinham trabalhando há anos: *De volta para o futuro*. No mesmo período, a Amblin Entertainment produzia longas de outros diretores: *Gremlins* (Joe Dante, 1984); *Os Goonies* (*Goonies*, Richard Donner, 1985); *O enigma da pirâmide* (*Young Sherlock Holmes*, Barry Levinson, 1985). Com exceção do último, todos foram sucessos, mas nenhum chegou perto da conquista de Zemeckis e Gale: o filme custou 22 milhões de dólares e arrecadou, na época, 208,2

<sup>7</sup>*Tudo por uma esmeralda*, estrelado por Michael Douglas, arrecadou cerca de 80 milhões de dólares nas bilheterias dos EUA, quase 1/3 da arrecadação de *Os caçadores da arca perdida*.

milhões de dólares no mercado doméstico<sup>8</sup>. A franquia completa arrecadou mais de um bilhão de dólares no mundo todo – e isso considerada apenas a bilheteria, cuja lucratividade deve ser somada ao *home video* e às dezenas de produtos licenciados como desenhos animados, discos (do single *Power of Love*, da banda Huey Lewis and the News, indicada ao Oscar de Melhor Canção em 1985) e outros produtos.

Além de seguir a trilha aberta por Spielberg, *De volta para o futuro* tinha muito mais em comum com outros filmes da Amblin Entertainment: a busca do público infanto-juvenil por meio da comédia adolescente; o destaque aos temas de fantasia; a presença dos personagens inventores (de traquitanas a máquinas do tempo); a referência aos filmes B dos anos 1950; o protagonismo de adolescentes do sexo masculino. E, ainda que houvesse certa variação no espectro ideológico (com uma postura mais crítica em *Gremlins* e *Os Goonies*, por exemplo), essas obras tinham muito a ver com o cinema que se consagrou na década de 1980. Como destaca Cousins (2013), os filmes campeões mundiais de bilheterias nos anos 1980 eram todos, com exceção de *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), “sobre fantasia e aventura, a diversão de voltar à infância ou a descarga de adrenalina do poder masculino” (COUSINS, 2013, p. 390). Tal cinema foi discutido pelo crítico Robin Wood (2003, p. 144 - 166), que apontou nele algumas características, entre as quais quatro que nos interessam aqui: (1) o desejo de voltar à infância; (2) os efeitos especiais extravagantes; (3) a manutenção das fórmulas e temas com os quais os espectadores estavam familiarizados; (4) a restauração da figura paterna.

Nos filmes citados de Dante, Donner e Levinson, mas principalmente em *De volta para o futuro*, localizamos com facilidade essas características apontadas por Cousins e também Wood (2003). A primeira, que se refere à infantilização dos personagens, ganha nesse filme um dispositivo curioso, pois permite ao personagem Marty McFly – um adolescente que tem como grandes aspirações na vida apenas tocar guitarra na festa da escola e pegar o carro dos pais emprestado para namorar – reconhecer-se na adolescência dos próprios pais. Ao voltar acidentalmente a 1955, usando a máquina do tempo feita por um “cientista louco” que se comporta como um garoto (professor Emmet “Doc” Brown, interpretado por Christopher Lloyd), o jovem acaba ficando amigo do próprio pai, o adolescente fracote George McFly (Crispin Glover), que sofre *bullying* do valentão Biff (Thomas Wilson). Ao mesmo tempo, Marty cai nas “garras” da mãe, Lorraine Banes (Lea Thompson), uma moça irresponsável e paqueradora. Diante do quadro com que se depara, e sob o risco de

---

<sup>8</sup>Atualizado por BLOCK e WILSON em 2005, chega-se a um valor de 39,9 milhões de dólares o custo de produção e de 374,7 milhões de dólares a arrecadação doméstica nas bilheterias.

anular sua própria existência caso estrague o relacionamento dos pais, Marty não apenas reúne o casal, mas procura colocar a dupla “nos eixos” de um futuro mais feliz, incentivando George a enfrentar Biff, e Lorraine a ver em George um parceiro admirável e mais capaz de satisfazê-la. Ao mesmo tempo, nessa divertida comunhão de gerações, um adolescente dos anos 1980, de posse de informações supostamente “privilegiadas” do futuro, reforça valores de virilidade e monogamia que estavam começando a ser colocados em xeque pelos jovens de 1955.

Esse discurso conservador vem, é claro, acompanhado de efeitos especiais espetaculares – combinação que logo se tornaria a marca registrada de Zemeckis em sucessos como *Forrest Gump – O contador de histórias* (*Forrest Gump*, 1994), *Contacto* (*Contact*, 1997), *Revelação* (*What Lies Beneath*, 2000), *O naufrago* (*Cast Away*, 2000), *A travessia* (*The Walk*, 2015) e outros. Nos filmes de Zemeckis, demonstrações do desenvolvimento técnico do cinema hollywoodiano aparecem integradas às narrativas de maneira a reforçar princípios e modos narrativos, estéticos e temáticos do cinema clássico. Num filme de ficção científica como *De volta para o futuro*, essa habilidade do diretor está revelada nos efeitos extravagantes das viagens no tempo feitas por um DeLorean (carro americano cuja montadora falira um ano antes, em 1984, pela concorrência com os carros japoneses) acelerado à velocidade da luz. Ainda a esse respeito, nota-se a preocupação dos realizadores de não marcarem demais o aspecto de *sci-fi* do filme, entrelaçando-o principalmente com o gênero da comédia adolescente e com cenas musicais, garantindo, com isso, um público mais amplo e variado, nos moldes também descritos por Wood (2003).

Mas é na restauração da autoridade paterna (fundamental para a compreensão, por exemplo, dos arcos narrativos de séries como *Guerra nas estrelas* e *Indiana Jones*) que se encontra, talvez, a questão mais importante de *De volta para o futuro*. Pois o jovem Marty, ao reencontrar o pai adolescente, trata de “ensiná-lo” não a libertar-se de valores familiares e masculinos aprisionadores nos anos 1950, mas a reafirmá-los para, com isso, garantir aos filhos uma adolescência mais segura, feliz e economicamente confortável, trinta anos depois.

Como observam Christopher Justice (2010) e Elizabeth McCarthy (2010), o longa de 1985 talvez seja um dos exemplos mais acabados de não-rebelia adolescente já feitos. Jogou, de certo modo, uma pá de cal sobre os princípios daqueles que haviam inaugurado a Nova Hollywood nos anos 1960, que traziam, em filmes como *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967) e *Sem destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), o questionamento da autoridade e a afirmação de novos arranjos identitários, sexuais e familiares. Essa fixação em certa

“inocência” dos anos 1950 (pré-Vietnam, pré-contracultura, pré-pílula anticoncepcional, pré-Martin Luther King, pré-revolução cubana, pré-psicodelia), explica uma série de fragilidades da obra de Zemeckis, mas, ao mesmo tempo, pode explicar a força sintética de *De volta para o futuro*, o que permite sugerir que seu cinema estaria, de certa forma, parado naquela década, mais ou menos como a família McFly – ou como *Forrest Gump*, seu outro personagem mais lembrado, e também muito criticado, por essa mesma razão.

### ***Veludo azul* e a suspeição do passado**

Muito diferente de *De volta para o futuro*, que põe em relevo os gêneros da comédia adolescente e da ficção científica, *Veludo azul* traz uma narrativa policial próxima do *film noir* (gênero retomado de maneira recorrente por diversos cineastas nos anos 1980) e do horror – ou “drama psicológico”, para Philip Kemp (2011, p. 416). Na comparação entre os dois filmes, também cabe destacar que o segundo teve um orçamento relativamente baixo (6 milhões de dólares), apesar de contar com um produtor de peso, Dino De Laurentiis, que deu a Lynch a oportunidade de realizá-lo em função do contrato assinado pelos dois para a realização de *Duna* (*Dune*, David Lynch, 1984). Entretanto, há também algumas semelhanças evidentes entre *Veludo azul* e *De volta para o futuro*, já que Lynch, assim como Zemeckis, também se volta, de certa forma, aos anos 1950. Ele mesmo revelaria isso, em entrevista concedida à Ana Maria Bahiana em 1996: “Sou louco pelos anos 50 e tudo o que se refere aos anos 50. Mas, para mim, quando eu me refiro aos anos 50, tanto em imagem quanto em som, estou me referindo na verdade a uma lembrança dos anos 50 [...] Uma coisa nostálgica.” (BAHIANA, 1996, p. 42) A nostalgia, na obra de Lynch, porém, se dá pelo emprego de outros procedimentos, que levam a resultados distintos, se comparados ao que se observou em *De volta para o futuro*.

A busca por certo *estranhamento* da realidade é uma marca dos trabalhos de Lynch. Nascido em 1946, na cidade de Missoula, Montana, EUA, ele passou boa parte de sua infância viajando pelo interior do país com a família. Lynch formou-se em artes plásticas na Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA), em 1967, e só então realizou seu primeiro filme, o sombrio curta-metragem experimental de animação *Six Men Getting Sick*. Um ano depois, dirigiu *The Alphabet*, curta-metragem baseado em um pesadelo da sobrinha de sua esposa que mesclava animação e *live action*. Com esses dois filmes no currículo, conseguiu uma bolsa de estudos no American Film Institute (AFI), onde realizou o premiado curta-metragem *The Grandmo-*

*ther* (1970), que também alternava *live-action* com animação, e que o credenciou ao Centro de Estudos Avançados de Cinema de Los Angeles, ligado ao AFI. À época, recebeu 20 mil dólares para a realização de seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead* (1977), um retrato de horror em preto-e-branco da angústia existencial e do temor da paternidade, notadamente inspirado pelas vanguardas dos anos 1920, em particular pelo surrealismo e pelo expressionismo. O filme, cuja produção se iniciou em 1972, levou cinco anos para ser concluído e fez sucesso no circuito alternativo, o que levou Lynch a ser convidado pelo produtor Mel Brooks para dirigir *O homem elefante* (*The Elephant Man*, 1980), baseado na história real de um cidadão inglês do século XIX que sofria de uma doença causadora de deformações por todo o corpo. *O homem elefante* foi indicado a oito categorias do Oscar em 1981, mas não ganhou em nenhuma.

Depois, Lynch adaptou *Duna*, em 1984, em sua única superprodução, que custou 52 milhões de dólares (orçamento altíssimo para a época) e se tornou o grande fiasco da carreira do diretor. O principal motivo para isso apontado, inclusive pelo cineasta, foi a constante interferência de Dino De Laurentis, por meio de sua filha Raffaella, produtora do filme, durante a realização e a finalização da obra. Lynch havia assinado um contrato em que abria mão do controle sobre o produto final<sup>9</sup>. A volta por cima aconteceu dois anos depois, com *Veludo azul*, que conseguiu pagar seus próprios custos e se tornou um grande sucesso de crítica, alavancando a carreira do diretor.

O enredo do filme tem início com um homem que, enquanto rega seu jardim, sofre um derrame. Seu filho Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) vai visitá-lo no hospital e decide ficar na pequena cidade de Lumberton, assumindo a loja de ferragens do pai. No caminho entre o hospital e a loja, o jovem encontra, num terreno baldio, uma orelha humana em fase de decomposição, repleta de formigas. Jeffrey leva a orelha para o detetive John Williams (George Dickerson), seu antigo vizinho. Ao rever Sandy (Laura Dern), filha de Williams, interessa-se pela moça – e mais ainda pelas informações que ela pode dar sobre seu achado. Jeffrey, com a ajuda de Sandy, resolve investigar o caso por conta própria e acaba indo parar no apartamento da cantora Dorothy Vallens (Isabella Rossellini). Descoberto por ela em seu apartamento, Jeffrey é ameaçado com uma faca, para logo depois receber carícias orais da mulher. Com a chegada de Frank Booth (Dennis Hopper) no lugar, Dorothy esconde Jeffrey novamente dentro do armário e ele acaba presenciando uma cena de sexo violenta entre os dois. Gostando de Sandy, mas também atraído pela volúpia

---

<sup>9</sup>Isso, mais tarde, o levou a utilizar o famoso codinome Alan Smithee – usado pelos diretores americanos quando não querem assumir a autoria de um filme – como crédito de direção na versão exibida na televisão e a declarar que nunca mais iria dirigir filmes nos quais ele não tivesse controle da edição final.

de Dorothy, Jeffrey decide continuar investigando o caso e descobre que Frank é um traficante que sequestrou o marido – de quem foi arrancada a orelha vista no início do filme – e o filho de Dorothy, provavelmente para forçá-la a manter relações sexuais com ele. A história centra foco nas descobertas de Jeffrey e em seu envolvimento com as duas diferentes mulheres, até o clímax, em que ele e Frank acabam se confrontando brutalmente.

Ainda que a história se passe nos anos 1980, o ambiente da pequena cidade onde ocorre a ação remete também aos anos 1950, o que se torna perceptível por meio das escolhas das locações, dos cenários, dos figurinos e de muitos objetos de cena. Conforme observa Michael Atkinson (2002):

A utilização popularmente percebida da iconografia dos anos 1950 e 1980, além de colocar a ação do filme num vazio social (e pessoal, para Lynch), sugere haver entre as duas décadas uma certa similaridade, o que remete diretamente ao propalado interesse de Lynch na época pelo governo Reagan, também a seu modo um titã sociopolítico com um pé em cada década. (ATKINSON, 2002, p. 40)

Não à toa, Lumberton lembra muito uma outra famosa cidade fictícia do cinema norte-americano: a também pequena Bedford Falls, do filme *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, 1946), de Frank Capra.<sup>10</sup> Foi justamente no contexto de desesperança do pós II Guerra Mundial, época do filme de Capra, que começou a ser cristalizada a idealização do trabalho e da comunidade, o que culminaria na importância do “homem médio” e na construção das ideias do “bom cidadão” e do *american way of life*, fundamentais para se entender tanto os anos 1950 como a posterior política da Era Reagan.

Charles Drazin é um dos autores que apontam certas similaridades entre *A felicidade não se compra* e *Veludo azul*, tanto em relação às cidades, ao afirmar que “A Lumberton de Lynch lembra outra pequena cidade chamada Bedford Falls” (DRAZIN, 2000, p. 82), como em relação aos protagonistas: “George Bailey. Jeffrey Beaumont. Na superfície, eles são muito parecidos. Ambos permanecem no lar para

---

<sup>10</sup>*A felicidade não se compra* conta a história de George Bailey (James Stewart) que, durante o Natal na cidade de Bedford Falls, planeja seu suicídio diante da bancarrota, ocasionada pelo Sr. Potter (Lionel Barrymore), o homem mais rico e cruel da região. George é um homem de bom caráter, que assumiu o negócio da família após a morte de seu pai e ajudou muita gente. Preces feitas por membros dessa comunidade fazem Deus enviar um anjo, Clarence (Henry Travers), à região para ajudar George a rever sua vida, compreendendo seu valor e o que seria da sua cidade sem ele. O final feliz é garantido ao som de músicas natalinas e de uma comovente reunião da comunidade, que doa dinheiro para salvar a empresa de George. Em trabalho apresentado durante o XVIII Encontro SOCINE (UNIFOR, Fortaleza, 2014), “O ‘bom cidadão’ e o *American Way of Life* em filmes de Capra e Lynch”, Rogério Ferraraz e Paulo Roberto Cunha desenvolveram uma análise comparativa entre *A felicidade não se compra* e *Veludo azul*, atentando, entre outros pontos, para as representações de Bedford Falls e Lumberton respectivamente.

cuidar do negócio da família após seus pais sofrerem um derrame” (DRAZIN, 2000, p. 83). Poderíamos incluir, aqui, outra pequena cidade também: a Hill Valley de *De volta para o futuro*. No caso de Lumberton, porém, diferentemente das outras duas, há um mergulho no que está escondido, no que está entranhado. Slavoj Žižek (2009) aponta justamente que, em *Veludo azul*, “passamos da vida idílica hiper-realista da pequena cidade de Lumberton para seu chamado lado obscuro, o universo obscuro e assustadoramente ridículo” (ŽIŽEK, 2009, p. 133). Tal “mergulho nas entranhas” já está indicado no prólogo do filme, quando a câmera adentra o jardim de grama muito verde que estava sendo regado pelo pai de Jeffrey para chegar ao subterrâneo escuro habitado por vorazes besouros e insetos.

### Duas canções, duas visões de *Sandman*

Assim, pode-se afirmar que, para ambientar sua história, *Veludo azul*, da mesma forma que *De volta para o futuro*, traz certo olhar nostálgico por meio de elementos da direção de arte, dos figurinos, da paisagem sonora e imagética, entre outros. Mas as perspectivas são distintas nos dois filmes, e acabam por provocar sensações, reações e emoções diferentes. Essas perspectivas distintas podem ficar explícitas quando observamos a forma como canções dos anos 1950/começo dos 1960 são trabalhadas nas trilhas musicais de cada filme. Comentaremos aqui especificamente o uso de *Mr. Sandman*, em *De volta para o futuro*, canção composta por Pat Ballard em 1954, gravada pela primeira vez em maio daquele ano por Vaughn Monroe & His Orchestra e gravada mais tarde, naquele mesmo ano, pelo grupo feminino Chordettes (intérprete da versão que ouvimos no filme), e o uso de *In Dreams*, em *Veludo azul*, canção composta e gravada por Roy Orbison, lançada em fevereiro de 1963. Porém, as apropriações dessas canções feitas em cada filme são diferentes, ou até mesmo conflitantes.

Além de terem sido compostas e gravadas em épocas próximas, *Mr. Sandman* e *In Dreams* compartilham de um mesmo personagem em suas letras: o misterioso Sandman, ou o Homem da Areia. E é esse ponto que nos interessa aqui.

Na primeira canção, esse personagem aparece desde o próprio título:

#### *Mr. Sandman*

Mr. Sandman, bring me a dream  
(bung, bung, bung, bung)  
Make him the cutest that I've ever seen  
(bung, bung, bung, bung)  
Give him two lips like roses and clover



(bung, bung, bung, bung)  
Then tell him that his lonesome nights are over.  
Sandman, I'm so alone  
Don't have nobody to call my own  
Please turn on your magic beam  
Mr. Sandman, bring me a dream.

Mr. Sandman, bring me a dream  
Make him the cutest that I've ever seen  
Give him the word that I'm not a rover  
Then tell him that his lonesome nights are over.  
Sandman, I'm so alone  
Don't have nobody to call my own  
Please turn on your magic beam  
Mr. Sandman, bring me a dream.

Mr. Sandman [male voice: "Yesss?"] bring us a dream  
Give him a pair of eyes with a "come-hither" gleam  
Give him a lonely heart like Pagliacci  
And lots of wavy hair like Liberace  
Mr. Sandman, someone to hold (someone to hold)  
Would be so peachy before we're too old  
So please turn on your magic beam  
Mr. Sandman, bring us, please, please, please  
Mr. Sandman, bring us a dream.<sup>11</sup>

Já *In Dreams* menciona o personagem logo na primeira frase e é ele quem faz com que o narrador da canção feche os olhos e sonhe:

*In Dreams*

A candy-colored clown they call the Sandman  
Tiptoes to my room every night  
Just to sprinkle star dust and to whisper  
"Go to sleep, everything is all right"

I close my eyes then I drift away  
Into the magic night, I softly say  
A silent prayer like dreamers do  
Then I fall asleep to dream my dreams of you

In dreams I walk with you  
In dreams I talk to you  
In dreams you're mine all the time

<sup>11</sup>*Sr. Sandman*: Sr. Sandman, traga-me um sonho (bung, bung, bung, bung)/Faça dele o mais lindo que eu já vi (bung, bung, bung, bung)/Dê-lhe dois lábios como rosas e trevos (bung, bung, bung, bung)/E diga-lhe que suas noites de solidão se acabaram./Sandman, eu estou tão solitária/Não tenho ninguém para chamar de meu/Por favor, ligue o seu feixe de magia/Sr. Sandman, traga-me um sonho./ Sr. Sandman, traga-me um sonho/ Faça dele o mais lindo que eu já vi/ Dê-lhe a palavra de que eu não sou uma errante/ Diga-lhe que suas noites de solidão se acabaram./ Sandman, eu estou tão solitária/ Não tenho ninguém para chamar de meu/ Por favor, ligue o seu feixe de magia/ Sr. Sandman, traga-me um sonho/ Sr. Sandman (voz masculina: "Simmm?") nos traga um sonho/ Dê-lhe um par de olhos com um brilho "sedutor"/ Dê-lhe um coração solitário como o de Pagliacci/ E muitos cabelos ondulados como os de Liberace/ Sr. Sandman, alguém para abraçar (alguém para abraçar)/ Seria tão agradável antes de nos tornarmos muito velhos/ Então por favor, ligue o seu feixe de magia/ Sr. Sandman, traga-nos, por favor, por favor, por favor/ Sr. Sandman, nos traga um sonho.

We're together in dreams, in dreams

But just before the dawn  
I awake and find you gone  
I can't help it, I can't help it if I cry  
I remember that you said goodbye

Too bad it only seems  
It only happens in my dreams  
Only in dreams  
In beautiful dreams.<sup>12</sup>

Sandman, ou o Homem da Areia, tem origem em uma história infantil muito antiga, narrada para crianças que não querem dormir. Ele seria o responsável por soprar areia nos olhos delas para fazê-las fechar os olhos, adormecer e sonhar. A partir dessa história infantil, o escritor E. T. A. Hoffmann, um dos principais nomes do romantismo alemão, escreveu o conto de horror *O homem da areia*, publicado originalmente em 1816, conferindo a tal figura características aterrorizantes. Pouco mais de um século depois, em 1919, Sigmund Freud utilizaria esse conto para exemplificar o fenômeno psicológico a que chamaria de *Das Unheimliche*, ou *O Estranho*<sup>13</sup>, ligado ao medo causado por elementos conhecidos e familiares que adquirem aspectos sinistros.

Oscar Cesarotto (1996), comentando o texto de Freud, atenta para a questão da definição do termo. Diz Cesarotto que, se pelo lado do registro da teoria, “trata-se da designação do recorte conceitual da convergência do desejo e da angústia” (CESAROTTO, 1996, p. 113), por outro lado, a partir da etimologia do termo, “unheimlich é o antônimo de heimlich, que quer dizer ‘íntimo, secreto, familiar, doméstico’. Por contraste, significaria ‘desconhecido, estranho, não habitual’” (CESAROTTO, 1996, p. 113). Apesar de o vocábulo descrever uma série de emoções que iriam do prazeroso ao desgostoso, numa mudança radical de enfoque, haveria, conforme Cesarotto, ao menos um denominador comum entre as várias possibilidades: “o efeito de estranheza que atinge as coisas conhecidas e familiares, tornando-as motivo de ansiedade” (CESAROTTO, 1996, p. 113).

---

<sup>12</sup>*Nos sonhos*: Um palhaço cheio de doces coloridos que eles chamam de Sandman/ Ponta dos pés para o meu quarto todas as noites/ Só para polvilhar pó mágico e sussurrar/ "Vá dormir, está tudo bem"/ Eu fecho os olhos E viajo para/ Dentro da noite mágica/ Eu digo baixinho/ Uma oração silenciosa/ Como fazem os sonhadores/ Então eu durmo para sonhar/ Meus sonhos com você/ Nos sonhos eu ando com você/ Nos sonhos que eu falo para você/ Nos sonhos você é minha/ Estamos juntos o tempo todo/ Nos sonhos/ Nos sonhos/ Mas, pouco antes do amanhecer/ Eu acordo e descubro que você se foi/ Eu não consigo evitar/ Não consigo evitar, se eu chorar/ Eu me lembro que você disse adeus/ Pena que todas essas coisas/ Só acontecem nos meus sonhos/ Só nos sonhos/ Em belos sonhos.

<sup>13</sup>Na última versão lançada no Brasil, a tradução passou a ser *Inquietante*. Neste artigo, porém, optamos por continuar utilizando a versão anterior, já consagrada.

Refletindo sobre esse efeito de estranheza, derivado de elementos familiares e conhecidos, que adquirem um caráter sinistro e, muitas vezes, assustador, Cesarotto alinha-se ao pensamento de Freud, que afirma:

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (FREUD, 1976, p. 277)

É justamente por meio do estudo do conto de Hoffmann que Freud vai observar algumas questões que servirão para definição do conceito d’O *Estranho*: a própria figura do Homem da Areia e o medo de ter os olhos arrancados por ele; a descoberta de que o Homem da Areia não era mais um espantalho de histórias infantis, mas provavelmente um amigo do pai do protagonista, um monstro horrível e assustadoramente real e familiar, que levava miséria e “perdição eterna” por onde passava; uma “boneca viva” e o efeito sinistro que ela também causava; a questão do duplo (*doppelgänger*); a incerteza intelectual em relação aos fatos narrados pelo protagonista; entre outras.

Nas letras das duas canções utilizadas nos filmes, porém, o Homem da Areia não tem o perfil aterrorizante do conto de Hoffman, ligando-se muito mais à história infantil original. Nos dois casos, há uma súplica por sonhos bons dos quais não se quer sair. No entanto, as apropriações das canções feitas em *De volta para o futuro* e *Veludo azul* mostram que, cada um à sua maneira, aproveitaram-se da carga de horror dada por Hoffmann a essa figura.

Em *De volta para o futuro*, a inserção de *Mr. Sandman* ocorre no momento em que o jovem Marty chega à sua “cidade de sonho” (Fig. 1), quase uma maquete ou cidade cenográfica, acentuando a possibilidade da realização do sonho americano (que irá de fato se concretizar para a família McFly) e da confirmação do “american way of life”. Afirma-se, assim, o triunfo da fantasia, típica de uma parte da produção hollywoodiana dos anos 1980. A canção, entoada em sua maior parte por vozes femininas, tem um andamento que sugere alegria e empolgação. No entanto, a reação do jovem Marty ao observar a aparência do centro de sua cidade, 30 anos antes, não é a de um sonho realizado, mas a de quem vive um pesadelo. Sentindo-se sozinho (como sugere a letra da canção) e comportando-se de modo confuso e chocado, ele

circula pela praça central em busca de algo que lhe seja familiar, sem encontrar – ainda que reconheça inúmeros aspectos da paisagem.



Figura 1: Frame de *De volta para o futuro* (00: 36: 15)

As coisas logo se complicam quando Marty assume acidentalmente (e edipianamente, como mostra GORDON, 2010) o lugar do pai, sofrendo um acidente exatamente no lugar onde este costumava observar o quarto da futura mãe de Marty. Para o desespero do jovem, ele passa a ser assediado constantemente por sua futura mãe, que se apaixona por ele. Aqui, o sonho alegre anunciado na canção *Mr. Sandman* se transforma em um pesadelo incestuoso do qual Marty tentará sair desesperadamente.<sup>14</sup>

Já na utilização de *In Dreams*, em *Veludo azul*, o sentido original da letra da canção de Roy Orbison (que pede por sonhos felizes e coloridos) é virado do avesso, com a canção servindo de inspiração para o violento Frank (que pode ser visto como o próprio Homem da Areia) e como fundo musical para o espancamento do jovem Jeffrey. Nesse filme, os aspectos edipianos são talvez menos esquemáticos do que em *De volta para o futuro*, mas não menos explícitos. Frank, ao chantagear Dorothy e sequestrar sua família, busca ocupar o lugar ao mesmo tempo de seu marido e de seu filho, obrigando-a a manter com ele violentas relações sexuais nas quais se comporta frequentemente como um bebê. Sobre Frank, o próprio Lynch observa, em entrevista para David Breskin, que “he’s either daddy or he’s baby” (BRESKIN,

<sup>14</sup>Cabe notar, a esse respeito, que o aspecto incestuoso da trama foi observado com extrema cautela pelo diretor. Sem conseguir inicialmente contratar o ator Michael J. Fox, Zemeckis filmou durante cinco semanas com o ator Eric Stoltz no papel principal, tendo que refazer tudo novamente com Fox, exatamente por não ter conseguido, na experiência com Stoltz, dar ao filme o tom próprio de comédia. Houve, portanto, um esforço financeiro significativo da equipe para garantir que uma provável tragédia ganhasse contornos felizes e suavizados.

1997, p. 71).<sup>15</sup> Ao mesmo tempo, Jeffrey, dividido entre o amor pela jovem Sandy e por Dorothy, testemunha a relação do tumultuado casal frequentemente como uma criança observando seus pais.

Essa relação com o mito de Édipo estava presente no conto de Hoffmann também. Em seu estudo sobre *O homem da areia*, Freud lembra que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças, conservado por muitas pessoas ainda na vida adulta. Nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos. O estudo dos sonhos e dos mitos, conforme Freud, ensinou que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes o temor de ser castrado. Ele cita o autocegamento de Édipo como um exemplo de uma forma atenuada de castração. (FREUD, 1976: p. 289)

Há, porém, uma diferença curiosa entre o conto de Hoffmann e o filme de Lynch: se, em *O homem da areia*, o medo do protagonista era ter os olhos arrancados, em *Veludo azul*, o que Jeffrey encontra – e que, posteriormente, tornar-se-á também motivo de medo para ele – é uma orelha decepada. A mudança da parte do corpo não é aleatória e seu significado não está distante da interpretação freudiana. Além de manter o tema óbvio da castração, Lynch introduz uma questão que é fundamental, não só em seus filmes, mas no cinema em geral, chamando a atenção para a interação entre imagem – o olhar – e som – o escutar.

Apesar de o filme inteiro ser estruturado a partir dessa interação, há uma sequência em que fica mais evidente. Nela, o gangster Frank e seu bando levam Jeffrey e Dorothy para a casa de Ben (Dean Stockwell), um traficante amigo deles. Frank havia flagrado Jeffrey saindo do apartamento de Dorothy e não acreditou que ele fosse apenas um vizinho, conforme ela tentou persuadi-lo. A casa de Ben funcionava como o cativado de Donny, o filho da cantora sequestrado por Frank. Aqui, há toda uma construção irônica e surreal, que transita entre momentos de humor macabro e de horror. Começa com uma discussão banal sobre marcas de cerveja na entrada da casa, onde é possível ver escrito, num letreiro luminoso, “This Is It.”, e culmina com uma performance de Ben dublando uma canção, justamente *In Dreams*. Ele utiliza uma luminária como se fosse um microfone.

---

<sup>15</sup>Tradução: ou ele é papai ou é bebê.



Figura 2: Frame de *Veludo azul*. (01:21:00)

Além de funcionar como mais um elemento cenográfico de carregado simbolismo, com sentido deslocado – o que é feito para ajudar a visão das pessoas é usado ali para realçar a audição –, tal objeto serve para uma tarefa ambígua: ao mesmo tempo que joga luz sobre o rosto de Ben, evidenciando também sua ambiguidade sexual, acaba por desviar o olhar do espectador. No quadro imagético, para completar o jogo com a duplicidade e a ambiguidade, Frank está posicionado ao lado de Ben, mexendo a boca, como que soletrando a canção dublada por seu amigo/parceiro. Essa elaborada *mise-en-scène* ajuda a reforçar o estranhamento inquietante causado pelo filme de Lynch e pela forma como a canção *In Dreams* é utilizada.<sup>16</sup>

### ***We brought America back!***

“Nós trouxemos a América de volta!” era um dos slogans da campanha de Ronald Reagan pela reeleição republicana em 1984 (NI FLAHIN, 2010, p. 6). Os filmes hollywoodianos desse período, fossem eles favoráveis ou críticos ao processo que ali se instalava, são documentos de uma época em que os valores da família e da prosperidade individual traziam de volta os modelos de sociedade, de Guerra Fria, de família, de política, de cinema e de cultura dos anos 1950 nos Estados Unidos. Tratava-se de “superar” ou questionar as crises, as conquistas, as descobertas, as derrotas, as mudanças e os questionamentos dos anos 1960 e 1970.

Em *De volta para o futuro*, a transformação se dava pela via mágica do desejo individual e da ciência voltada a fins militares, e não mais pela via dos ideais coletivos de transformação. Em *Veludo azul*, o processo se dava pela revelação do avesso

<sup>16</sup>Na sequência dessa cena, a mesma *In Dreams* será utilizada como fundo musical para o espancamento de Jeffrey por Frank, além de uma sugerida violência sexual sofrida pelo jovem.

desse processo, preso entre a repressão e a perversidade. Entre as gerações, nota-se uma busca por retomar e compreender o sonho americano anterior ao desemprego, à desigualdade, à AIDS, à violência urbana dos anos 1980 – problemas atribuídos pelo discurso conservador não ao capitalismo, mas aos movimentos sociais, à permissividade sexual e aos programas “liberais” do partido democrata.

Timothy Corrigan (1991), a partir das ideias de Fredric Jameson, observa que:

É possível, de fato, refinar ainda mais o lugar e apelo nostálgico de diferentes períodos e gerações para o espectador de cinema contemporâneo. Com distinções mais específicas, os anos cinqüenta, muitas vezes, aparecem como uma utopia perdida cuja inocência e coerência – *De volta para o futuro* (1985) – são ainda mais significativa (e exagerada) por causa de seu contraste implícito ou explícito com a Segunda Guerra Mundial, a ameaça de aniquilação nuclear, e o colapso horrível do humanismo tradicional em imagens do apocalipse – *De volta para o futuro II* (1989). (CORRIGAN, 1991, p. 35)<sup>17</sup>

De acordo com Nelson Brissac Peixoto e Maria Celeste Olalquiaga, num pequeno ensaio publicado em 1993, a perspectiva de alguns filmes de ficção científica daquela época seguia o seguinte princípio: “o futuro como passado, o novo como velho. Para a era sem porvir, só o passado tem futuro.” (PEIXOTO; OLALQUIAGA, 1993, p. 82). Haveria, segundo os autores:

[... um] paradoxo de que para obter alguma sensação de futuro, temos que roubá-la do passado, deslocando-nos aos anos em que se formulava a fantasia de como seria a nossa época. (...) nos 80 o fracasso desse sonho conduz a uma reapropriação nostálgica do momento em que o sonho foi enunciado. Filmes como *De volta para o futuro* e *Peggy Sue [Peggy Sue – Seu Passado a Espera]*, Francis Ford Coppolla, 1986], onde os personagens retrocedem no tempo, ilustram o desejo de voltar ao momento da constituição da família – mesmo que seja para repeti-lo compulsivamente.” (PEIXOTO; OLALQUIAGA, 1993, p. 84-85)

Nessa lista de filmes, seria possível incluir outros longas-metragens que não trazem em seu enredo personagens viajando no tempo, mas apresentam essa reapropriação nostálgica como elemento central na diegese, como os neo-noirs *Corpos ardentes* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), *Blade Runner – O caçador de andróides* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) e *Uma cilada para Roger Rabbit* (*Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1989).

---

<sup>17</sup>Tradução dos autores deste artigo. Vale ressaltar que esse trecho de Corrigan encontra-se no capítulo chamado “Olhando para o passado”, integrante da parte intitulada “A nostalgia da história” (ou “A nostalgia pela história”), em seu livro *A Cinema Without Walls: movies and culture after Vietnam* (1991).

Como vimos, a “nostalgia” dos anos 1950 pode se materializar de modos bem diferentes. Se em *De volta para o futuro* a viagem no tempo está claramente colocada, em *Veludo azul*, a história é contada como se passasse no mesmo ano em que o filme foi realizado, mas a ambientação imagética e sonora, mais especificamente a musical, remete à outra época, os anos 1950/60. Assim, neste caso, acontece um retorno ao passado sem nenhuma viagem no tempo, a partir de uma espécie de idealização nostálgica que parece *fake*, envolvida em uma atmosfera quase sempre sinistra, que acaba por causar angústia e inquietação. A forma com que o passado é inserido na diegese causa estranhamento, pois os elementos típicos daquele tempo são utilizados fora de seu contexto.

Ou seja, tanto *De volta para o futuro* como *Veludo azul* trazem um olhar nostálgico, mas a partir de perspectivas distintas sobre o passado que acabam por provocar sensações, reações e emoções diferentes, em alguns momentos até mesmo conflitantes, nesse processo de apropriação e presentificação de certos elementos, como ficou evidenciado, por exemplo, na análise da utilização de canções famosas da música norte-americana daquele período.

## Referências

ALPENDRE, S. *O mal-estar na sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: USP, 2014.

ARNOLD, G. *The afterlife of America's War in Vietnam: changing visions in politics and on screen*. NY: McFarland & Company, 2006.

ATKINSON, M. *Veludo azul*. RJ: Rocco, 2002.

BAHIANA, A. M. *A luz da lente: conversas com 12 cineastas contemporâneos*. SP: Globo, 1996.

BLOCK, A. B; WILSON, L. A. (Eds). *George Lucas's blockbuster: a decade-by-decade survey of timeless movies including untold secrets of their financial and cultural success*. NY: JAK Films; Harper Collins, 2010.

BRESKIN, D. *Inner Views: filmmakers in conversation*. NY: Da Capo Press, 1997.  
CANOVA, G. *Robert Zemeckis*. A cura de Gianni Canova. Veneza: Marsilio Editori, 2008.

CESAROTTO, O. *No olho do Outro: “O Homem da Areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. SP: Iluminuras, 1996.

COOK, D. A. *Lost Illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam (1970-1979)*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

CORRIGAN, T. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. Rutgers

University Press, 1991.

COUSINS, M. *História do Cinema – dos clássicos mudos ao cinema moderno*. SP: Martins Fontes, 2013.

DOHERTY, T. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950's*. Temple University Press, 2002.

DONALDSON, L. F. “There’s something very familiar about all this’: Generic play and performance in the *Back to the Future* trilogy”. In: NÍ FHLAINN, S. (Ed). *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 73-90.

DRAZIN, C. *Blue Velvet*. London: Bloomsbury, 2000.

FERRARAZ, R. “Para sempre, nos sonhos: Lynch, Hoffmann, Freud e o estranho”. In: FABRIS, M; GARCIA, W; CATANI, A. M. (Org.). *Estudos Socine de Cinema: Ano VI*. SP: Nojosa, 2005.

FREUD, S. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V.17. RJ: Imago, 1976.

GORDON, A. “Back to the future: OEdipus as time traveler.” In: NÍ FHLAINN, S. (Ed). *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 29-48.

JUSTICE, C. “Ronald Reagan and the rhetoric of travelling back to the future: Zemeckis aesthetic as revisionist history and conservative fantasy”. In: NÍ FHLAINN, S. (Ed). *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 174-194.

KAGAN, N. *The Cinema of Robert Zemeckis*. Maryland: Taylor Trade, 2003.

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

KEMP, P. *Tudo sobre cinema*. RJ: Sextante, 2011.

MASCARELLO, F. “Cinema Hollywoodiano Contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_. (Org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2010, p. 333-360.

McCARTHY, E. “Back to the Fifties! Fixing the future”. In: NÍ FHLAINN, S. (Ed). *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 112-131.

MURPHY, B. “You space bastard! You killed my pines!’: *Back to the future*, nostalgia and suburban dreams”. In: NÍ FHLAINN, S. (Ed). *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 49-60.  
NÍ FHLAINN, S. (Ed). *Introduction: It’s About Time*. In: \_\_\_\_\_. *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 01-27.

PEIXOTO, N. B; OLALQUIAGA, M. “O futuro do passado: a pós-modernidade na ficção científica”. In: *Pós-modernidade*. Campinas, SP: Unicamp, 1993.

PÚCCI JR, R. “Cinema pós-moderno”. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.



A nostalgia dos anos 1950 no cinema norte-americano dos anos 1980:  
os casos de *De volta para o futuro* e *Veludo azul* | **Laura Loguercio Cãnepa e Rogério Ferraraz**

WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Columbia University press, 2003.

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. SP: Boitempo, 2009.

### **Referências audiovisuais**

DE volta para o futuro (*Back to The Future*). Robert Zemeckis. EUA. 1985. Colorido. 35mm. 116 min.

VELUDO azul (*Blue Velvet*). David Lynch. EUA. 1986. Colorido. 35mm. 120 min.



# **Os *visual studies* e uma proposta de análise para a as (tele)visualidades**

*Visual Studies and an analysis proposal for the (tele)visualities*



Simone Maria Rocha<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais onde realizou seu estágio pós-doutoral (2005). É bolsista do Programa Pesquisador Mineiro (Fapemig - PPMVII) e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT) do PPGCOM/UFMG. E-mail: rochasimonemaria@gmail.com

**Resumo:** este artigo apresenta uma proposta de análise de produtos televisuais que opera na não disjunção das dimensões formais e culturais deste meio. Tal empreendimento implica levar em conta a complexidade da televisão, seu reconhecido valor cultural e a especificidade de seus produtos. Para tanto, tomamos como noção teórico-metodológica central o conceito de visualidade tal como apresentado pela perspectiva dos visual studies.

**Palavras-chave:** análise televisual; televisualidade; visual studies.

**Abstract:** this paper presents a proposal of an analysis of televisual products that works in non-dissociation of this medium's formal and cultural dimensions. Such effort implies taking into account the complexity of television, its recognized cultural value and specificity of its products. Therefore, we adopt the theoretical and methodological central notion of visuality such as presented by the visual studies perspective.

**Key words:** televisual analysis; televisuality; visual studies.

## Cultura visual, a noção teórico-metodológica de visualidade e a inclusão de produtos televisivos

Este texto procura apresentar uma proposta que dê conta de proceder a análise de produtos televisivos englobando tanto suas particularidades quanto a complexidade do próprio *medium*. Nosso esforço para tal fim conduziu-nos ao encontro da proposta dos *visual studies* (MITCHELL, 2005<sup>2</sup>). Trata-se de uma abordagem que nos indica uma possibilidade promissora de leitura crítica das mensagens televisivas, reconhecendo tanto suas características narrativas, ritmos, estilos e elementos estéticos, que contribuem para construir os significados, quanto o fato de que a relação visual entre o sujeito e o mundo é mediada por um conjunto de redes significantes de interesses e de relações sociais. Em suma, a aproximação aos *visual studies* auxilia na compreensão de como a televisão dá a ver o mundo e estabelece diversos tipos de representação visual.

Considerados um projeto interdisciplinar, que surge como alternativa a um conjunto de disciplinas acadêmicas - como a história da arte -, cuja proposta desloca o conceito de história para o de cultura e o de arte para o de visual, o campo dos *visual studies* e de seu objeto, a cultura visual, volta-se ao estudo das imagens e de sua capacidade de conter significados por meio da visualidade. Trata-se de um campo problematizador para o qual “o estudo da cultura visual deve tratar de objetos capturados na rede de significados culturais, procurando escapar do presentismo que envolve os valores artísticos” (KNAUSS, 2006, p. 112).

Contudo, nem o campo, tampouco o seu objeto têm o mesmo sentido para os que a eles se dedicam. Neste texto, partimos da perspectiva segundo a qual é necessário questionar a universalidade da experiência visual, investir na especificidade cultural da visualidade, para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão, e reafirmar a ideia de que o advento da cultura visual decorre do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto. Ou seja, seguimos uma orientação que parte da definição das representações como práticas de significação. Os *visual studies*, assim, interrogam o papel de todas as imagens que podem ser comparadas como representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural.

Fundamentalmente o que propõe um dos principais articuladores, W.T.J. Mitchell, está baseado num entendimento pós-linguístico e pós-semiótico da ima-

---

<sup>2</sup>Um dos primeiros teóricos a investir neste campo foi W.T.J. Mitchell, professor da Universidade de Chicago e editor da Revista *Critical Inquiry*.

gem (por ele chamada de *picture*) numa complexa interação entre visualidade, instituições, discursos, figurações e, acima de tudo, no entendimento de que o olhar, as práticas de observação e o prazer visual, articulados à atividade do espectador podem ser alternativas aos tradicionais modos de leitura vinculados a processos de decodificação ou interpretação. Entendemos que a unidade de análise no campo da cultura visual pode ser o que Mitchell (2005) chama de *picture* que, em seu sentido mais amplo, refere-se a toda situação na qual uma imagem faz a sua aparição. Para Knauss (2006, p. 113) “há assim uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida” e que permite a edificação de um modo de análise baseado no estudo da percepção como possibilidade para interpretações históricas e culturais.

Ao propor essas novas relações que problematizem a experiência do olhar no âmbito da cultura, entre um sujeito que olha e um objeto contemplado, Mitchell coloca a noção de visualidade no centro dos estudos de cultura visual. A partir dela é possível entender nossos modos de ver (e de perceber) não apenas como uma operação fisiológica, mas, também, como um gesto cultural, pois visualidade vem da não disjunção entre a visão (o campo da fisiologia da visão) e os modos de ver (a construção social da visão). Tal entendimento propõe considerá-los em relação dialética segundo a qual não se trata de compreender a visão apenas como atividade fisiológica dos seres humanos (e dos seres vivos em geral) nem tampouco reduzir o visual a condição de fato social - anterior, externo e coercitivo - para entender que em ambos há operações que físicas, psíquicas e cognitivas. Em suma, a visualidade, pensada nessa dupla face, instaura o diálogo entre as dimensões materiais e culturais que nos ajuda a identificar os regimes de visualidade em voga num determinado contexto sócio-histórico.

Ao entender tal campo como sendo o dos estudos sobre a produção de significado cultural por meio da visualidade, Jose Luis Brea (2005, p.4) argumenta que tal noção não pode ser tomada como uma delimitação epistêmico-fenomenológica a uma ordem de objetos de presumida natureza essencialmente visual. A visualidade trata dos modos de ver e mostrar realizados no marco de uma *sensorialidade fenomenica* “e que nunca se dá, portanto, em estado puro, mas, sim, justamente sobre o condicionamento e a construção de uma moldura simbólica específica” (BREA, 2005, p.6). E aqui Brea concorda com Mitchell (2005) quando este apresenta algumas contra-teses sobre o campo dos estudos visuais dentre as quais figura a de que não há meios puramente visuais. Todos eles são mistos, com diferentes proporções de significado e tipos de signos. Brea argumenta que há, sim, atos de ver (e de mostrar), politicamente conotados, constituídos entre a tessitura de elementos textuais, mentais,

imaginários, mnemônicos, midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais e certas preocupações ou propósitos (politicamente orientados) que as representações pretendem tematizar e que vão desde questão de raça, gênero, diversidade cultural etc.

Ao acreditarmos que a televisão possua regimes de visualidade que se configuram nesta interface entre material e cultural, interessa-nos partir do conceito de (tele)visualidades na medida em que ele nos ajuda a perceber que o texto televisivo possui propriedades técnicas e culturais que conformam e são conformadas por um certo modo de tornar visíveis os fenômenos que representa. Mitchell alerta que é fundamental a relação que o investigador estabelecerá com as visualidades, pois antes de se envolver com questões de significado, ele deverá compreender, ainda que num sentido figurado, que as *pictures* precisam ser vistas como seres animados que podem ter a pretensão de dizer algo. Esse afastamento das questões do significado e do poder, não significa um abandono dos procedimentos da semiótica, da hermenêutica e da retórica. A questão do que as *pictures* querem não elimina a interpretação dos signos, afinal a experiência visual não se realiza de modo isolado e é enriquecida pelas memórias, imagens e imaginários de vários universos de nossas vidas. O que acontece é um deslocamento sutil do alvo de interpretação para conferir às imagens um lugar “intermediário” em transações sociais, como um repertório ou uma espécie de modelo que diz muito de nossa dinâmica social. Em outras palavras, se a *picture* chega a se converter em algo natural ou familiar, e aí reside a experiência da visão, em uma certa configuração da cultura visual, Mitchell chama atenção para um necessário gesto de revolver, sacudir o terreno de modo a torná-la um problema suscetível de ser analisado, uma vez que a visão é uma construção cultural que é tanto apreendida quanto cultivada (MITCHELL, 1994).

O importante (...) é considerar que o valor de uma obra não procede (ou não só procede) de suas características intrínsecas e imanentes, mas a apreciação de seu significado (e aqui é tão importante uma imagem televisiva como uma obra de arte em maiúscula), tanto dentro do horizonte cultural de sua produção como de sua recepção (GUASCH, 2003, p. 11-12).

Tal deslocamento mostra-se relevante por algumas razões como, por exemplo, a que considera produções televisivas como um artefato a ser apreciado e analisado dentro desta gama dos objetos de estudo. Isso nos diz de um horizonte mais inclusivo no interior da cultura visual, que contempla uma variedade de coisas visíveis que habitam o universo social e cultural dos seres humanos no qual “estariam tanto o campo das belas artes ou artes canônicas quanto o *design*, o cinema, a fotografia, a publicidade, o vídeo, a televisão ou a internet” (BARNARD, 2001, p. 1-2).

Isso permite uma abordagem das materialidades televisivas – comumente negligenciadas e desvalorizadas em sua dimensão audiovisual – numa chave de leitura em positivo, ou seja, o que elas são, como se constituem, se configuram, como se relacionam com a esfera cultural a partir de sua dimensão formal. Ademais, as proposições dos estudos de cultura visual ajudam a superar a dicotomia da arte elevada x arte rebaixada, uma vez que a história das imagens inspira certa democratização das mesmas, bem como elege a perspectiva interdisciplinar como um encontro também necessário quando se trata de pensar o visual.

### Apontamentos para uma leitura complexa da televisão

Considerar a visualidade nesta perspectiva, que se ocupa das *pictures* (e das formas de ver e de mostrar) em geral, gera a necessidade de se desenvolver um “equipamento analítico amplificado” (BREA, 2005), um aparato conceitual transdisciplinar que seja capaz de analisar as práticas visuais em termos de suas relações com a produção do imaginário e com regimes de visualidade em vigência ou sua capacidade de romper com tais regimes.

Contudo, ainda que os *visual studies* proponham um gesto de pesquisa que coloca o investigador em uma renovada relação com as materialidades simbólicas, baseado numa abordagem pós-semiótica, não há uma preocupação em termos metodológicos que ofereça passos analíticos claros e passíveis de serem aplicados a uma série de produtos televisuais de diferentes gêneros e formatos.

Nas seções seguintes tentaremos articular a noção de visualidade a uma proposta de análise formal do estilo televisivo evidenciando sua capacidade de dar conta da complexidade deste meio, de seus produtos e de seus entrelaçamentos contextuais.

### Análise formal

Partir da televisualidade implica estar atento à dimensão formal das produções televisivas. Jeremy Butler desde o final dos anos 1970 vem se dedicando ao exame das formas estético-expressivas da TV. Em 2010 ele lançou *Television Style* defendendo o argumento segundo o qual podemos compreender melhor o funcionamento deste *medium* se estudarmos em detalhe as opções criativas abertas aos artistas em momentos históricos específicos.

Butler conceitua o estilo como qualquer padrão técnico de som-imagem que sirva a uma função dentro do texto televisivo. Tal definição importa tanto por

rejeitar concepções que consideram estilo como a marca da genialidade individual em um texto ou como um floreio decorativo de camadas acima da narrativa (embora alguns estilos sejam decorativos) quanto porque a partir daí é possível concluir que todos os textos televisivos contêm estilo. Tomando por base noções apresentadas por David Bordwell (2008), um estudioso da história do estilo no cinema, Butler afirma que “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (2010, p. 15).

Estilo em televisão foi construído levando-se em consideração aspectos materiais e imateriais do dispositivo. Por um lado, a TV, tecnologicamente relacionada à produção de sons e imagens em movimento, propagados e exibidos de modo instantâneo e a distância, estabeleceu em seus primórdios um tipo de configuração baseado em telas de tamanho reduzido, pouca exploração da profundidade de campo, imagem de baixa qualidade, escala de planos reduzida, baseada em planos médios, primeiros planos e *close-ups*. A TV compensava a simplicidade de suas imagens com as técnicas de corte rápido. O uso de várias câmeras e a possibilidade de alternância entre elas produzia um estilo de tomada específico para a TV: a fragmentação dos eventos mantendo-se, ao mesmo tempo, sua continuidade. A falta de variação de cores, a precariedade da captação de som, entre outros, também contribuíram para a criação de convenções estilísticas como, por exemplo, os diálogos em narrativas ficcionais serem construídos na clássica montagem plano/contraplano. Butler esclarece que, economicamente, as redes de televisão replicaram e, muitas vezes, surgiram das redes de rádio. Com esses vínculos econômicos e tecnológicos é quase inevitável que a estética televisiva dependa do som em grande medida. Por isso, a experiência de assistir televisão é igualmente uma experiência de ouvir televisão.

Butler apresenta quatro dimensões de análise: 1) a *descritiva*, que abre o texto a análise e tem na semiótica o conjunto mais abrangente de ferramentas para se realizar tal tarefa; 2) a *analítica*, baseada nos estudos da “teoria funcional do estilo” no cinema de Naol Carrol, que visa detectar os propósitos do estilo e suas funções no texto; 3) a *avaliativa*, que comunga com a estética a importância de se avaliar a forma final de um produto; 4) a *histórica* que requer um recuo histórico para identificar padrões no estilo de um programa ou gênero, por exemplo.

### Unidade de análise: a edição do evento narrativo

No caso das narrativas ficcionais, uma das dificuldades em se trabalhar com tais produtos diz respeito ao volume significativo do material em questão. Nesse

sentido, as unidades de análise nem sempre são precisas e muitas vezes o que os autores adotam são trechos (como cenas, sequências, capítulos ou episódios) de uma narrativa. Ainda que difícil, temos a convicção de que a visão do conjunto é que seria a mais produtiva para a questão que apontamos neste texto e, portanto, optamos por adotar o que chamamos de “eventos narrativos” como forma de adentrar no material. Esses eventos compõem uma trama (ou uma sub-trama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder etc. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (THOMPSON, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequencias separadas temporalmente.

### **Análise cultural**

A importância cultural da televisão já conta com um significativo repertório de pesquisas que evidenciam a relevância deste *medium* em vários aspectos (FRANÇA, 2006; MARTÍN-BARBERO, 2001; MARTÍN-BARBERO Y MUÑOZ, 1992). Atestamos e compartilhamos com as premissas dessas análises, e temos aqui o interesse de expandir, com a proposta ora em tela, esse escopo analítico na medida em que entendemos que a noção de visualidade colabora na identificação dos regimes vigentes num dado contexto sócio-histórico. É na articulação entre as formas de ver e mostrar e o tratamento formal e narrativo dado às temáticas abordadas nas produções televisivas que acreditamos ser possível captar tais regimes. Televisualidade é um construto relevante na medida em que nos conduz a percepção dos modos como os textos televisivos dão a ver as questões tecidas e vividas no terreno da política e da cultura. A televisualidade nos conduz a ver o que está fora do texto a partir da análise do que está dentro dele. Ela nos adverte para “duvidarmos” das *pictures*, para exigirmos dessas materialidades de modo a perceber os atravessamentos e o que precisa ser “sacudido” nos inúmeros processos de familiaridade e naturalização.

Sendo assim, por exemplo, os modos como os usuários de drogas ilícitas no Brasil são dados a ver nas diversas narrativas televisivas diz de um certo regime do visível que ganha contornos dentro e fora do texto, do visível ao invisível. Em trabalho anterior (ROCHA, 2014) realizamos uma investigação sobre a temática da droga no telejornalismo brasileiro e observamos que o modo como esses relatos dão a

ver tal problemática, o uso de câmeras subjetivas, imagens noturnas, embaçadas, ou com o uso de filtros que escurecem a cena, e a escolha por determinados ambientes de cena, podem nos sugerir que o fenômeno das drogas quase sempre está associado aos espaços marginalizados e segregados de nossa sociedade – favelas, garimpos, prisões, fronteiras, aldeias indígenas – como se só ali fossem compartilhados certos valores que não diriam respeito aos demais espaços sociais. Ademais, o uso de recursos como *close up* e efeitos desfoque nos rostos dos sujeitos filmados evidenciam narrativas centradas em dois aspectos preferenciais: no consumo como um problema a ser resolvido e na retórica da proibição. São narrativas que investem e alimentam, desse modo, a “retórica proibicionista”, na qual “o debate público entre nós ainda se pauta pela estreiteza proibicionista, que repudia e criminaliza o uso e o comércio de determinadas substâncias” (SIMÕES, 2008, p.15). Daí uma visualidade que enfoca usuários marginalizados e agentes repressivos e proibitivos.

Nesse sentido, retomamos Brea (2005) para quem é preciso desuniversalizar os modelos dos regimes do ver, historicizar as condições sociais do visível, tanto em relação ao tempo no qual esses regimes foram construídos quanto em relação às diferenças culturais que podem nos revelar distintos modos de socialização também específicos (no Uruguai, por exemplo, tal retórica da proibição já não faz o mesmo sentido). Um dos pontos que nos parece relevante neste edifício analítico é a contribuição a ser dada por uma epistemologia local que ofereça bases para o entendimento mais amplo do produto em análise.

### Televisualidades e regimes de visualidade

Com a discussão realizada até aqui, acreditamos ser possível afirmar que, em nossa perspectiva é mais pertinente falar em regimes de visualidade, assim, no plural. Se a televisão é um meio em profundo diálogo com seu contexto de produção e consumo, o pesquisador precisa estar atento aos distintos regimes que essa mútua afetação pode gerar. Isso nos permite pensar também que este caminho de análise tanto nos leva a compreender como os produtos televisivos corroboram certos regimes, revelando o estado de discussão que uma temática ganha num determinado contexto, bem como nos permite identificar em que medida certas narrativas rompem com regimes compartilhados de forma hegemônica.

Esse aspecto abre caminho para a análise de outras dimensões que compõem o circuito da televisão, pois quando se entende que determinado produto rompe com formas consagradas de ver e de mostrar, o investigador se sentirá interpelado

a investigar, por exemplo, os modos de produção deste produto, as mediações e os fundamentos políticos e econômicos em jogo neste processo.

Gostaríamos, apenas a título de exemplo, citar duas investigações em curso no âmbito do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT/PPGCOM/UFMG), de modo a evidenciar o quanto esta proposta metodológica tem sido importante nos trabalhos desenvolvidos atualmente. Ressaltamos que não foi nosso propósito apresentar uma análise aprofundada do assunto, pois nossos investimentos apenas se iniciam. O que pretendemos foi tão somente evidenciar as possibilidades teórico metodológicas da noção de visualidade.

As investigações partem da premissa segundo a qual nossas produções televisuais estão fundamentadas em matrizes culturais e históricas que fornecem os subsídios para as diversas narrativas. Falamos de matrizes culturais e históricas com base na obra de Martín-Barbero (2001) e que evoca toda a riqueza de determinações locais e históricas que ficam fora tanto do código quanto do próprio texto, cuja retomada mostra-se necessária à análise que pretendemos empreender, se desejamos proceder a uma investigação do processo de comunicação que não resulte por empobrecê-lo e que se realize no marco dos estudos visuais. A noção de matriz é assumida como metáfora para evidenciar aquilo que se mostra incalculável (histórico, processual, local, popular) no âmbito da comunicação massiva (MARTÍN-BARBERO, 2008; CRUCES, 2008). Francisco Cruces (2008, p. 176, tradução nossa) ressalta que “a marca semântica que compartilham é a noção de uma coisa a partir da qual se dá forma, por germinação, a outras (um molde, mas também um padrão, um modelo, um registro)”. O que podemos ressaltar dessa proposta é a visão crítica de Martín-Barbero em relação às interpretações e leituras homogêneas e à lógica unificadora do projeto civilizatório impostas pelas classes dominantes ao contexto latino-americano.

A crítica procede pois, nesta Região, convivem uma multiplicidade de matrizes que incluem aquelas do período pré-colombiano, elementos coloniais, dinâmicas de modernidade e traços de pós-modernidade. Trata-se da coexistência de uma complexa articulação entre tradições e modernidade, de continuidades e descontinuidades, ou das mestiçagens segundo Martín-Barbero. Tal noção visa enfatizar que, quando ocorrem misturas do ponto de vista cultural, não é possível pré-determinar o que se obterá de resultado. Em síntese, as culturas latino-americanas articulam, em sua condição histórica, múltiplos destemplos.

## “Ele é o atraso e você, a modernidade”

O primeiro exemplo surge da análise de um evento narrativo extraído da telenovela *Duas Caras* (Rede Globo, 2007) e que trata do processo da candidatura a vereador de Evilásio Caó (Lázaro Ramos) a despeito da insatisfação de seu padrinho Juvenal Antena (Antônio Fagundes), líder comunitário autoritário, temido e admirado. Antena comanda a localidade com mão de ferro, segundo seus próprios valores, acredita que cuida “seu povo” e atua como o grande provedor da Favela. Para exercer seu poder de mando Juvenal conta com uma equipe de fiéis funcionários - os sete anões - homens de confiança que o ajudam a liderar a Portelinha sob rédeas curtas. Dentre eles, está Evilásio Caó, seu afilhado, com quem tem um forte laço afetivo, mas que discorda do padrinho principalmente do seu autoritarismo e de seu abuso de poder no comando da comunidade<sup>3</sup>. Como forma de retaliação, o líder da Favela lança sua candidatura para enfrentar o afilhado, dando início a um conflito que evidencia contradições e enfrentamentos entre uma posição autoritária, conservadora, mandona e opressora, e uma posição mais liberal, disposta ao diálogo e a ação política dentro da lei e dos preceitos democráticos.

Durante o evento, notamos uma tentativa de colocar Juvenal e Evilásio em posições características do que é próprio do arcaico e do que é próprio do moderno, sendo que o segundo é posicionado de modo a sugerir que a democracia e o diálogo seriam os princípios mais relevantes. Entendemos esse antagonismo evidente como um recurso narrativo adotado para demonstrar com mais clareza as matrizes que o subjazem, e que logo serão mescladas e articuladas na sequência final do evento. Tais posições são evidenciadas em uma conversa entre Evilásio e sua mulher, Júlia, quando o jovem considera desistir da candidatura, pois não consegue lutar com o padrinho em seu “território”. Evilásio chora e a trilha musical é triste:

Júlia: Evilásio, o que que foi? Evilásio, você está chorando por quê?

Evilásio: Júlia, eu não me conformo. Deu tudo errado. Eu não queria brigar assim com meu padrinho. Ainda mais enfrentar ele desse jeito, de palanque para palanque. Eu só queria fazer com que ele entendesse que a Portelinha não pode continuar sendo o “reino” dele.

Júlia: É, Evilásio, só que ele não entendeu e vocês romperam por causa disso e agora fazem oposição um ao outro. Evilásio, *Ele é o atraso e você, a modernidade*, eu não consigo ver essa briga de outro jeito. E a modernidade sempre acaba vencendo o atraso, viu? E aqui na Portelinha vai ser assim também, fica tranquilo [Trecho extraído do capítulo 174].

<sup>3</sup>Sinopse adaptada do site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/duas-caras/trama-principal.htm>. Acesso em 16/03/2015.

O antagonismo entre o atraso e o moderno também foi construído na dimensão audiovisual da telenovela, sobretudo, pela trilha e pelo enquadramento das personagens. Em uma sequência que se inicia com Evilásio distribuindo panfletos de campanha, cumprimentando os moradores e apresentando suas propostas, a trilha de fundo é *Negro Gato*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, cantada por Mc Leozinho<sup>4</sup>. Nesses momentos, Evilásio é enquadrado num dos cantos da tela em plano médio (PM) como numa sugestão visual de uma postura dialógica, igualitária em relação aos outros ocupantes do plano (Figura 1). Durante uma de suas abordagens, o jovem é interrompido pela chegada de Juvenal, enquadrado no centro de um plano conjunto (PC), rodeado por seus sete anões (Figura 2). O líder da Portelinha alega que aquele é um território neutro aonde não se poderia fazer campanha. A trilha continua a mesma enquanto Evilásio contesta a posição de Juvenal, que o manda sair dali: “(...) pega essa papelada e vai distribuir em outra freguesia”, ao que Caó retruca “você me desculpe, mas eu sou morador da comunidade e estou aqui conversando com meu pessoal e ninguém vai me impedir”. Neste momento uma trilha com acordes isolados de piano conota situação de confronto e ajuda a narrar a sequência figurando um embate entre posições antagônicas. Junto à trilha o enquadramento das personagens enfatiza a tensão, uma vez ambos aparecerem sozinhos, no centro da tela, em primeiro plano (PP). Enquanto o conflito persiste Juvenal permanece no centro do plano conjunto e Evilásio volta a aparecer nas extremidades acompanhado de moradores.



Figura 1: Enquadramento de Evilásio sugerindo visualmente uma postura dialógica (Fonte: Arquivo Pessoal)

<sup>4</sup>Que adaptou a melodia incluindo batidas de funk.



Figura 2: Juvenal enquadrado no centro de um plano conjunto, rodeado por seus sete anos (Fonte: Arquivo Pessoal).

A sequência ainda traz outras demonstrações dessas posições seguindo esse padrão de representação visual: Evilásio abordando as pessoas, conversando, apresentando propostas, e Juvenal intimando, amedrontando e cobrando fidelidade - numa espécie de figuração do “voto de cabresto”, das relações clientelistas<sup>5</sup>, ambos acompanhados das trilhas musicais já citadas.

No momento final do evento narrativo, Evilásio ainda mostra-se incomodado por estar levando adiante sua candidatura a vereador sem o apoio do “padrinho”. Em vários momentos ele demonstra tristeza, dúvida, vontade de desistir porque não se sente confortável enfrentando o “pai do Portelinha”. A partir desse receio de Evilásio, tornam-se evidentes as dimensões do poder de Juvenal, que remetem às estruturas tradicionais do mandonismo. Vitor Nunes Leal argumenta que o coronel (um tipo de mandão) exerce “uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam” (LEAL, 2012, p.47). A estrutura social criada pelo mandonismo permite ao mandão controlar o povo, a economia e as instituições sociais, o que lhe confere prestígio e domínio político. Ele não só detém o poder como nomeia quem pode dividir esse poder com ele. Além disso, dependência, afeto e até mesmo certa transcendência<sup>6</sup> envolvem as relações de poder estabelecidas dentro deste sistema. O

<sup>5</sup>Clientelismo pode ser definido como “um tipo de relação entre atores políticos que envolve concessão de benefícios públicos, na forma de empregos, benefícios fiscais, isenções, em troca de apoio político, sobretudo na forma de voto” (CARVALHO, 1997).

<sup>6</sup>Isso pode ser exemplificado no evento narrativo da “Batalha da Portelinha” no qual a favela sofreu a invasão de traficantes a fim de controlar pontos de droga no local. Durante o confronto Juvenal sobrevive a um tiro, graças a um colete à prova de balas que usava secretamente. Numa alusão aos valores religiosos, aos medos e incertezas que fazem parte desses espaços sociais, o líder é milagrosamente salvo e se fortalece graças a isso. São formas outras de sociabilidade e organização social que a política racional não consegue prover.

mandão é adorado pois concede favores ao seu povo. Dessa forma, é possível compreender o dilema de Evilásio e a importância do apoio de Juvenal. Isso se explica tanto pela relação de afeto quanto pela legitimação de sua candidatura a partir do respaldo que só Juvenal pode oferecer.

Essa sequência final começa com Júlia apreensiva, pois sabe que o marido foi chamado para uma conversa com o presidente da associação dos moradores da Portelinha. Os três minutos iniciais do diálogo são do mandão contrapondo Evilásio a partir do resultado das últimas pesquisas, nas quais o jovem não aparece bem nas intenções de voto. Juvenal questiona se o afilhado realmente tinha alguma expectativa de vencer sem seu apoio. Novamente enquadramento e trilha figuram o conflito. A conversa é estabelecida em planos e contra-planos numa montagem clássica, mas que conota enfrentamento. A tensão é registrada pela trilha que, em momentos chave, aparece em acordes que evocam suspense. Juvenal prossegue cobrando fidelidade:

Juvenal: Tudo o que tu sabes fui eu quem te ensinei. E o que que tu fez em troca? Me traiu. Quis ocupar o meu lugar. Se voltou contra mim.

Evilásio: Eu não me voltei contra você. Eu discordei de você. Coisa que Juvenal Antena não admite. Discordei e discordo. Discordo da maneira que o senhor faz e acontece na Portelinha. O senhor aprisiona as pessoas, mesmo quando ajuda. Discordo dos seus métodos, discordo de tudo que o senhor representa. E nada vai fazer com que eu mude minha cabeça [Trecho extraído do capítulo 197].

A conversa prossegue nesse tom enquanto Juvenal reforça sua capacidade de controle de tudo e de todos. Evilásio resiste e afirma que não vai mudar sua maneira de pensar. É neste momento que Juvenal afirma que “a banda vai continuar tocando do meu jeito” e propõe um acordo: retira sua candidatura, diz ao povo para votar no afilhado e continua mandando na Portelinha. Por outro lado, Evilásio representa a comunidade na Câmara dos Vereadores e passa a “brigar pelo povo”. Ao perceber que lhe estava sendo proposta uma aliança, Evilásio reage: “Mas eu vou agir de acordo com o que eu acredito”, ao que Juvenal responde: “Tá, nós vamos achar o meio do caminho”. Os dois selam a aliança e o jovem mostra-se aliviado e abraça o padrinho, que o acolhe tal como um pai que abraça a um filho numa postura protetora (Figura 3). Quando Juvenal sugere que o caminho precisa ser construído, é este processo de construção e de negociação que pode entendido a partir do conceito de mestiçagem (MARTÍN-BARBERO, 2001): uma trama contemporânea de modernidade e descontinuidades culturais, de formações sociais, estruturas de sentimento e imaginários pautada na mescla e combinação de repertórios e referências culturais.



Figura 3: Juvenal abraça Evilásio depois de selar a aliança  
(Fonte: Arquivo Pessoal)

O que se depreende da análise do evento são dois estilos distintos de fazer política que, em princípio, entram em choque e terminam numa forma de acomodação construída na base da negociação: Juvenal propõe uma aliança e ambos se unem em prol da candidatura de Evilásio, numa clara demonstração de conjugação de distintas matrizes que compõem nossa cultura política. As cenas com *closes* em apertos de mão, do padrinho e do afilhado em posições diferenciadas dentro do plano (Figuras 1 e 2), acompanhadas de bandas sonoras cuidadosamente escolhidas, nos mostram que a televisualidade do evento, ou seja, aquilo que, dentro de certo regime do visível foi dado a ver, evidencia a relação entre as duas personagens, representando dois modos de fazer política na vida cotidiana, um que remete ao arcaico e outro que seria o moderno, e que só existem na articulação de um e outro. Quando colocados em cena, primeiro em situação de conflito, posteriormente unidos por uma aliança afetivo-política, dão a ver a forma como as matrizes culturais, especificamente o arcaico/moderno se misturam e assim constituem nossa *modernidade periférica* (HERLINGHAUS, 1994) e subjazem as relações sócio-políticas.

Estes modos de ser caracterizam certa cultura política, bem como reiteram a televisão como um lugar privilegiado para perceber nossa realidade cultural que é constituída por contradições. São eles que configuram nosso contexto moderno que coloca o hibridismo como um traço histórico de nossa modernidade e que produz diferentes formas de interculturalidade. Para Martín-Barbero (2008, p.32) “(...) a telenovela remete acima e abaixo dos esquemas narrativos e das estratégias de mercado as transformações tecnoperceptivas que possibilitam que as massas urbanas se apropriem da modernidade sem deixar sua cultura oral”. Assim sendo, não podemos

pensar esse processo de modo unitário e homogêneo.

“Tudo que queria nessa vida, era só um *cadim* de terra”<sup>7</sup>

A segunda pesquisa em curso parte da constatação de que a terra, além de se mostrar um tema transversal na teledramaturgia de Benedito Rui Barbosa, erige-se não só como a circunstância de lugar, em um tempo específico, mas também como narradora-personagem na poética televisual. Essa condição de narradora-personagem revela traços de onisciência, pois há saberes tanto sobre quanto provenientes da terra, na expressão da cultura popular; e traços de onipresença, pois o elemento terra quando não está presente visualmente, está nas falas das personagens, em suas demandas, questionamentos e inquietações. A partir da pergunta de pesquisa, “qual matriz cultural emerge e sustenta a tematização da terra, em seu aspecto televisual?”, foi selecionado um conjunto de cinco telenovelas deste autor e, dentro de cada uma delas, um evento narrativo, para proceder à análise e tentar identificar e refletir sobre o que está fora do texto e que, ao mesmo tempo, está presente sob forma desta concepção matricial que subjaz toda a trama.

O evento narrativo ora apresentado é o do diálogo entre as personagens Tião Galinha (Osmar Prado) e Pe. Lívio (Jackson Costa) da telenovela *Renascer* (Rede Globo, 1993). Tião é um ex-catador de caranguejos, da área de mangue, que se transfere com a família para a zona do cacau na esperança de melhorar de vida. A essa altura da trama, após sucessivas humilhações, o matuto está desempregado e desiludido. Em um gesto desesperado ele confia ao progressista Pe. Lívio a sua intenção de invadir e disputar terras, já que não dispõe de recursos para comprar. O padre tenta argumentar e dissuadir Tião da ideia.

Nos primeiros onze segundos da sequência, a câmera focaliza a copa de uma palmeira num movimento circular, em sentido anti-horário, segue-se um *tilt*, até se ajustar, aos doze segundos, ao nível do solo fazendo uma panorâmica (PAN) enquadrando o Pe. Lívio, em plano aberto (um plano de ambientação). Seria apenas uma tomada de transição em relação à cena anterior da telenovela, o que inclui o *back ground* (BG), se não fosse pelo fato de que a maior parte da conversa é filmada por uma câmera em movimento circular. O diálogo entre Tião e Pe. Lívio poderia ser registrado pelo tradicional esquema do plano e contra plano, comum às telenovelas, mas, ao que parece, o diretor Luiz Fernando Carvalho optou pelo plano sequência e pelos movimentos circulares com câmera na mão, em sentido horário. Cada giro

<sup>7</sup>Agradeço a Reinaldo Maximiano Pereira pela colaboração nesta seção do artigo.

é cadenciado pela resposta de cada personagem. Assim, em termos de análise televisual, há a alternância de enquadramentos, pois o movimento circular do plano sequência faz com que a cada giro, uma das personagens, no quadro, apareça em plano frontal médio (que é um plano de posicionamento e movimentação), em plano americano (PA), em meio primeiro plano (MPP), em perfil, em plano de nuca, em *plongée* e em *contra-plongée*.

É possível crer que esse girar em torno de um eixo é significativo, pois demonstra que todo o diálogo que segue será em torno da propriedade da terra. Ademais, o movimento em sentido horário pode simbolizar a ação do tempo, ou seja, simboliza que o tema está em debate na agenda política, que as ações o circundam, mas não o resolvem. Em outros termos, é como se déssemos voltas em torno do problema sem atingir o cerne da questão de forma efetiva e eficaz.



Figura 4: a câmera faz um movimento circular acompanhando a copa da palmeira, após um *tilt* (movimento pela vertical, de cima para baixo) e ajusta-se o eixo na horizontal com o Pe. Lívio. Em plano aberto, inicia-se um *travelling* e, depois, um plano sequência à medida que o padre se aproxima de seu interlocutor, Tião, ao fundo do quadro (Fonte: Arquivo Pessoal).

Outro elemento marcante nesta sequência diz do modo como a câmera está distante da figura humana que ocupa uma porção diminuta no eixo dramático. Após ajustar o eixo para um movimento na horizontal (para direita do quadro) inicia-se um *travelling* para frente, ainda em plano aberto, seguido de um plano sequência que acompanha o caminhar do padre em direção a Tião (Figura 4). Após 24 segundos, Tião é enquadrado em plano geral (PG), que, também, revela o cenário, em grande proporção. Isso nos faz crer que, quando Tião indaga pela falta de terra, a dimensão da visualidade nos mostra que o problema não é bem esse. Terra há, e muita! Basta ver o quão nos tornamos pequenos diante de tamanha vastidão. No entanto, para que compreendamos o cerne do problema, a câmera aproxima-se das personagens (Figura 5) para que Tião nos explique qual é o verdadeiro motivo: má distribuição; um

problema que remonta aos tempos de Capitâneas Hereditárias e as formas desiguais de distribuição de terra no Brasil e, junto dela, o poder de quem tem a posse.



Figura 5: A câmera se aproxima das personagens para que acompanhem suas reflexões sobre a questão da terra (Fonte: Arquivo Pessoal).

Esse recurso de posicionar o humano numa dimensão menor em relação ao cenário, geralmente, em uma locação, realça a abrangência do tema da terra nas obras de Barbosa. Cremos que ela seja, em sua força visual, ambientação, situação e personagem. O evento se passa num cenário descampado onde há poucas árvores situadas atrás da personagem Tião. O diálogo é o que se segue:

**PE. LÍVIO** – Olha, Tião, pel’amor de Deus, Tião, pára com essa bobagem de querer disputar terra, Tião! Pelo amor de Deus, tira isso da sua cabeça, que você só vai poder disputar terra, nesse país, é com índio, lá no Pará, lá no Amazonas. Porque o resto, já ta tudo tomado, Tião! Isso aqui tudo já tem dono, já!

**TIÃO** – Pe. Lívio, Deus quando fez o mundo, não deu terra pra ninguém! Por causa de quê que tem tanto dono, né memo? Quem foi que deu terra pra eles, me diga? Porque o sinhô é o ministro de Deus na terra. Foi Deus? Foi Ele que deu? E se Ele deu, Ele deu de papel passado? [Trecho extraído do capítulo 101]

Ou seja, o debate entre Pe. Lívio e Tião, em termos de uma análise cultural, se constrói a partir do sentido de propriedade e da lógica para distribuição da terra. Enquanto o padre sinaliza questões políticas e ideológicas, Tião tenta investir um sentido fundamentalmente místico. No Brasil, as políticas de reforma agrária se caracterizam como um longo processo de luta contra concentração de grandes extensões de terras (segundo o INCRA, 3% do total das propriedades rurais do país são latifúndios e quase 60% das terras agricultáveis) como, também, contra a exclusão dos trabalhadores rurais no acesso às políticas sociais trabalhistas (GARCIA JR, 1983).

O posicionamento dos atores em cena também é cambiante, no eixo dra-

mático: o diálogo começa com as personagens afastadas no campo, em plano geral (PG), elas se aproximam, na medida em que parecem chegar a um ponto de concordância, e se afastam nos momentos de discordância e/ou hesitação. Por exemplo, aos 37 segundos, durante o *travelling* para frente, Tião é enquadrado em PG, a câmera se aproxima, rente ao solo, ao longo da fala da personagem, assim seguem-se: o plano frontal médio (que é um plano de posicionamento e movimentação), plano americano (PA), meio primeiro plano (MPP), perfil, nunca até Tião sair do quadro e avistarmos Lívio em plano aberto, depois PM, PA, MPP, perfil, nunca, e perfil, novamente; em um segundo movimento, Tião é enquadrado em *plongée*. Mais adiante ambos são enquadrados em PA. Conforme vemos na figura 6:



Figura 6: Alternância de planos de enquadramento, a partir de um movimento circular (Fonte: Arquivo Pessoal)

O diálogo é o seguinte:

**TIÃO** – Pe. Lívio, Pe. Lívio, foi Deus que fez isso tudo, não foi? [abre os braços]  
**PE. LÍVIO** – Foi, foi Deus, sim!  
**TIÃO** – E a Sagrada Escritura, é a escritura da terra?  
**PE. LÍVIO** – Mas que besteira você está falando. Que Sagrada Escritura é escritura de terra o quê? Onde foi que você ouviu isso? [Trecho extraído do capítulo 101]

Tanto os movimentos de câmera, como os enquadramentos e os posicionamentos dos atores em cena fluem de acordo com o comportamento de cada personagem e com os subtemas que são agenciados a partir do tema central do diálogo, ou que circundam esse tema. Quando a sequência se aproxima do fim, Tião passa a ser enquadrado em *plongée* (Figura 7), diante de um padre constrangido, e faz a sua confidência como se estivesse de frente para o Cristo:

**TIÃO** – Eu posso dizer uma coisa pro sinhô, de coração? Tudo que queria nessa vida, era só um *cadim* de terra. Assim, olha, um bocadinho só. Uma coisinha pequenininha. Não ia fazer falta para quem tem, não. O sinhô me entende?  
**PE. LÍVIO** – Entendo, sim, esse é o problema de muita gente. [Trecho extraído do capítulo 101]



Figura 7: Do enquadramento em PA ao enquadramento de nuca que focaliza Tião em plongée

Assim, o diálogo, numa trajetória circular, como figurado na dimensão da televisualidade, encerra-se no ponto em que começou: por que poucos são donos de tanta terra e muitos não tem sequer um “bocadinho”? Tião entra e sai de cena sem posses e sem respostas.

### Comentários finais

Nossa preocupação em erigir uma abordagem sobre a televisão que não perdesse de vista sua complexidade conduziu-nos à proposta dos *visual studies* pela abertura teórica e metodológica à historicidade e ao contexto de produção das *pictures* que tal perspectiva permite. E é esse esforço de pesquisa que tentamos perseguir tendo por base fundamental a noção de televisualidade. Pensar essa “visão socializada” (ABRIL, 2012) ajuda-nos a compreender que as imagens visuais não se esgotam no visível, mas estão ancoradas em dimensões invisíveis que sustentam este gesto mesmo de mostrar, pois “vemos através dos olhos de nossa cultura, dos sistemas simbólicos, conhecimentos, valores e estereótipos adquiridos através da enculturação” (ABRIL, 2012, p. 23). O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, nas representações e nas artes visuais cujo o foco recai na análise da imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais.

### Referências

ABRIL, G. “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual”. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*. Sevilla: n.9, 2012.

BARNARD, M. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.

BREA, J. L. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BUTLER, J. *Television Style*. New York: Routledge, 2010.

CARVALHO, J. M. “Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual”. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 40 (2), 1997. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0011-52581997000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003). Acesso em 17/03/2015.

CRUCES, F. “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”. *Revista Anthropos*. Huellas del conocimiento, Barcelona, n. 219, 2008.

FRANÇA, V. “Televisão porosa: traços e tendências”, In: FREIRE FILHO, J. (Org). *A TV em transição*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 27-52.

GARCIA JR., A. R. *Terra de trabalho: trabalho familiar de pequenos produtores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GUASCH, A. M. “Los estudios visuales, un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, n. 1, nov, 2003.

HERLINGHAUS, H; WALTER, M. “¿‘Modernidad periférica’ versus ‘proyecto de la modernidade’? Experiencias epistemológicas para reformulación de lo ‘pos’ moderno desde América Latina”, In: HERLINGHAUS, H; WALTER, M. (eds.). *Posmodernidad en la periferia: enfoques latino-americanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer, 1994.

KNAUSS, P. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual”. *Art-Cultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jul. 2006.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. “De la experiencia ao relato: Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica”. *Revista Anthropos*: Huellas del conocimiento, Barcelona, n. 219, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_; MUÑOZ, S. *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.  
MITCHELL, W. J. T. *What the pictures want?* London: The University of Chicago, 2005.

\_\_\_\_\_. *Picture Theory*. London: The University of Chicago Press, 1994.

ROCHA, S. M. “Pensar a ‘cultura das drogas’: para pensar a sociedade e o papel da televisão”. In: *Lutas, experiências e debates na América Latina: Anais das IV Jornadas Internacionais de Problemas Latino-Americanos*. Alan Baichman ... [et al.]; 1ª ed. edición bilingüe. Longchamps: Imago Mundi; Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2015. Libro Digital, EPUB.

SIMÕES, J. A. “Prefácio”, In: LABATE, B. C. ... [et al.] (orgs.). *Drogas e cultura: novas perspectivas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 13-21.



THOMPSON, K. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2003.

### **Referências audiovisuais**

RENASCER. Escrita por Benedito Ruy Barbosa. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, 20h, 8 de março de 1993 a 14 de novembro de 1993. 216 capítulos.  
DUAS CARAS. Escrita por Aguinaldo Silva. Direção: Wolf Maia. Rio de Janeiro, 20h, 1 de outubro de 2007 a 31 de maio de 2008. 210 capítulos.



# La presencia del *noir* en las series televisivas policíacas brasileñas

*The presence of noir patterns in Brazilian television police films*

Anna Maria Balogh<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Anna Maria Balogh hizo su doctorado Literaturas Extranjeras por la Universidad Complutense de Madrid (1979) y su posdoctorado pela Université Stendhal de Grenoble (1995). La autora es libre-docente jubilada (maitre de conférences) de la Escuela de Cine y Televisión en ECA-USP (Universidad de São Paulo) y Titular en Pos-Grado en Medios de Comunicación en UNIP (Universidad Paulista). Autora del libro de *Adaptaciones al cine y TV* en su 2ª. Edición (Annablume, 2005), del libro sobre *El discurso ficcional en la TV* (Edusp, 2002), de artículos y capítulos de libros en Brasil y en el extranjero.

**Resumen:** las series policíacas en la televisión brasileña tuvieron una diacronía más errática que las americanas muy involucradas en aquella cultura. Aun así, se han firmado revisando matrices del *noir* clásico y añadiendo variables propias como previsto en los conceptos de Lotman (1993) que se adoptan. Además de las referencias intertextuales filmicas y televisivas, las series más recientes analizadas, *Força Tarefa* y *Na Forma da Lei*, utilizan tópicos polémicos que siempre han caracterizado el género que se emula, así como su estética *sui generis* con acréscimos propios del quehacer televisual brasileño.

**Palabras clave:** *noir*; series de TV; matrices textuales; cultura; corrupción.

**Abstract:** noir series are not as deeply imbedded in the country's culture as in USA. Yet, Brazilian television achieved to create a tradition in this genre rethinking noir patterns and creating original variables. A strategy that confirms the precision of Lotman's conceptions on textuality and cultural memory. Both series analyzed adopt many intertextual citations, both filmic and televisual. In these recent noir series authors do even manage to successfully remake some of the polemic topics characteristic to the genre, as well as reelaborate the powerfull aesthetic clues of noir adapted to TV.

**Key words:** noir; TV series; textual patterns; culture; corruption.

## Dramaturgia en la televisión brasileña

Cultura, para el célebre estudioso del concepto, Iuri Lotman (1993, p. 223-224), es una forma de inteligencia y de memoria colectiva que implica la elección de los textos que se consideran válidos para conservar, al lado de otros que se pueden olvidar. En la actualidad, frente a la multiplicación de textos, soportes y nuevas tecnologías disponibles, se puede considerar que cada cultura elige, además, el medio con el cual más se identifica para transmitir los textos. Este medio en Brasil es, sin duda, la televisión.

Las últimas décadas consagraron a la red Globo con expresivas audiencias entre las emisoras generalistas. La ficción en horarios nobles proporcionó a la emisora un *savoir-faire* diferenciado en las novelas. Con el tiempo se acrecentó el humor relativizando al drama, muy al gusto del público brasileño. Además de la función comunicativa, se alcanzó un rigor estético conocido como *o padrão Globo de qualidade*, al que se incorporó la tecnología de alta definición. Desde el punto de vista social, se tiene lo televisivo como factor de agregación social y unificación lingüística colaborando así para la identidad cultural de un país cuyas dimensiones son continentales como Brasil.

Firmada la competencia en la producción de novelas, a partir de los años 1980, la emisora empezó la producción de miniseries consideradas *la crème de la crème* de la ficción televisiva brasileña. Se trata de formato caracterizado por una clausura poética ausente de las demás series, estas próximas de la estética de la repetición (CALABRESE, 1999). En términos de guión, recursos de realización, producción y elenco, es un formato de excelencia. La mayoría se basa en transmutaciones de la literatura o tramas históricas, muchas protagonizadas por heroínas subvertedoras de los dictámenes de la sociedad.

La red Globo produce cerca de dos mil y quinientas horas anuales de novelas y programas en general -un verdadero record mundial en términos de dramaturgia televisiva. Tal producción equivaldría a cien largometrajes al mes, a parte de las mil ochocientas horas dedicadas al teleperiodismo (GUIA, 2010, p. 4-5). En reciente reunión del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel),<sup>2</sup> en Rio de Janeiro, sorprendió a los representantes de diversos países que Globo pudiera tener un plantel permanente de doscientos guionistas para responder a una producción del porte mencionado.

<sup>2</sup>La Obitel trata de la ficción televisiva latinoamericana y de la ficción estadounidense consumida por hispanohablantes que viven en el país y las interacciones entre dichos universos ficticios. De los países de habla portuguesa del Observatorio se incluyen ficciones de Brasil y Portugal.

## Panorama: *noir à la brésilienne*

Aunque las miniseries sigan haciéndose y constituyan una marca propia de la red Globo en Latinoamérica, el presupuesto es muy alto; hay que compaginarlas con series o seriados. La gran tradición de los seriados se ha firmado en Estados Unidos, hasta tal punto que muchos de ellos se asemejan a auténticas franquicias tales como *Law & Order*, *CSI*, *NCSI*, cada uno con variables diversas. También es muy fuerte la tradición de películas negras, policíacas y de *gangster* en Estados Unidos, mientras que en América Latina se reveló más duradera la tradición del melodrama.

En la televisión brasileña los seriados y las series policíacas tuvieron una tradición más errática, sintetizada a continuación en breve panorama, con el *Dicionário da TV Globo* (2003) en manos, como *aide-mémoire*. Antes, cabe recordar que algunas novelas utilizaron motivos temáticos del *noir*, como el famoso *whodunit*: ¿quién lo ha hecho? ¿Quién es el asesino? En *O Astro*, la pregunta clave: ¿quién mató a Salomon Ayala? Y en *Vale Tudo*, la pregunta clave ¿quién mató a Odette Roitman? Pero la estrategia en sí no era lo suficiente para adscribir las obras al género negro.

Solo un experto guionista como Silvio de Abreu consiguió romper la tradicional ausencia del *noir* en la novela con *A Próxima Víctima*, todo un éxito. La trama se define así: Suspense, traiciones y romances dan el tono a la novela, centrada en tres preguntas: ¿quién mató, quién será la próxima víctima y por qué? Once personas son asesinadas. Un coche Opala negro, que sigue a las víctimas, es el único indicio de que el asesino está cerca (GUIA, 2010, p. 170). A cada mes se mataba un personaje y la novela cambiaba de rumbo. Tal fue el éxito, que el autor se vio obligado a inventar dos finales para eludir a la prensa y preservar ignoto el desenlace hasta que llegara a la pantalla. Después el autor tuvo que inventar un tercer final distinto cuando la novela se exportó a otros países (AUTORES, 2008, p. 308-10).

Uno de los elementos gráficos más notables de *A Próxima Víctima*, representada en el canal *Viva* en 2013, se manifestó en las viñetas de cierre. A través del visor de un arma se veía en *freeze* al último personaje que hablaba, se oía un tiro, y la imagen del visor se reventaba en añicos creando un gran suspense para los capítulos siguientes.

## El papel de los seriados

A pesar de este hallazgo, el género policíaco encontró en el seriado su formato preferencial. En *Plantão de Polícia* (1979-1981, 80 episodios), el guionista

Aguinaldo Silva tuvo la oportunidad de utilizar los conocimientos de su antigua profesión de reportero policiaco en periódicos. El seriado mezclaba tramas del género con dosis de humor. En oposición a los seriados americanos, no se enfatizaba la violencia sino el aspecto humano de las historias, uno de los motivos de la audiencia del programa.

*Delegacia de Mulheres (Comisaría de Mujeres, 1990, 18 episodios)* era parte de la programación conmemorativa de los veinte y cinco años de la emisora. El seriado se inspiraba en el cotidiano de una comisaría femenina según el modelo de Schuma Schumacher, una de las fundadoras de SOS-Mujer. Los temas eran profundos, pero el tono de la serie se proponía ameno y utilizaba de forma eficiente el suspense. La comisaria y las detectives simbolizaban cualidades femeninas importantes para su actuación profesional. El *steady-cam* seguía de forma adecuada la agilidad de la acción.

A *Justiceira* (1997, 12 episodios) se inspiraba en la fórmula americana de mucha acción y persecución filmadas en 35 mm. En la trama una comisaria que se había jubilado se veía obligada a participar de una organización internacional contra el crimen para rescatar a su propio hijo, secuestrado por un grupo de traficantes a causa de deudas del padre. Elementos extratextuales intervinieron en la serie que en realidad se planeaba más larga, no fuera el embarazo de la protagonista.

### Series policíacas más recientes

La ficción seriada se ha ido perfeccionando, miniseries de veinte a cuarenta episodios dieron lugar a miniseries seriadas que congregan características de los dos formatos con tramas que varían entre ocho y doce capítulos (*Na forma da lei*). Algunas se acercan a los híper seriados uniendo a través de un hilo narrativo las diferentes temporadas del programa, típico de series más duraderas (*Força Tarefa, Globo, 2009, 12 episodios*). Dichas series, aunque ambas del género negro, presentan estrategias de enunciación y experimentaciones distintas con las matrices de género, exigiendo una aproximación individualizada. *Na forma da lei* ha sido llevada a la pantalla de Globo de junio a agosto de 2010, como formato híbrido con ocho capítulos, dirección de Wolf Maya y guion de Antonio Calmon, ambos profesionales con larga experiencia.

El argumento del seriado se basa en la historia de un grupo de la Facultad de Derecho, que pierde a un amigo común, Eduardo Moreno. El joven es asesinado en la fiesta de su noviazgo con Ana Beatriz Tavares Macedo (la bella Ana Paula Arosio). Mauricio Viegas, el asesino, era ex-novio de Ana Beatriz. El grupo decide

hacer justicia y tiene las competencias exigidas para actuar: Gabriela es comisaria de la policía federal; Célio es juez; Edgard, abogado; Ademir, reportero policial y Ana Beatriz, promotora. El grupo mimetiza en la serie un abanico de las funciones ejercidas en el ámbito de la justicia en la realidad brasileña.

La crítica tradicional ha analizado las series sobre todo en términos narrativos, discursivos y estéticos, sin llevar en cuenta las viñetas de abertura y de cierre. La incorporación creciente de las nuevas tecnologías, ha destacado ese arte efímero con tanta creatividad que redundó en un departamento propio en la Globo bajo la supervisión del *designer* Hans Donner. Las breves presentaciones y cierres citados tienen la importante tarea de introducir con poder de síntesis la historia de la serie, la época y el espacio en que transcurre y el género al que se adscribe. Tarea nada despreciable en una programación horaria inmensa.

En las imágenes que presentan la serie negra analizada, el título aparece en caracteres fijos al estilo de *Law and Order*. La intención moralizante de la obra, presente en el título, se reitera al privilegiar la presencia de los protagonistas, todos en favor de la justicia. Cada uno es filmado individualmente con aproximación de la imagen en plan medio. La promotora Ana Beatriz es el personaje del cual la cámara más se acerca, destacándola de los demás.

Maurício Viegas, el asesino, es el único representante del mal que participa en destaque en la presentación, causador que es, del daño que impuliona toda la acción (PROPP, 2011). Actores secundarios aparecen en telón de fondo en escenas sacadas de la propia serie. Al final, el alineamiento y la pose decidida de los protagonistas recuerdan la presentación del largometraje *The Untouchables*, de Brian de Palma. Guiño intertextual que anticipa otros, estrategia que remite a películas y seriados de la diacronía de género.

Al modo de muchas películas negras, como *Laura*, el inicio de la serie trae varios *flash-backs* (SIMSOLO, 2009, p. 17). La relación de Ana Beatriz con Viegas termina en ruptura a la que sigue la huida de la joven al extranjero. Después ocurre el asesinato brutal de la pareja de Ana Beatriz en el noviazgo. Hechos que llevan al pacto sellado por los jóvenes por justicia, sintetizado en las palabras de Gabriela, que se refiere al colega muerto y le dedica la ceremonia de graduación al decir:

[...] foi covardemente assassinado. Eu, meu noivo e mais quatro colegas reconhecemos o suspeito, que foi preso, julgado e inocentado, tudo Na forma da Lei, era para que nós nos conformássemos com essa situação, mas nós não vamos nos conformar, vamos depois de todos esses anos na Faculdade... acho que uma coisa é a que mais fica: as leis existem para ser respeitadas. Num futuro próximo nós as faremos respeitar. Nós

não podemos deixar que o poder político e o poder econômico manipulem as leis, a gente quer um país melhor vamos conseguir (sic). Chega de impunidade no Brasil!

El grupo representa la conquista de competencias propias de la clase media mimetizada en el tejido ficcional, el ingreso en la Universidad, y la esperanza de construir un país más justo, por un lado. Por otro, los episodios establecen una inquietante relación entre sociedad, crimen e impunidad, que antes no existía de esta forma, con una creciente invasión del crimen en la trama social en la contemporaneidad.

El tiempo y el espacio están presentes en la serie en elementos calcados en el *noir*, tales como los *flashbacks* y a las elipses temporales, que dan el tono a la resolución de los jóvenes. En términos espaciales, el planeamiento intelectual de los actos ilegales se hace en la casa de Carlos Viegas, cuya opulencia es símbolo de la riqueza ilícita que ha conquistado a través de la política y de la corrupción. En la casa del hijo se manifiesta el lado más pragmático, actos violentos y ambiente prostituido. El espacio mimetiza la división tradicional del *noir* entre un *upperworld* de la sociedad organizada y un *lowerworld* del crimen, aunque aquí como en los *noir*, todos los mundos terminan contaminados por el la inestabilidad y el crimen (SIMSOLO, 2009, p. 16).

La serie trae amplia gama de referencias intertextuales (GENETTE, 1982), sobre todo en lo que atañe a la interminable lucha contra la corrupción, nacional e internacional. *Na Forma da Lei* presupone todo un repertorio de noticiosos contando con la memoria del público: la operación manos limpias de Italia, la operación criminalidad cero de la policía de Nueva York y la creación de las unidades pacificadoras en chabolas de Rio de Janeiro. La constante visualización de personajes amenazados de muerte a través del visor del arma remite a la telenovela *La Próxima Víctima*, ya citada. La mirada se une al acecho, a la inquietud y a la muerte, clásicos del género negro.

El desenlace de la serie hace honor al título, *Na forma de la lei*. El movimiento final de la serie empieza con la captura del suegro de Maurício Viegas delante de la cual así se pronuncia un senador: “Nosotros conocemos vuestros métodos criminosos, no tenemos miedo, nosotros no descansaremos hasta expulsarle de aquí, como se expulsa un cáncer!”. La justicia empieza a romper el ciclo de la corrupción. Aun así, el asesino, Maurício Viegas, logra huir de la clínica psiquiátrica en que estaba internado, dejando detrás de sí un rastro de muertes. Mientras escapa, su mente tortuosa es poblada de *flashbacks*, elemento típico del *noir* (SIMSOLO, 2009, p. 17).

Todos pensamientos obsesivos en torno a su oscuro objeto de deseo: Ana Beatriz. Cuando la esposa de Viegas habla de la muerte del hijo, él reacciona de forma insana, matándola, y, después, eliminando al juez Célio Rocha.

En el conflicto final entre él y Ana Beatriz, la promotora dispara en dirección a Mauricio Viegas, pero no lo alcanza. Ella se ve, entonces, en una encerrona de la que sólo escapa gracias a que la comisaria Gabriela que mata a Viegas de un edificio próximo desde cuya terraza lo vigilaba. La intriga se cierra en círculo. Mauricio cae en la piscina, sitio en el cual la relación con Ana terminó, episodio impulsor de sus locuras y crímenes. Una remisión intertextual a *Crepúsculo de los Dioses*, en la que la actriz interpretada por Gloria Swanson le da un tiro al amante, vivido por William Holden, que la dejó por otra más joven, y él cae muerto en la piscina. Escena que se hizo emblemática de los *noirs*.

Además de citas fílmicas - la voz grave y ronca de don Corleone se reitera en la del comisario corrupto Paulo Pontes - hay las televisivas: uno de los policías imita la gestualidad del viejo detective Kojac y, como aquél, siempre va con su indefectible Chupa chups. La filmación nerviosa y próxima de la acción se hace al modo de los noticiosos de la TV Record, entre otros. En los elementos temáticos (crimen, corrupción, traición, asesinato, perturbación interior) la serie sigue las matrices del *noir* y sus congéneres (*gangster*, tribunal, detective). El asesino psicópata, a su vez, está más cerca de films como *Atracción Fatal*.

En términos figurativos, la noche corresponde al mundo ilícito y al crimen, el día a las obras de la justicia y de la ley. El *steady-cam* acompaña de forma pertinente al dinamismo de la acción, traducida, además, por un montaje ágil, ambos remitiendo a las películas y seriados negros americanos.

Al final se filma el grupo en el cementerio, los colegas se despiden de Eduardo Moreno, que por fin descansa en paz: sus amigos derrotaron a los corruptos y obtuvieron justicia. Los protagonistas también merecen descansar como sugieren sus trajes informales. El *cliché*, el vuelo de un pájaro cruzando el cielo, anuncia la esperanza de tiempos mejores.

*Força Tarefa*, hiper seriado hecho el año anterior, con dirección general de José Alvarenga Júnior (Globo, 2009, 12 episodios), también trata del tema corrupción, pero desde un ángulo distinto. Al modo de los seriados americanos, se titulan los episodios: *Dinheiro Podre*, *Tolerância Zero* y *Temporada de Caça*, entre otros. La portada del DVD nos informa:

*Força Tarefa* traz o dia-a-dia dos policiais que têm a difícil tarefa de investigar crimes dentro da própria polícia. A equipe, che-

fiada pelo Coronel Caetano (Milton Gonçalves), conta com os agentes Jorge (Rodrigo Einsfeld), Selma (Hermila Guedes), Irineu (Juliano Cazarré), Oberdan (Henrique Neves), Genival (Oswaldo Braúna) e Tenente Wilson (Murilo Benício), o mais radical, que leva às últimas consequências seus rígidos ideais de justiça. Ação, intrigas e muitas surpresas. *Força Tarefa* é adrenalina do início ao fim.

La adrenalina a la cual el texto se refiere está presente en las viñetas de abertura y cierre de la serie, una sucesión de imágenes rapidísimas del grupo de policías en acción, con un ritmo frenético de montaje, herencia de los 80, en la Globo, en la que todo ocurría en ritmo de videoclip, en ese caso, pertinente a la acción del seriado. Acompaña las imágenes una música del grupo Titãs y que atañe directamente al tema central: *Polícia, polícia, para quem precisa de polícia...* La viñeta final inscribe en blanco al título sobre líneas verdes, todo en diagonal, como la dramática inestabilidad barroca propia también de los episodios.

En el seriado anterior *Na forma da lei*, prevalecen el poder judicial y un saber intelectual que demandan las leyes por parte de especialistas, además de los que se encargan de la acción de perseguir, de punir, de noticiar. En *Força Tarefa* todos pertenecen a la misma corporación, con la tarea de cuidar para que los policías de otras comisarías no se vean tentados a infringir la ley cuyo cumplimiento están sirviendo. Hecho frecuente en sistemas corruptos, poco empeñados en ofrecer a la policía armamentos y condiciones competitivas, como los tienen los grupos criminosos.

En medio a la acción, la violencia surge más explícita. Hay episodios muy fuertes. En uno de ellos, la fuerza tarea descubre que policías están cambiando las drogas aprehendidas en operaciones previas por harina en los depósitos de comisaría. Aparentemente los agentes buscan al gran jefe colombiano del tráfico, en realidad, venden la droga aprehendida en operaciones previas a los propios bandidos. Embuste que cabe a la fuerza tarea descubrir.

En el comienzo los torea, pero en el desenlace, comandada por el coronel Caetano, la fuerza tarea tiene un peligroso enfrentamiento con los corruptos, asociados a traficantes de una casa nocturna que les servía de tapadera. Esa asociación sólo se descubre gracias a la obsesión del teniente Wilson, que no teme ir al *bas-fond* detrás de las pruebas necesarias.

En otro episodio, Claudia, mujer de un sargento, viene a comisaría a delatar los actos ilegales del marido policía, y sus subordinados que estarían matando gente en una finca antes de que fueran debidamente juzgados por la policía. La denunciante se siente amenazada por el marido, que ya le quitó la hija que tienen en común.

Nadie da importancia a su acusación, excepto el teniente que la acompaña al sitio donde ocurren los hechos relatados. Lo encuentran y, cuando se preparan para irse, llega el sargento, marido de Claudia. Les da veinte minutos de ventaja para que huyan por la floresta, donde van a cazarlos sus hombres, con ropas camufladas y rostros pintados de negro: ¡es una guerra!

En las escenas de la huida de ambos, la rapidez de su carrera por la floresta, de las cámaras les siguen y del montaje es tal, que parecen casi alucinatorios. Un helicóptero acompaña a los policías corruptos, el teniente Wilson llega a pensar que son de los suyos, engaño que casi les cuesta la vida a los fugitivos. Mientras tanto, los policías corruptos logran alcanzar al joven negro, también perseguido, y hacen apuestas para ver quien lo mata primero. Wilson y Claudia asisten horrorizados a la escena desde su escondite en la floresta.

Mientras tanto, en montaje paralelo, la novia del teniente, Jackie, recibe a los demás miembros de la fuerza en una fiesta sorpresa reservada para el cumpleaños del novio. Todos extrañan el retraso de Wilson. Cuando Jackie dice inadvertidamente que él fue a una finca en Vassouras, saben que él decidió actuar sólo y todos se marchan para allá. Delineado el problema, entran las céleres viñetas de abertura pertinentes al dinamismo de la serie.

Wilson logra matar a tres bandidos, antes que los colegas lleguen con gran aparato, al estilo de las series americanas. Cuando llega el teniente, los colegas lo aplauden. El episodio termina con una bella imagen nocturna de Río de Janeiro, después la cámara entra en el cuarto donde la novia lo espera con sensuales ropas íntimas. Él va a por un champán mientras su *álter ego*, un militar cínico, que le toma el pelo, le dice que 38 no es edad, es calibre de arma. Mientras Wilson va al cuarto, el militar rompe los globos de la fiesta con la punta del cigarrillo que hacen ruidos similares a tiros, recuerdo al público de que, pese al final más idílico, la serie sigue en guerra contra la corrupción. Viñetas finales.

En términos discursivos, las series discuten desde la ficción temas graves de la cultura y la sociedad que mimetizan: impunidad, falta de condiciones de la policía, el peligro que corren los encargados de los distintos puestos del sistema, pura y simplemente por hacer que se cumpla la ley. Ambas series dialogan con los movimientos reivindicatorios que agitaron la sociedad brasileña, sobre todo en 2013, y dividieron la nación en dos partes distintas con representación casi idéntica, tal como lo ha hecho la tradición *noir*, tanto en el cine como en las series televisuales policíacas en estas dos series renovando el género con el amplio *know-how* de ficción televisiva de los creadores brasileños. Puede que la ficción no tenga el poder de cam-

biar la realidad, pero dialoga con ella, abre los ojos del público con representaciones contundentes y se elige con acierto el género negro como paradigma, puesto que no está para medias tintas.

Ecos del *noir* se notan en muchas de las tramas. En *Dinheiro Podre*, las escenas iniciales muestran sólo los pies y las piernas de un hombre que sale de un portal, con fuerte contraluz en el fondo de la imagen. Suspense. Después sigue una toma muy alta, probablemente desde una grúa, y se ve que el hombre está saliendo de la prisión, la cámara vuelve a filmarlo de espaldas, una silueta con fuerte contraluz yendo hacia la calle, de incógnito. Sólo se va a revelar, de mala gana, cuando el teniente Wilson, disfrazado de taxista, entabla una conversación con el misterioso pasajero involucrado en asuntos de drogas.

Si las películas negras están bajo una calificación más amplia, de un archi-género de acción, este es un seriado que le hace gala, además de las viñetas analizadas, del montaje celer, de la acción incesante, hay otras características en la serie que sirven a esa *dromoscopia* tan contemporánea captada por Paul Virílio. En *Rápida Utopía*, Eco (1993) afirma que se vive la era del infarto, caracterizada por máxima tensión y ansiedad, que la serie representa con énfasis.

Otras series tienen como mínimo tres interrupciones para los intervalos comerciales, en esta se presenta el problema desde las primeras escenas, situación inicial (PROPP, 2011). Concepto ampliado en el relato de presentación (GREIMAS, 2015) en que los componentes discursivos se delinear: tema (*isotopías*), tiempo (*crononimos*), espacio (*toponimos*) y actores, tal como retomado en Lopes (1984). La presentación se extiende en el episodio hasta el planteamiento del problema y entran las viñetas de abertura. En la segunda parte, se delinea la investigación, la crisis del delito en el seno de la corporación y se finaliza con la punición de los culpables y la viñeta de cierre.

En suma, el seriado privilegia de tal modo a la acción propia del género que minimiza uno de los elementos más característicos de las series televisuales: la fragmentación. Sólo se interrumpe la serie una vez, con las viñetas de abertura. Tal división de bloques está más próxima a las de Syd Field (1984) para el cine (presentación, crisis, desenlace), que de las teorías narrativas; aun así, termina por condensar todo en dos bloques (presentación y preuncio de crisis vs. crisis y desenlace) en la serie y no tres como en Field.

En términos de lo tensivo, el seriado resulta en una intensidad máxima por las estrategias de enunciación que se han analizado. Un elemento que contribuye mucho para la obtención de los efectos vistos es un inteligente trabajo con consa-

grados recursos estilísticos del cine negro: las siluetas, el contraste de zonas de luz y de oscuridad, el uso de planes cerrados que ocultan elementos cognitivos sea en la relación personaje-personaje, sea en la relación entre el sujeto de la enunciación y el espectador. Hay filmaciones a través de persianas, vidrios y visores de coches enfatizando el papel primordial del ojo que vigila, que observa, que mira al que va a matar. Puro *noir*.

Los dos seriados son policíacos, pero se distinguen por elecciones en términos de las estrategias de enunciación, y abren de esta forma un abanico que muestra la riqueza y la pluralidad del género incluso cuando traspuestos para la televisión. Implica revisiones de ritmos, de formatos, trae referencias intertextuales más explícitas en el primero, más sutiles en episodios del segundo con más subversiones en términos del lenguaje televisivo en este último.

En lo que atañe diálogo con la sociedad y la cultura del país, a la representación de la sociedad en el microuniverso de la ficción *noir* la primera serie pone cierto énfasis en el discurso verbal de denuncia secundado por las acciones de los jóvenes con roles importantes en el sistema judicial del país. Ya en la segunda serie, la protesta-polémica representación de la sociedad se traduce en menor grado en los diálogos de los personajes y se demuestra con vehemencia a través de las acciones mismas, en los combates.

Si el país ha elegido la televisión como medio primordial de diálogo con la sociedad y la cultura, se puede concluir, a partir de Lotman (1993), que el medio produce textos que la cultura considera válidos no solo para conservar, sino también para ser objetos de las experimentaciones e innovaciones, como las que han sido analizadas. Y si la ficción constituye un instrumento poderoso de diálogo con la realidad, las dos series vistas representan una advertencia contundente, premonitrice de las manifestaciones de una sociedad indignada con la corrupción, la violencia y la impunidad. La ficción ha revitalizado en las series televisivas un género que tiene tradiciones temáticas y estéticas notables – le añadió a una un montaje que hace honor a la dromoscopia de que Virilio considera en última instancia alienante (*Força Tarefa*) – a la otra (*Na Forma da Lei*) un instigante tejido de relaciones intertextuales -añadiendo un toque de contemporaneidad al género que se revela de los más pertinentes para expresar la fuerza de las tramas narrativas centrales: el *noir*.

## Referencias

- AUTORES: histórias de teledramaturgia. Rio de Janeiro: Globo, 2008. 2 v.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Portugal: Edições 70, 1999.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1.
- ECO, U. “Rápida utopia”. In: VEJA 25 ANOS: Reflexões para o Futuro. São Paulo: Organização Odebrecht, 1993. p. 109-115.
- FIELD, S. *The Screenwriter’s Workbook*. University of California: Dell Publishing Company, 1984.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris: Ed. Presses Uiversitaires, 2015.
- GUIA ILUSTRADO TV GLOBO. Novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982.
- LOPES, E. “Articulações contextuais do discurso”. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, Unesp, Araraquara, n. 5, p. 15-34, jun. 1985.
- LOTMAN, I. “La memoria a la luz de la Culturologia”. *Criterios*, La Habana, n. 31, p. 223-228, 1994.
- PROPP, V. *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos, 2011.
- REVISTA USP – TELEVISÃO. Sao Paulo, USP, CCS, n. 1, mar./mai. 2004.
- SILVER, A. et al. (Ed.). *Film Noir*. Köln: Taschen, 2012.
- SIMSOLO, N. *Cine Negro*. Pesadillas verdaderas y falsas. Madrid: Alianza, 2009.
- VIRILIO, P. *Guerre et cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2009.
- ZAPATERO, J. S.; ESCRIBA, A. M. *Género negro para el siglo XI*. Barcelona: Laertes S.A, 2011.



# O discurso da participação: um estudo da performance de imersão em anúncios publicitários

*The discourse of participation: an immersion performance study in advertising*

Elizabeth Moraes Gonçalves<sup>1</sup>

Gustavo Moreira Zanini<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Doutora em Comunicação Social e docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: bethmgoncalves@terra.com.br

<sup>2</sup>Publicitário e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: gustavo.mzanini@gmail.com

**Resumo:** as transformações culturais e tecnológicas resultam na emergência de novas posturas comunicacionais para atender as exigências de um contexto essencialmente participativo e interativo, no qual a publicidade é desafiada a adotar novos padrões argumentativos. Com aportes teóricos dos campos da linguagem e dos discursos sociais, procuramos demonstrar como a publicidade vem incorporando a fala e a (re)ação de seus interlocutores na construção de suas narrativas. Essa nova circularidade discursiva parte de novos modelos de relação entre os agentes dessa comunicação e apontam para a consecução de objetivos que se materializam na imersão de um sujeito ideológico num contexto organizacional.

**Palavras-chave:** publicidade; discurso; prossumidor; imersão narrativa.

**Abstract:** cultural and technological transformations results in the emergence of new communication postures to meet the demands of an essentially participatory and interactive context, in which advertising is challenged to adopt new argumentative patterns. With theories of language and social discourses, we try to demonstrate how advertising has been incorporating the speech and the (re)action of its interlocutors in the construction of its narratives. This new discursive circularity starts from new relation models between the agents of this communication, and points to the achievement of objectives that are materialized in the immersion of an ideological subject in an organizational context.

**Key words:** advertising; social discourses; prosumer; narrative immersion.

## Introdução

A contemporaneidade é marcada por significativas mudanças estruturais na sociedade e apresenta-se desafiadora aos olhos do campo comunicacional. As profundas transformações culturais e tecnológicas criaram um cenário bastante difuso e complexo. A emergência das redes sociais digitais, por exemplo, possibilita não apenas novas formas de relacionamento interpessoal, mas novas formas de perceber o universo, de entendê-lo e representá-lo. A interação passa a ser a palavra de ordem, embora muitas vezes não signifique ação de fato, mas apenas uma reação.

No contexto das organizações, é necessário repensar a comunicação, sobretudo nas relações de consumo. A mensagem publicitária tem se apresentado com uma dinâmica diferenciada no sentido de um consumidor que se vê hoje com múltiplas possibilidades e canais para emitir suas opiniões e participar do mundo dos bens e serviços que consome. A publicidade oferece temporalidades, espacialidades e realidades alternativas que são incorporadas pelos sujeitos não mais a partir de uma difusão vertical ou esquemática, mas por meio da participação, da colaboração ou da co-criação de conteúdos.

Entendemos que nesse contexto, a linguagem publicitária se altera profundamente no momento em que a produção da mensagem, por exemplo, não é mais tarefa exclusiva de um profissional especializado, mas pode ser inspirada ou mesmo articulada por outros agentes, inclusive por seus próprios interlocutores. Nestes casos, as mensagens podem ser entendidas como um discurso, que traz em si um contexto ideológico de proximidade que realça um tom de valorização e atenção. Nesse sentido, a publicidade torna-se um precioso objeto a se explorar. Primeiro, porque ela discursa persuasivamente, e persuasão tem a ver com relação, com envolvimento, com proximidade. E, segundo, porque ela pode ser entendida como um “instrumento de criação de imaginários” (MAFFESOLI, 2001), contribuindo para reforçar paradigmas ao mesmo tempo em que atua para redirecioná-los.

O texto procura fornecer elementos para suscitar a reflexão sobre a capacidade da publicidade em criar sentidos que se consolidam na oferta de experiências que se realizarão antes do consumo material ou simbólico, na oferta de possibilidades de produção ou de reprodução dos próprios conteúdos. Num contexto que exorta a tomada de posições dos sujeitos, entendemos que essa dinâmica se apresenta como nova condição na construção dos sentidos, deflagrando novos modelos de contrato entre os agentes dessa comunicação, que atuam de modo a maximizar a nuance performática da experiência narrativa.

Para isso, é preciso superar os paradigmas funcionalistas da gênese teórica da própria publicidade – concebida na perspectiva dos usos e efeitos dos meios de comunicação, não contemplando a complexidade interacional do cenário contemporâneo. Buscamos, portanto, entender discursivamente o fazer publicitário nessa nova ambiência. Com destaque ao poder do audiovisual na formação de um contexto enunciativo muito específico que instaura algumas trocas intersubjetivas entre os atores deste processo comunicacional, são os sujeitos do fazer, portanto, marcados pelas ideologias que os constituem.

### Uma visão discursiva e cultural da publicidade

Com a premissa de que o indivíduo habita, também, um mundo essencialmente simbólico e ideológico, onde ele manipula e produz significados, buscamos dentro do Pós-estruturalismo modelos teórico-metodológicos que permitissem uma análise pragmática da mensagem publicitária.

O Pós-estruturalismo levou as teses estruturalistas a posições extremas e até auto-refutantes. Se, para compreendermos um ‘texto’ temos de excluir rigorosamente todos os elementos extratextuais, isto significa não apenas o abandono da procura de qualquer realidade exterior ao texto, mas também deixar de encarar o texto como a expressão do ‘pensamento’ de um autor extratextual. Para o pós-estruturalismo é o ‘leitor’ que desempenha o principal na produção do significado; mas dado que cada leitor interpreta qualquer texto de maneira diferente, nunca emerge qualquer significado definitivo, e assim cada texto destrói a sua própria pretensão de significar seja o que for. (KENNY, 2004).

Entendemos a publicidade enquanto um discurso, ou seja, como uma prática social determinada por seu contexto sócio-histórico, mas que também é parte constitutiva daquele contexto. Assim, nos aproximamos da tradição francesa da Análise do Discurso, desenvolvida inicialmente por Michel Pêcheux e Michel Foucault na segunda metade do século XX numa tentativa de articulação histórico-linguística para a construção de uma teoria social do discurso.

Se o homem, escreve Pêcheux, é considerado um animal que se comunica com seus semelhantes, não entenderemos jamais por que é precisamente sob a forma geral do discurso que estão amarradas as dissimetrias e dissimilaridades entre os agentes do sistema de produção. Nesta base podemos compreender porque Pêcheux, tendo em vista provocar uma ruptura no campo ideológico das “ciências sociais”, escolheu o discurso e a análise do discurso como o lugar preciso onde é possível intervir teoricamente (a teoria do discurso), e praticamente construir um dispositivo experimental (a análise automática do discurso). (HENRY, 2010, p. 24)

Portanto, tomamos tais produções como espaços legítimos de representação de modelos de sociedade com seus modos particularmente subjetivos de significar. Com esta perspectiva, percebemos que nos enunciados há pistas sociais, que são deixadas no texto através de suas próprias condições de produção, circulação e de consumo, a partir de operações que são discursivas. Ou seja, “que constituem operações pelas quais os materiais significantes que compõem o texto analisado foram investidos de sentido” (VERÓN, 2004, p. 18).

A linguagem é o resultado natural da interação entre os sujeitos e, dessa relação, decorrem o sentido e a significação que serão dependentes, também, dessa mesma relação. Dessa forma, podemos entender que sociedade, comunicação e, mais especificamente, a publicidade são conceitos que não podem ser pensados desconsiderando a linguagem. Como as manifestações discursivas não se limitam somente à língua e à fala, mas se estendem por inúmeros estímulos que dialogam entre si, entende-se o discurso como “uma configuração espaço-temporal do sentido” (BRAGA, 2012, p. 261).

Uma perspectiva discursiva de análise da comunicação publicitária revela amplas e complexas dimensões significantes que se materializam na cultura. Sob a esteira de Williams, tomando “o conceito de cultura como um processo social constitutivo, que ‘cria modos de vida’ específicos e diferentes” (1977, p. 25). Ou ainda, conforme Kellner: “a cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedades e identidades” (2001, p. 11).

Assim, podemos considerar a cultura como condição sócio-histórica-política-ideológica do discurso – neste caso, o publicitário – sobretudo porque entendemos que no contemporâneo a cultura se materializa em bens de consumo que fornecerão aos indivíduos os subsídios necessários para que se diferenciem das massas ao mesmo tempo em que experimentam algum sentido de pertencimento.

Essa ambivalência promove um consumo que forneça argumentos essencialmente simbólicos e torna o objeto de consumo até então desejável em algo superado ou vazio de sentidos no momento seguinte. O processo ocorre demasiadamente rápido e o sujeito deve então partir para outra(s) forma(s) de significação, cujo único meio disponível é o consumo de novos produtos, serviços ou marcas que o associem a novos coletivos justamente através da diferenciação.

## O ambiente relacional e dialógico da imersão

Com os aportes tecnológicos, a relação entre produtores e consumidores se desverticalizou tornando-se multidirecional. Entretanto, essa relação ainda se fundamenta em premissas que são essencialmente funcionalistas, conforme apontam Galindo e Alves (2012, p. 136):

São processos comunicacionais que surgem da relação econômica estrutural entre produtores e consumidores no mercado do consumo, veiculados pelos meios de comunicação de massa, portanto, comunicação publicitária; são processos comunicacionais determinados em uma finalidade específica, voluntários e conscientes, portanto, intencionais, que apresentam uma funcionalidade pragmática de obter um efeito imediato como chamar a atenção, despertar o interesse, estimular o desejo, criar convicção e induzir uma resposta esperada dos consumidores, entendimento em que se estabelece a ideia da passividade da audiência submetida ao estímulo.

A publicidade se contextualiza na conformação de sujeitos imersos em uma cultura voltada para o consumo, na qual prevalecem o hedonismo e a busca pelo prazer, num movimento contínuo de auto-ressignificação num cenário tecnológico com imensos potenciais. “É nesse sentido que o consumidor é chamado a atuar, mesmo antes do processo de consumir – sendo agente do processo, trona-se responsável por ele (a ideia do prossumidor – produtor e consumidor indistinta e indiscriminadamente)” (GALINDO; GONÇALVES, 2015).

Observamos que nesse contexto, a mensagem publicitária ganha sentido a partir do intangível, do simbólico. Seu foco está deflagradamente em seu interlocutor, que é estimulado a produzir ou reproduzir mensagens carregadas de um teor simbólico, que constituem um imaginário bastante objetivo. A aderência deste discurso está, então, diretamente relacionada a essa nova ambiência, que circunda anunciantes e consumidores através da oferta de temporalidades, espacialidades e realidades alternativas e potencialmente desejáveis dentro de um modelo cultural consumista.

Nas narrativas publicitárias, aspectos de intencionalidade, argumentação e referências em associação são empregados persuasivamente. Torna-se evidente, assim, o aspecto dialógico do texto (BAKHTIN, 1997), que pode se dar a partir do diálogo entre interlocutores ou entre discursos: “Se nos discursos falam vozes diversas que mostram a compreensão que cada classe ou segmento de classe tem do mundo, em um dado momento histórico, os discursos são, por definição, ideológicos, marcados por coerções sociais” (BARROS, 2007, p.34).

O sentido do texto está, portanto, impregnado de um teor puramente ideo-

lógico que só ganhará vida através da interação entre sujeitos que compartilham (ou pelo menos reconhecem) esse mesmo conteúdo. Neste ponto, resgatamos o conceito Bakhtiniano de dialogismo para defender a ideia de que a imersão narrativa está diretamente relacionada à condição ideológica de um sujeito do discurso. Ou seja, neste estudo defendemos a ideia de que o conceito de imersão narrativa está diretamente ligado ao próprio ato de linguagem, não nos limitando, assim, a uma abordagem tecnófila da comunicação ou da linguagem humana, até mesmo porque os efeitos de sentido só acontecem porque se está inserido num determinado contexto.

Podemos dizer então que, assumindo uma perspectiva Pós-estruturalista e seguindo alguns referenciais discursivos e culturoológicos, estar imerso num mundo simbólico (para além do texto) é, em última instância, uma condição de competência comunicativa. Ou seja, estar imerso é estar social, é a capacidade de receber, manipular e (re)produzir sentidos que extrapolam o texto e que são, ao mesmo tempo, a condição de existência do próprio texto. Esses sentidos exteriores estão na relação entre interlocutores e estão materializados pelo texto num determinado ato discursivo: um enunciado.

Os trabalhos no campo comunicacional tradicionalmente supervalorizam a técnica em detrimento de seu objeto. Dentro de uma integralidade racional funcionalista, o conceito de imersão se relaciona diretamente com a técnica e as novas possibilidades de interação – mesmo que a ação do outro seja uma reação a um determinado estímulo, como no caso de uma adesão intencional com um determinado objetivo. A preferência ao suporte dedica às possibilidades de contato (direto e objetivo) entre enunciadador e enunciatário um status de medidor do grau de interatividade, ou de sucesso da mensagem.

Entretanto, devemos observar que quanto mais “interativo” for um enunciado, menos “imersivo” ele será. Isso porque a técnica não é capaz de raciocinar, ela atua dentro de uma determinada programação que prevê determinadas reações, o que mantém alguma coerência narrativa. Essas limitações, quando confrontadas com algum elemento de aleatoriedade dentro da dinâmica prevista, expõem uma frágil artificialidade que vai na contramão do que propõe a experiência da imersão narrativa.

Esse paradigma reforça a nossa tentativa de tomar o processo de imersão narrativa dentro de uma visão Pós-estruturalista. Até mesmo porque a técnica, enquanto mediadora, é igualmente ideológica. Ela reproduz comandos já previstos dentro de um determinado contexto promovendo a intermediação de um sujeito ideológico e um objeto exterior. Entretanto, não descartamos que as possibilidades tecnológicas

colaborem para uma experiência discursiva. Seja ela de imersão, ou não. Neste caso, as ferramentas tecnológicas expandiriam a interface entre consumidor e anunciantes. Um suporte levaria o consumidor a outro(s), criaria uma mini-comunidade onde o que prevalece é a mensagem. Essa diegese discursiva (de fato uma interação) aproxima muito este consumidor da realidade representada, o que oferece todas as condições para uma experiência de imersão narrativa. Assim, um anúncio fomenta um imaginário objetivo colocando-o à disposição de manipulações individuais.

Pois cada sujeito imprime à relação comunicativa aspectos que permitem o reconhecimento e exigem que as ideias sejam tratadas de uma forma e não de outra. É assim que a comunicação midiática tem atuado, longe da proposta de representar a verdade, mas buscando, na atuação dos sujeitos uma forma de mostrar a realidade construída pela relação entre os indivíduos. (GALINDO; GONÇALVES, 2015)

É dessa forma que o econômico se aproxima do social (do emocional, simbólico, cultural) e se comunica com um consumidor que é também um sujeito social, um indivíduo que é continuamente estimulado a assumir posições e a tomar decisões. Dessa forma, devemos tomar o consumo enquanto um processo de significação que não apenas divide, mas que também aproxima, na medida em que comunica coisas, em que produz alguma racionalidade integrativa. Isso porque, no contemporâneo, imersos numa cultura consumista, caberá justamente a este consumo significar status, opiniões, gostos, preferências, etc., relacioná-los e organizá-los dentro de um modelo específico de sociedade.

### **Novos contratos na publicidade**

A publicidade, por sua natureza persuasiva e linguagem sedutora, emprega diferentes estratégias de identificação, buscando a filiação de seus interlocutores aos seus imperativos. Observamos que sua retórica muitas vezes se apoia no pressuposto de uma aliança entre produtores e consumidores, o que implica uma percepção mais aprofundada deste consumidor:

(...) resultante não de uma seleção natural Darwiniana, mas de uma construção bio-psico-social-tecno-cultural, que o transforma não mais em um mero participante passivo no jogo do consumo, mas em um parceiro deste jogo, um ser ativo e co-participante na construção ou desconstrução das estratégias comerciais e das imagens corporativas (GALINDO, 2012, p. 10).

Em nível discursivo, essa aliança está imbricada na figura de um enunciador que carrega e que constrói, simultaneamente, uma imagem exterior ao que é dito, portanto, determinado pela ideologia do sujeito discursivo. Os estudos retóricos de Aristóteles conceberam essa imagem mental enquanto *ethos*, uma autoimagem positiva construída pelo enunciador através das formas com que ele articula seu(s) discurso(s) buscando a aceitação de sua fala por seus ouvintes. Ducrot resgata este conceito e o aplica aos estudos de linguagem, defendendo a ideia de que o *ethos* discursivo está diretamente ligado ao momento da enunciação:

É necessário entender por isso o caráter que o orador atribui a si mesmo pelo modo com que exerce a sua atividade oratória. Não se trata de afirmações auto-elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que podem ao contrario chocar o seu ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos. (DUCROT, 1987, p.188-189)

Para que se construa um *ethos* eficiente, que permita a aderência de um discurso, o enunciador deve reconhecer que possui uma audiência co-participante composta por sujeitos ativos na produção dos sentidos. Eles são alguém que têm acesso ao dito por uma maneira de dizer enraizada numa maneira de ser (MAIN-GUENEAU, 1997, p.49).

Da mesma forma que se estabelece a dinâmica do *ethos*, um segundo processo ocorre simultânea e complementarmente, e funciona com o mesmo objetivo. O *pathos* discursivo se define na imagem que o enunciador faz do seu público, e que determina formas com que ele se pronunciará. Não se trata de uma audiência corporal, mas ideológica; uma imagem mental de um enunciatário que é produzida pelo próprio ato discursivo em si (FIORIN, 2008).

A incorporação de um discurso está, então, relacionada ao encontro de um *ethos* e um *pathos* com um mesmo perfil. No caso publicitário, trata-se do encontro de uma determinada ideia que se pretende projetar, e um consumidor disposto a se apropriar dessa ideia. Este movimento se auto-completa a partir de uma espécie de “fiança”. O processo de projeção e apropriação firma-se tacitamente entre enunciadores e enunciatários que passam a se projetar nos enunciados.

É o que Patrick Charaudeau (2006) designa como “contrato de comunicação”. Para o autor, os discursos informativos (o que inclui a publicidade) se dirigem sempre a um “alvo” e, portanto, são orientados. Há um necessário reconhecimento das restrições da situação, que permitem afirmar que os parceiros possuem um contrato prévio e transmitem ao discurso certa autoridade, lhe conferindo sentido.

A ênfase contemporânea na relação entre interlocutores, viabilizada especialmente pela tecnologia, se define através de novos modelos de contratos de comunicação. Esses modelos consideram o sujeito não enquanto um destinatário ou um repositório de informações que ele não poderá ignorar, mas, sim, como novo suporte no compartilhamento de mensagens; não como destino, mas enquanto parte de um processo. Isso altera profundamente não só a linguagem, mas as condições de produção, circulação e consumo das mensagens. Quem de fato se comunica são os consumidores entre si, num reconhecimento recíproco de um mesmo pertencimento. Essa nova circularidade discursiva confere à publicidade uma credibilidade revigorante. O *ethos* que se define tem, portanto, uma função eucarística. A publicidade comunica a comunhão pelo objeto, ao mesmo tempo em que comunica o objeto da comunhão (QUESSADA, 2003, p. 12).

A transitoriedade da produção publicitária destaca uma característica extra-promocional do seu discurso. É neste ponto que resgatamos o conceito de prossumidor, que produz conteúdos que extrapolam o significado referencial da sua própria mensagem. Essa capacidade criativa acontece por ele estar imerso em um contexto organizacional, compartilhado com seus diversos tipos de pares.

São faces que se reconhecem simultaneamente: “toda comunicação verbal é uma relação social, que se submete às regras de polidez. Nesse modelo, todo indivíduo é possuidor de duas faces” (MAINGUENEAU, 2002, p. 37). A face positiva corresponde ao ator social em questão e à sua imagem construída e apresentada ao mundo externo. A face negativa corresponde a um espaço íntimo e subjetivo de cada um. Nessa perspectiva, compreendemos que qualquer evento comunicacional parte de premissas – contratos – que procuram evitar o confronto entre as quatro faces de seus interlocutores: positiva e negativa do enunciador versus positiva e negativa do(s) enunciatário(s).

Um enunciador, geralmente, hipervaloriza sua face positiva em detrimento da face negativa do seu interlocutor, procurando persuadi-lo, por exemplo. No caso publicitário, tudo o que não se deseja é um confronto. Por isso, ele procura sempre manter essas “ameaças” ocultas, através de inúmeras operações discursivas. Desta forma, concordamos com Baudrillard (2003, p. 25) em que o “lugar do consumo é a vida cotidiana. Esta não é apenas a soma dos fatos e gestos diários, a dimensão da banalidade e da repetição; é um sistema de interpretação”.

## Novos fazeres publicitários: alguns exemplos

A emergência de um novo cenário social requer novas posturas comunicacionais, sobretudo no caso publicitário, não só almejando uma maior assertividade dos esforços, mas para garantir a sua própria sobrevivência. Contudo, acreditamos que este cenário ainda está em formação, sendo difícil a captura de um contexto bem definido ou já resolvido. Era o que Tofler (2014, p. 172) apontava em seus estudos há trinta anos, em meados da década de 1980: “a desmassificação da civilização, que reflete e intensifica os meios de comunicação, traz com ela um enorme salto na quantidade de informação que todos trocaremos uns com os outros. E é este aumento que explica que estamos nos tornando uma sociedade da informação”.

O que procuramos ao citar alguns exemplos é demonstrar como este novo contexto vem influenciando anunciantes a adotar um novo padrão argumentativo. Não creditamos aos casos selecionados algum status de modelo, até porque esta não é a proposta do artigo. Mas julgamos que eles traduzem, ao menos, tentativas das organizações em promover um novo modelo de relação com seus consumidores especificamente através da publicidade.

A comunicação publicitária da Nextel trabalha com histórias e depoimentos reais desde 2013, quando lançou a campanha “Nextel: Conte sua História<sup>3</sup>”. Desde então, a empresa mantém um site promocional onde é possível assistir e gravar vídeos com depoimentos pessoais que sejam obrigatoriamente reais. No regulamento da campanha observamos que em nenhum caso a empresa irá remunerar o consumidor que tiver sua história escolhida para exploração comercial. Na época de lançamento, um anúncio publicitário com personalidades da mídia compartilhando alguns dramas pessoais foi veiculado na TV. Nele, havia também uma convocatória aos clientes da empresa a fazerem o mesmo através do site da campanha. As melhores histórias, selecionadas por uma comissão julgadora, foram transformadas em anúncios veiculados em diferentes canais de TV no país todo.

Seguindo o modelo dos primeiros anúncios, até hoje são compartilhados depoimentos com histórias de superação, transformação, sucesso, realização, ousadia, arrojo, felicidade e boa-ação. O depoimento desse sujeito comum que compartilha sua história pessoal ganha teor publicitário na assinatura dos vídeos: “É a sua história que faz a história da Nextel. Nextel: seu mundo agora”. Na rede, os vídeos viralizam pelo conteúdo positivo das mensagens, assim como pela identificação com os personagens que são reais – mesmo que num recorte intencionalmente específico. A

<sup>3</sup>Agência Click Isobar, Brasil, 2013. Disponível em: <<http://vc.nextel.com.br>>. Acesso em 15/01/2016.

história contada ganha credibilidade e repercussão por estar associada a uma marca, o fiador deste discurso. E, da mesma forma, a marca se beneficia com os atributos evocados pela narrativa do anúncio. Falando através de seus pares, a Nextel nessa ação procura definir um posicionamento de hipervalorização dos seus consumidores, que se comunicam entre si através de serviços que ela própria comercializa.

Com este mesmo tipo de proposta, a montadora de automóveis Fiat lançou em 2014 a campanha “Novo Uno #happydeserie<sup>4</sup>” para divulgar o modelo 2015 do automóvel Uno. Também através de um primeiro anúncio protagonizado por uma celebridade, a empresa convidou as pessoas a reproduzirem uma determinada coreografia num vídeo amador, que deveria ser postado nas redes sociais das próprias pessoas com a hashtag da campanha. Alguns vídeos foram selecionados e fizeram parte de um segundo anúncio, onde suas características amadoras foram preservadas.

A proposta traduzia o esforço da marca em promover conceitos de co-participação, de valorização e de proximidade com seus consumidores. Neste caso, o anunciante criou um *ethos* discursivo de alegria, diversão e de cumplicidade, principalmente através dos elementos visuais (dança) e musicais (a canção do anúncio remete à felicidade). Esse conjunto de signos ganham uma relação de semelhança ou de analogia ao objeto que representam – o carro.

Desta forma, a Fiat transfere a fiança do seu discurso aos seus consumidores para que eles se estimulem a reproduzir o anúncio coreografado, e a compartilhá-lo com seus pares. Igualmente, a marca se beneficia de um contexto simbólico que passa a circunscrever o produto e seu discurso organizacional. Isso só é possível através de uma imersão dos interlocutores deste discurso na narrativa construída, até mesmo porque na decodificação da mensagem instaura-se uma intervenção mediadora.

Nestes dois casos, a adesão dos consumidores foi consciente, espontânea e desmonetizada. Encontramos ainda na campanha de lançamento de uma linha para cuidados pessoais da Natura uma proposta que vai na mesma direção, porém, que se deu numa dinâmica diferenciada. Em 2011, o lançamento da linha “Natura Plant<sup>5</sup>” contou com uma série de homenagens às mulheres em salas de cinema que exibiram depoimentos de familiares, elogiando seus cabelos e a forma como cuidam deles. Os vídeos foram gravados previamente por quem comprou os ingressos e, em determinadas sessões, um deles foi selecionado e transmitido antes do início do filme. O conteúdo dos depoimentos (elogios a beleza da mulher, declarações de amor,

<sup>4</sup>Agência Pereira & O’Dell, Brasil, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/108471916>>. Acesso em 15/01/2016.

<sup>5</sup>Agência ID\TBWA, Brasil, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xjICQywTMQ4>>. Acesso em 15/01/2016.

homenagens à mães e avós, etc.) e as reações de surpresa das homenageadas reúnem um precioso conteúdo simbólico que se materializou num discurso potencialmente positivo e socialmente correto.

Um compilado de homenagens e das reações das homenageadas foi colocado na rede pela própria Natura, e viralizou por evocar sentimentos e situações que são sempre muito caros a um grande número de pessoas. Neste caso, o anunciante apresenta-se também como alguém que presta homenagens que tocam inúmeras mulheres. Evoca-se a vaidade, a feminilidade, a maternidade, a importância da figura da mulher, valores familiares, etc. E tudo isso se combina à linha de produtos que é apresentada durante o vídeo.

A característica amadora do vídeo gravado também é preservada, e confere veracidade ao que é dito justamente pelo conteúdo estar imerso dentro do discurso institucionalizado da marca. Da mesma forma, o discurso publicitário do vídeo se beneficia do amador por reconhecer nesse produto o *ethos* que procurou construir.

Nestes três casos o processo de significação é autocumprido, e ocorre porque os depoimentos, participações e testemunhos possuem um sentido especial para além do seu próprio significado referencial. São encontros de *ethos* e *pathos* com um mesmo perfil e objetivo. As narrativas pessoais estão imersas num contexto organizacional muito específico, que lhes confere autoridade. Dessa forma, esse consumidor sente-se reconhecido e valorizado, o que resulta num melhor conceito da organização, maior fidelidade, expansão do negócio, etc. Observamos que uma espécie de “humanização” do discurso publicitário atua, na verdade, promovendo a imersão narrativa dentro de um contexto mercadológico, atendendo aos interesses dos produtores num novo modelo de relação com seus consumidores.

## Considerações

A comunicação de mercado apressa-se para acompanhar as mudanças no social, porém, ainda existem diversas questões e paradigmas a se transpor. O mesmo acontece no campo científico, que necessita de trabalhos com perspectivas holísticas que considerem a integridade de um sistema que não é definível sob óticas isoladas, mas que parece se ajustar melhor quando observado com diferentes olhares. Observamos uma reacomodação dos sujeitos dentro de um contexto que exorta a interação, estimula a participação e que, portanto, valoriza o individual.

Apontamos para uma cultura colaborativa no que tange, inclusive, a produção de conteúdos publicitários. As profundas alterações estruturais na sociedade

transformaram igualmente as condições de produção, circulação e consumo das mensagens. A comunicação, seja ela qual for, deve ser considerada enquanto um processo de fato dialógico. Este panorama determina que se construam diálogos efetivamente participativos e interativos.

No caso mercadológico, estes diálogos se orientam para a consecução de objetivos que não se consumam unicamente na venda, mas em premissas simbólicas que se materializam na imersão de um sujeito ideológico dentro de um contexto organizacional. Neste sentido, apontamos para a conceituação de um consumidor-produtor. “Os usuários deixam de ser objetos de manipulação para converter-se em sujeitos que manipulam” (VILCHES, 2003, p. 234).

Entretanto, devemos reforçar que, mesmo numa dinâmica verticalizada e unidirecional, entre produtores e consumidores, os últimos nunca estiveram totalmente isolados. “O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra ao ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim ad infinitum” (BAKHTIN, 1997, p. 357). Ainda que falemos de uma troca subjetiva, ela sempre ocorreu e ocorrerá, pois este efeito dialógico está imbricado no próprio ato de linguagem. Entretanto, o advento das tecnologias da informação delineou um ambiente potencialmente favorável ao compartilhamento, à troca, à interconexão e à comunicação humana. Um esquema tradicional e hierárquico perde cada vez mais sentido frente às novas possibilidades que já se tornam práticas.

Um novo paradigma se apresenta no saber-fazer publicitário. Um paradigma que altera profundamente o que hoje define a publicidade enquanto um discurso persuasivo, sedutor, autoritário e “intrometido”; além de artificial e por vezes falso. Esse enraizamento da publicidade no campo das manipulações se desconstrói frente às possibilidades de imersão do interlocutor deste discurso dentro do contexto organizacional da marca que, mais do que nunca, assume uma função simbólica e eucarística.

Procuramos transcorrer teoricamente sobre um processo que parece se consolidar na figura ideológica do consumidor contemporâneo. Objetivamos, assim, apontar para as possibilidades que se abrem neste novo cenário acreditando que uma humanização dos discursos organizacionais pode promover relações mais sólidas e eficientes, inclusive do ponto de vista mercadológico. No caso do discurso publicitário, entendemos que falar de humanização não seja exatamente coerente com o que sugere o próprio conceito. Ainda falamos de discursos institucionalizados, que são orientados para uma massa de consumidores imersos numa cultura voltada para o consumo. Mas a interação possibilita trocas até então inimagináveis.

Quando há a disposição de uma empresa em de fato “humanizar” o seu discurso, isso fatalmente atravessará todas as suas práticas, promovendo mudanças e aperfeiçoamentos estruturais. Num mercado altamente saturado, com a crescente onda de consciência sobre o consumo e seus impactos socioambientais, e com a ascensão de novos modelos de negócio onde o imperativo é a colaboração, acreditamos que a publicidade precisa se reinventar no que diz respeito ao seu padrão argumentativo. Agregar o seu interlocutor em seu discurso lhe transfere do ambiente público (informativo) para o individual e íntimo (comunicativo), dialogando diretamente com seu consumidor, atingindo mais certamente seus objetivos discursivos.

## Referências

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Pereira e Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2003.

BARROS, D. P. “Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso”. In. FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 21-42.

BRAGA, M. L. “La teoría semiológica de Verón”. In. ZECCHETTO, V. (org.). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía, 2012, p. 226-261.

CHARADEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FIORIN, J. L. “Semiótica e comunicação”. In: DINIZ, M. P.; PORTELLA, J. C. (orgs.). *Semiótica e mídia: Textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/FAAC, 2008, p. 75-92.

GALINDO, D. “Comunicação mercadológica - uma revisão conceitual”. In. GALINDO, D. (org.). *Comunicação Institucional & Mercadológica: expansões conceituais e imbricações temáticas*. São Bernardo do Campo, SP: Editora Metodista, 2012, p. 74-112.

\_\_\_\_\_; ALVES, V. H. “A comunicação de mercado e o contemporâneo: múltiplas perspectivas”. In. GALINDO, D. (org.). *Comunicação Institucional & Mercadológica: expansões conceituais e imbricações temáticas*. São Bernardo do Campo, SP: Editora Metodista, 2012, p.133-155.

\_\_\_\_\_; GONÇALVES, E. “A comunicação publicitária humanizada: o consumidor na contemporaneidade”. *Razón Y Palabra*, México, n. 89, mar./mai. 2015.

HENRY, P. “Os fundamentos teóricos da ‘análise automática do discurso’ de Michel Pêcheux”. In. GADET, F; HALK. T. *Por uma análise automática do discurso: uma*

introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania Mariani et al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010, p. 13-38.

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

KENNY, A. “A filosofia contemporânea”. In. *The Oxford Illustrated History of Western Philosophy*. \_\_\_\_\_ (org.). Trad. Desidério Martins. Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 363-369. Disponível em: <[http://criticanarede.com/filos\\_contemporanea.html](http://criticanarede.com/filos_contemporanea.html)>. Acesso em 15 jan. 2016.

MAFFESOLI, M. “O imaginário é uma realidade: entrevista”. *Famecos*, Porto Alegre, n. 15, mai-ago, 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva.

MAINGUENEÁU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes/Editora UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise de textos em comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

QUESSADA, D. *O poder da publicidade na sociedade consumida pelas marcas: como a globalização impõe produtos, sonhos e ilusões*. São Paulo: Futura, 2003.

TOFFLER, A. *A terceira onda*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VERÓN, E. *Fragmentos de um tecido*. Trad. de Vanise Dresch. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2004.

VILCHES, L. *A migração digital*. São Paulo: Loyola, 2003.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.



***Televisão: tecnologia e  
forma cultural –  
dos usos e efeitos  
planejados aos usos e  
efeitos imprevistos***  
*Television: technology  
and cultural form –  
from planned uses and  
effects to unanticipated  
uses and effects*



Jaqueline Esther Schiavoni<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Em estágio de pós-doutoramento junto ao Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA-Unesp/Fapesp). Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Email: jeschiavoni@yahoo.com.br.





Quando a primeira versão de *Televisão* foi lançada, Raymond Williams, ao assinar o prefácio, escreveu: “este livro é uma tentativa de explorar e descrever algumas das relações entre a televisão como tecnologia e a televisão como forma cultural” (WILLIAMS, 2016, p. 21). A segunda edição foi feita em 1989, quinze anos após a primeira. No prefácio, já não constava a assinatura de Raymond – dada sua morte em fevereiro de 1988 – mas a de seu filho, Ederyn, responsável pela revisão do material. Sobre o legado deixado pelo pai, ele escreveu:

é incrível ver o quanto do atual ambiente midiático meu pai antecipou com precisão. [...] Muitos desenvolvimentos técnicos que ele discutiu em 1973 já ocorreram, embora as questões políticas e culturais continuem pertinentes, e muitas decisões sobre a estrutura e o controle estejam ainda abertas ao debate (2016, p. 19).

No prefácio da edição de 2003, da Routledge Classics – obra da qual parte a tradução para o português –, o livro de Raymond Williams foi descrito por Roger Silverstone como “uma leitura crítica, perspicaz, iconoclasta e humana sobre os primeiros cinquenta anos da televisão” (2016, p.13), cuja longevidade se deve à rejeição de Williams a qualquer forma de determinismo tecnológico e sua crença no agenciamento humano:

Ele rejeita argumentos que insistem que as tecnologias têm vida própria, que elas emergem de um processo de pesquisa e desenvolvimento imaculado por expectativas sociais ou políticas e interesses econômicos. Com a mesma veemência, rejeita também os argumentos de que as tecnologias, por si mesmas, determinam uma resposta social, que elas têm determinados efeitos e consequências, que são resistentes às complicações e às incertezas da sociedade e da história (2016, p. 13-14).

Tais prefácios foram integralmente traduzidos e dispostos para consulta na versão brasileira. As qualidades que seus autores destacaram em outras décadas acerca da obra de Williams continuam a ecoar nos dias de hoje. No texto introdutório que Graeme Turner assina em 2016, ele também aponta como diferencial a abordagem que Williams faz da televisão como experiência cultural: “uma experiência engendrada pela articulação complexa entre práticas produtivas, determinantes tecnológicos e econômicos e a função social da televisão dentro do lar – assim como as estruturas formais dos gêneros televisivos individuais” (2016, p.8).

Como se pode observar, tais registros não apenas informam sobre o conteúdo e os objetivos específicos da escritura de Williams no que diz respeito à televisão, mas, no conjunto que passam a compor, dão relato sobre a importância e a influência



*Programação: distribuição e fluxo*

- 4) o fenômeno do *fluxo* planejado como a característica que define a radio-difusão simultaneamente como uma tecnologia e uma forma cultural. O conceito é exposto observando-se a seleção e associação de variadas formas na programação televisiva americana, bem como o viés comercial incorporado pelos programas patrocinados – desde sua concepção, como parte do pacote a ser oferecido:

o que está sendo exibido não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas com inserções específicas, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de programas, mas essas sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo que essas sequências juntas compõem o fluxo real, a real ‘radiodifusão’ (WILLIAMS, 2016, p. 100).

*Efeitos da tecnologia e seus usos*

- 5) o perigo de se tomar alguns efeitos como causas – o que, muitas vezes, acontece com a televisão quando o assunto envolve questões como o sexo e a violência na sociedade. O ponto em discussão é que uma análise apurada não deve isolar a tecnologia: “se o meio de comunicação – a imprensa ou a televisão – é a causa, todas as outras causas, todas aquelas que os homens habitualmente entendem como história, estão imediatamente reduzidas a efeitos” (WILLIAMS, 2016, p. 136). Daí a pesada crítica dirigida ao trabalho de Marshall McLuhan:

se os meios de comunicação específicos são essencialmente ajustes psíquicos, vindos não das relações entre nós, então é óbvio que a intenção, em qualquer caso geral ou particular, será irrelevante. Desprezando-se a intenção, despreza-se também o conteúdo, aparente ou real. Todas as operações dos meios de comunicação são, assim, dessocializadas; tornam-se simples eventos físicos em um sensorio abstrato e são distinguíveis somente pela variação das frações de sensibilidade [...]. Se o efeito do meio é sempre o mesmo, não importando quem o controle ou use, nem o conteúdo que se tente inserir, então podemos esquecer todo o debate político e cultural e deixar a tecnologia operar por si mesma (WILLIAM, 2016, p. 137).

Depois de rejeitar o *determinismo tecnológico* presente em abordagens como a de McLuhan, Williams alerta que tampouco se deve encarar as mídias como *tecnologias determinadas*, uma vez que os diversos fatores reais envolvidos – como “a distribuição de poder ou de capital, a herança social e física, as relações de escala e de tamanho

entre grupos – colocam limites e exercem pressões, mas não controlam nem preveem completamente o resultado de uma atividade complexa nesses limites” (WILLIAMS, 2016, p. 139);

*Tecnologia alternativa, usos alternativos?*

- 6) o desenvolvimento e o uso das tecnologias como parte de um processo mais geral, de embate entre instituições e políticas de “serviços públicos” e “comerciais”, do qual nenhuma velha técnica escapou e do qual nenhuma nova técnica ou tecnologia alternativa poderá escapar.

O trabalho de tradução de Márcio Serelle e Mário Viggiano vem em momento oportuno. No posfácio que assinam com Ercio Sena, esse movimento é colocado de modo objetivo, como a “recuperação de um projeto crítico como contribuição para pensar as relações contemporâneas entre nossa sociedade e sua mídia dominante” (2016, p. 174).

Em tal contexto, “a televisão é também *ainda*, em grande parte, aquela que conhecemos no século XX” (p. 176, grifo nosso) – a mesma televisão ou o modelo de radiodifusão estudado por Williams. A afirmação considera a pesquisa divulgada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, intitulada “Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira” (SECOM, 2014), da qual se extraem os seguintes dados: 97% dos domicílios possuem pelo menos um aparelho de televisão; apesar do crescimento exponencial da internet na última década, 96% dos entrevistados afirmam ver TV, sendo que 73% o fazem diariamente; e, em média, o brasileiro passa mais de quatro horas por dia em frente à televisão, em seu fluxo planejado:

dizemos *ainda* que ‘assistimos à TV’, não a um programa específico, e nos referimos com elogio ou repúdio a uma rede de TV como um todo – e não somente a um programa jornalístico específico –, como se reconhecêssemos que determinada tonalidade a atravessa, conformando uma dicção mais ou menos homogênea, que acaba por se sobrepor a qualquer contraponto que alguns programas, dentro dessa própria rede, possam oferecer (SERELLE; VIGGIANO; SENA; 2016, p. 176, grifo nosso).

Se a ideia em torno do fluxo planejado de conteúdos comunica um sentido distintivo de “todo” ou “conjunto” para a televisão que Williams analisou e esta, como mostram os dados, permanece na sociedade brasileira – e em outras também –, a ênfase sobre a palavra *ainda*, repetida algumas vezes na descrição desse objeto

em tempos atuais, não parece recair sobre o fim de um estado de coisas, mas sobre a efetiva presença e relevância desse modelo de mídia na sociedade, cuja análise crítica será de fundamental importância para se compreender o quadro cada vez mais complexo que se forma diante dos nossos olhos.

Nesse sentido, o momento histórico vivido e analiticamente observado por Williams é, de certo modo, semelhante ao momento que vivemos hoje, em que variadas tecnologias despontam e o centro das discussões se coloca sobre o conjunto de possibilidades comunicacionais que as mídias podem representar. Em todos os casos, a questão continua essencialmente a mesma: é possível usar as tecnologias para fins diferentes da ordem estabelecida? Williams acreditava que sim, por isso escreveu *Televisão*: “se a ação é necessária agora, as primeiras condições para ela são informação, análise, educação e discussão, às quais ofereço este livro como uma pequena contribuição e, espero, um incentivo” (2016, p. 163). Os votos se estendem para toda nova tecnologia e suas formas culturais.

## Referências

O’CONNOR, A. (Org.). *Raymond Williams on television: selected writing*. Londres: Routledge, 1989.

SECOM. *Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Disponível em: [www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf](http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf). Acesso em: 29 nov. 2016.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1ª ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUCMinas, 2016.



**Las rupturas del 68 en el  
cine de América Latina,  
coordenação de Mariano  
Mestman**

*Las rupturas del 68 en el  
cine de América Latina,  
edited by Mariano  
Mestman*

Carolina Amaral de Aguiar<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Pós-doutoranda em Cinema pela ECA-USP, com bolsa FAPESP. Doutora em História Social pela FFLCH-USP (2013). Mestre em Estética e História da Arte (2007), bacharelado (2002) e licenciatura (2003) em História pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: amaral\_carol@yahoo.com.br

**Resumo:** *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, organizado por Mariano Mestman, analisa as rupturas ocorridas em distintas cinematografias da América Latina – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México e Uruguai – em torno a 1968. O ano é pensado como símbolo de uma “época”, palco de contestações políticas e proposições vanguardistas em diferentes partes do mundo. Mestman pretende entender como essas rupturas incidiram em cada caso nacional, convidando autores de distintas nacionalidades para analisarem as transformações cinematográficas em seus respectivos países. O livro traz ainda, em sua segunda parte, artigos que pensam essas rupturas em uma perspectiva transnacional.

**Palavras-chave:** cinema latino-americano; 1968; vanguardas cinematográficas; engajamento político; *Nuevo Cine Latinoamericano*

**Abstract:** *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, edited by Mariano Mestman, analyses breaks that affected different cinematographies in Latin American – Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Mexico and Uruguay – around 1968. This year is considered like a symbol of an “era” characterized by political contestations and avant-garde propositions around the world. Mestman intends to understand how these breaks affect each country, inviting authors from many nationalities to think about the changes in the cinematographies of their countries. The book also brings in its second part three texts about these breaks in a transnational view.

**Key words:** Latin-American cinema; 1968; avant-garde cinema; political engagement; *Nuevo Cine Latinoamericano*

Lançado em 2016 pela editora Akal, em Buenos Aires, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* se junta a uma série de obras publicadas nos últimos anos que revisitam o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Entre elas, pode-se destacar os trabalhos de Isaac León Frias (2013), Silvana Flores (2013), Carlos Ossa (2013) e Ignacio Del Valle Dávila (2014). Nota-se que apenas o primeiro foi escrito por um participante desse fenômeno cinematográfico; León Frias era o diretor da revista *Hablemos de cine*, palco de importantes discussões nos anos 1960 e 1970. Nesse contexto de um revigorado interesse pelo tema, *Las rupturas...*, organizado por Mariano Mestman, surge como um título incontornável para os estudos sobre o NCL, corroborando a tendência atual de um olhar menos testemunhal e mais ligado à pesquisa acadêmica. Porém, em termos estruturais, o livro se diferencia dos demais por ser uma coletânea de textos, de autores que são referências em seus lugares de origem, que escrevem normalmente sobre processos ocorridos no interior de seus próprios países. Dessa forma, sem desconsiderar o caráter continental do fenômeno, marcado por rupturas estéticas e políticas, Mestman opta por uma abordagem que verifique a incidência dessas rupturas nas distintas cinematografias locais.

Outro diferencial de *Las rupturas...* é a proposta de condensar as mudanças ocorridas no cinema latino-americano do período em torno de um ano simbólico: 1968. Assim, o organizador opta por estabelecer uma baliza temporal que enfatiza a contestação política e cultural desse ano, que viu surgir uma nova esquerda e o fortalecimento da contracultura. A escolha por falar de 1968 relaciona o NCL aos fenômenos globais que o circundam, na Europa e nos Estados Unidos, embora pretenda-se, no livro, entender como eles afetam cada um dos distintos países do continente. Mestman indica, na apresentação da obra, que entende esse ano em uma perspectiva de longa duração, encarando-o como uma “época” ou um “momento 1968”, como o define. O autor se apoia na ideia de Fredric Jameson (1984) de uma “longa década de 1960”, que vai da segunda metade dos anos 1950 até o começo dos 1970. Tendo como referência ainda o estudo de Claudia Gilman (2003), sugere que para a América Latina esse “momento” esteve profundamente marcado pela Revolução Cubana (1959) e seus desdobramentos e, como um anticlímax, pelo golpe de Estado no Chile (1973).

Ao ano 1968 é atribuído um caráter de quebra, de mudança. Aos distintos autores, foi proposto o desafio de tratar dessas rupturas (vistas como um “conceito chave e no plural”, como indica Mestman na apresentação) em seus contextos nacionais. A obra se divide em dois blocos, sendo o primeiro deles claramente o principal. Na parte I, estão representadas a maioria das cinematografias latino-americanas im-

portantes para o NCL: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México e Uruguai. Essa escolha editorial relega o objetivo de pensar o caráter em si transnacional presente na reivindicação de um *Nuevo Cine Latinoamericano*. Ao contrário, trata-se, como anuncia o texto de abertura, de pensar o que há de latino-americano em cada uma dessas cinematografias.

No livro, os estudos abertamente transnacionais se resumem aos três artigos presentes na parte II, “*El documental, la televisión y la industria cultural*”, que se constitui como uma espécie de posfácio – um pouco apartado, na verdade, do cerne da proposta editorial. Dos três capítulos finais, apenas o de María Luisa Ortega, “*Mérida 68. Las disyuntivas del documental*” parece servir como um verdadeiro fechamento, uma vez que, ao abordar o festival ocorrido na Venezuela, a autora percorre as distintas cinematografias tratadas na primeira parte. “*Industria cultural e identidad nacional. Dos films emblemáticos*”, de Paula Halperin, propõe-se a encontrar pontos em comum no papel que *Martín Fierro* (1968), de Leopoldo Torre Nilsson, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, desempenharam nas cinematografias argentina e brasileira, respectivamente, ao integrarem cinema de autor e elementos comerciais a uma reflexão sobre a nação. Assim, trata-se de uma análise interessante e inovadora, mas que no livro aparece um pouco desconectada da proposta apresentada pelo editor. Essa sensação de uma leitura complementar aparece, sobretudo, no capítulo “*Con y contra el cine y la televisión*”, de Mirta Varela, que se dedica a entender como a televisão foi vista na Europa e na América Latina diante das novas inquietações políticas, culturais e estéticas acarretadas pelos acontecimentos de 1968. De qualidade inquestionável, sem dúvida esse texto é o mais deslocado quando se analisa o conjunto de *Las rupturas...*

Ciente de que a abordagem nacional não é a mais frequente para tratar do fenômeno do NCL, Mestman justifica, na apresentação, que o objetivo de se aprofundar nas características singulares de cada país vem da valorização dos filmes, ao mesmo tempo produtos e agentes das rupturas estéticas, culturais e políticas que se produzem na América Latina da época. O coordenador de *Las rupturas...* demonstra clareza sobre os ganhos e as perdas desse caminho metodológico. Para ele, não se trata de negar a existência de “[...] fortes vínculos materiais entre os cineastas, muitos deles com epicentro no ICAIC cubano ou nos festivais regionais [...]”, mas sim de considerar que:

[...] os filmes que se realizam são em sua maior parte sobre uma realidade “nacional”, e, embora se remetam muitas vezes à situação regional (de subdesenvolvimento, dependência ou insurreição), focalizam em um caso, o país em que são realiza-

dos ou o de origem do cineasta (em especial quando, desde o exílio, se denuncia a situação repressiva) (MESTMAN, 2016, p. 15).

Como resultado dessa proposta, é possível perceber que, lidos em conjunto, os textos da primeira parte apresentam uma espécie de filmografia latino-americana dos anos 1960 e 1970 composta por diferentes vertentes dessas rupturas estéticas, culturais e políticas. São muitos os títulos citados; de modo geral, cada autor se coloca o desafio de encontrar obras paradigmáticas em suas cinematografias nacionais que enfrentaram a estrutura narrativa do cinema clássico de Hollywood e que, em sua maioria, articularam essa renovação das formas com um discurso político revolucionário. Porém, nessa ampla gama de filmes, verifica-se que essas rupturas de 1968 estão envoltas em tensões que passam, sobretudo, pela relação, às vezes conflituosa, entre vanguarda artística e vanguarda política, cinema de autor e cinema coletivo, contracultura e engajamento.

Os capítulos de *Las rupturas...* colocam em destaque processos políticos internos dos países que incidiram diretamente nas cinematografias locais, como a morte de Camilo Torres (1966), na Colômbia, o AI-5 (1968), no Brasil, ou as agitações do movimento estudantil (1968), no México (1968). Assim, 1968, entendido como uma “época” ou um “momento”, foi uma data de fortes embates entre revolução e repressão, dentro e fora da América Latina. É incontornável, apesar da ênfase no nacional, que os capítulos façam referências a um certo clima global, seja em relação às rupturas estéticas (como os “novos cinemas” ou a contracultura), seja em relação aos debates políticos sobre a questão do terceiro mundo. Também se torna impossível para os autores não tocarem no significado simbólico de 1968 como um ano que representou a afirmação da juventude como um importante protagonista político tanto na Europa como no continente latino-americano. Nesse sentido, vários textos abordam à noção de geração, como bem observou Mestman na apresentação, envolvida nessas rupturas.

Convém recorrer brevemente os capítulos da parte I, “Casos nacionales”, chamando atenção para como algumas das questões apontadas até aqui aparecem nos textos que a compõem. Em “Argentina: el profano llamado del mundo”, David Oubiña define os anos 1960 como uma década “hipertélica” tanto em sua dimensão militante como na experimental, marcada por uma pulsão extrema entre “vanguarda estética” e “radicalização política”. No entanto, se até meados dos 1960 a fronteira estética ideológica entre os cineastas era bastante permeável – sendo o “ideológico”, segundo o autor, definido pelo amplo conceito do “compromisso” –, a partir do golpe

de Estado de Onganía (1966) as redefinições do debate político afetaram também a coexistência de diferentes poéticas. Nesse sentido, as novas discussões surgidas após 1968 na cinematografia argentina podem ser sintetizadas por filmes como *La hora de los hornos* (*A hora dos fornos*, 1968), de Octavio Getino e Fernando Solanas, e *Invasión* (*Invasão*, 1969), de Hugo Santiago, que habitam, para Oubiña, “[...] universos ideológicos tão incompatíveis como incomensuráveis” (2016, p. 86) – terceiro e segundo cinema, conforme a nomenclatura proposta por Getino e Solanas. O questionamento radical da representação e a ruptura com um cinema narrativo, presente no que foi chamado de cinema experimental, tensionaram ainda mais o debate. O autor afirma que produções como *The players vs. Ángeles caídos* (*The players vs Anjos caídos*, 1969), de Alberto Fischerman, chegaram a ser vistas como uma espécie de “quarto cinema”. Dessa forma, o final da década trouxe enfrentamentos entre “cinastas militantes e vanguardistas” que, para Oubiña, se tornariam inconciliáveis no início da década seguinte.

Assim como o capítulo sobre a Argentina, o dedicado à Bolívia, de autoria de Javier Sanjinés, indica alguns filmes chaves dos anos 1960, como *Revolución* (*Revolução*, 1963), *Ukamau* (1965) e *Yawar Mallku* (*O sangue do condor*, 1969), todos de Jorge Sanjinés. No entanto, a ruptura na cinematografia boliviana da qual trata o autor em “La estética transculturadora de una revolución frustrada” não está tanto na dicotomia entre estética e política, mas na passagem de uma “transculturação desde cima” a uma “transculturação desde baixo”. O texto analisa a filmografia de Jorge Sanjinés e do Grupo Ukamau refletindo sobre seu diálogo com as vanguardas cinematográficas internacionais e as “condições espaço-temporais andinas que a complicam e questionam” (2016, p. 127). Dessa forma, o autor defende que *Revolución* trazia uma renovação estética ao incorporar elementos da modernidade europeia, mas não rompia com um olhar colonizador. A partir de *Ukamau* e *Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés privilegiou a oralidade indígena, sem romper, no entanto, com “conteúdos narrativos das décadas anteriores”. De acordo com o texto, somente a partir dos anos 1970, particularmente com *El coraje del pueblo* (*A coragem do povo*, 1971) e *La nación clandestina* (*A nação clandestina*, 1989), o cineasta boliviano romperia com o paternalismo de certas formas narrativas rumo à “transculturação desde baixo”.

Do capítulo sobre o Brasil, “Alegorías del subdesarrollo”, novamente se pode extrair uma filmografia referencial do período, na qual estiveram presentes questões centrais do campo cinematográfico, mas tratadas sob resultados estéticos bastantes diversos. Entre os filmes citados por Ismail Xavier, os de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla se destacam como propostas de se pensar a nação brasileira a

partir de um diagnóstico comum: a condição de subdesenvolvimento. *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Rocha, é apontado como uma “obra-síntese”, de ruptura, ao combinar inovação formal com “a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional” (2016, p. 155). Dessa forma, *Deus e o diabo...* marcaria a alegoria como forma de conceber a “história como teleologia”, sendo a revolução o destino final que dá sentido ao anterior. Porém, os filmes do final da década de 1960, realizados sob a ditadura militar, abrem mão desse olhar teleológico, “[...] marcando um corte frente a representações anteriores da história, passagem que encontrou seu término nas expressões apocalípticas provenientes da nova geração que rompeu com o Cinema Novo no final da década” (2016, p. 157). A ruptura ocorrida nesse período pode ser verificada em *Terra em transe* (1967), de Rocha, e *O bandido da luz vermelha* (1968), de Sganzerla. A análise desses dois filmes, feita no capítulo por Xavier, se centra na polêmica que envolveu a geração do Cinema Novo e aquela do cinema marginal (visto como grupo), definida pelo autor como a passagem da “estética da fome” à “estética do lixo”.

No caso do capítulo sobre o Chile, “Crítica y Crisis en el Nuevo Cine”, Iván Pinto analisa títulos referenciais para se pensar o período – *El Chacal de Nahueltoro* (*O Chacal de Nahueltoro*, 1969), de Miguel Littín; *Valparaíso, mi amor* (*Valparaíso, meu amor*, 1969), de Aldo Francia; e *Tres Tristes Tigres* (*Três Tristes Tigres*, 1968), de Raúl Ruiz –, vendo-os como desdobramentos de debates cinematográficos continentais ocorridos no país. Dessa forma, o marco ruptural em torno de 1968 se localiza em torno ao Festival de Cinema de Viña del Mar (1967 e 1969), que consolidou a ideia de que surgia um *Nuevo Cine Latinoamericano*. O autor busca estudar esses festivais não em sua dimensão continental, mas sim “nas condições propriamente nacionais da emergência do evento” (2016, p. 193). Pinto também recorre à noção de “geração” para entender as renovações ocorridas na cinematografia chilena decorrente da aparição de um cinema universitário no final dos anos 1950 e no decorrer dos 1960, relacionado o fenômeno à realização dos encontros de Viña. A edição de 1969, apontada normalmente como um “passo decisivo para o *Nuevo Cine Latinoamericano*”, significou, segundo o autor, um salto qualitativo na produção chilena, o que fez desse acontecimento um marco também para o *Nuevo Cine Chileno*.

“En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil” é motivado pela constatação de que o 1968 colombiano foi marcado pela presença de Camilo Torres, morto em 1966, no cinema documental da época. Sergio Becerra, articulando o contexto político ao cinematográfico, conclui que: “A ação política de massas, aberta e aglutinante, ao redor de uma Frente Unida, ou a priorização da luta armada;

todas as opções, como todos os filmes, são atravessados pela liderança e presença do sacerdote” (2016, p. 244). O texto analisa o período entre 1966 (ano de realização de *Camilo Torres Restrepo*, de Diogo León Giraldo) e 1971 (data de *¿Qué es la democracia? – O que é a democracia? –*, de Carlos Álvarez), quando foi realizado também *Chircales* (1966-1971), de Jorge Silva e Marta Rodríguez. Becerra verifica a “consolidação de um cinema político e militante” em seu país, que terá como uma de suas manifestações a criação do *Cine Popular Colombiano*. Essa época coincide com o fortalecimento do movimento estudantil na cena política, que terá um papel preponderante nesse “1968 cinematográfico”. Para Becerra, os estudantes passaram a filmar outros estudantes e grupos, usando o cinema para criar movimentos sociais. O capítulo tem como mérito aliar esse diagnóstico do campo cinematográfico nacional ao encontro das estreitas pontes estabelecidas nos anos 1960 com os círculos militantes e vanguardistas europeus.

Cuba, o epicentro do NCL, é o caso tratado por Juan Antonio García Borrero em “Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual”. 1968, ano do centenário do início das guerras pela independência, foi marcado, por um lado, por uma série de medidas comemorativas (como o incentivo ao filme histórico); e por outro, pela emergência de um pensamento crítico no interior da Revolução. O diagnóstico de Cuba como um “guia” para os países subdesenvolvidos, discurso em evidência na época, acarretou a reflexão sobre o papel dos intelectuais (ou dos cineastas) nesse processo. García Borrero identifica quatro filmes chaves surgidos nesse contexto: *Las aventuras de Juan Quinquín* (*As aventuras de Juan Quinquín*, 1967), de Julio García-Espinosa; *Memorias del subdesarrollo* (*Memórias do subdesenvolvimento*, 1968), de Julio García-Espinosa; *Lucía* (1968); *La primera carga al machete* (*A primeira carga do machete*, 1969), de Manuel Octavio Gómez. Esse *corpus*, para o autor, é significativo de um “momento de grande inspiração coletiva”, mas também de muita tensão interna no interior do ICAIC. Trata-se de um período em que o regime endureceu o discurso sobre o engajamento político, afetando o espaço das vanguardas artísticas – fenômeno que incidiu internamente no Instituto de cinema.

O capítulo sobre o México, “El 68 cinematográfico”, escrito por Álvaro Vázquez Mantecón, tem como objetivo “[...] apresentar um panorama sobre como o movimento estudantil de 1968 transformou a maneira de conceber o cinema de uma geração de cineastas mexicanos.” (2016, p. 285). Em meio ao conflito entre os estudantes e o governo, que resultaram no massacre de Tlatelolco (1968), o dispositivo documental foi visto pelos primeiros como um mecanismo de conscientização e

intervenção política. Dessa forma, esse ano emblemático marcou uma ruptura entre cineastas e Estado, fazendo da independência uma reivindicação de muitos realizadores. Assim, o 1968 mexicano caracterizou-se pelas brigadas cinematográficas do *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC), que ajudou a promover um cinema militante e de cunho coletivo no país. Mantecón se dedica a analisar também o contato da cinematografia mexicana do período com o NCL, que se estreitou ao final dos anos 1960, especialmente através dos festivais de Mérida (1968) e Viña del Mar (1967 e 1969). Os debates com outras práticas latino-americanas de motivações semelhantes impulsionaram ainda mais que a política passasse a ocupar um lugar central na cinematografia mexicana. Tudo isso foi determinante para que, na década de 1970, surgisse um amplo movimento de intervenção política adepto do super-8.

Por fim, o último capítulo dedicado aos casos nacionais é o de Cecília Lacruz, “La comezón por el intercambio”, sobre o Uruguai. Para a autora, tradicionalmente a criação da Cinemateca do Terceiro Mundo (1969) foi vista como o início de uma série de transformações no cinema uruguaio. No entanto, para Lacruz, a própria Cinemateca é fruto de rupturas anteriores, que vinham se gestando na cinematografia do país desde o início da década. A autora se refere à aparição de um cinema político, que alcançou diferentes matizes em títulos como *Carlos: cine retrato de un caminante* (*Carlos: cinema retrato de um caminhante*, 1965), de Mario Handler, e *Elecciones* (*Eleições*, 1967), de Handler e Ugo Ulive – apontados pela historiografia vigente como marcos da integração do Uruguai ao NCL. Para ela, se há um fator de quebra a ser indicado nessa década ele estaria nas ações ligadas ao semanário *Marcha*, cujo Departamento de Cinema realizou o documentário *Liber Arce liberarse* (*Liber Arce liberar-se*, 1969). Ela vê, sobretudo, nos festivais promovidos pela revista (em especial as edições de 1967 e 1968), o fortalecimento de [...] uma dinâmica de cooperação e de democratização político-cultural” (2016, p. 346) que marcaria o meio cinematográfico uruguaio.

Como foi dito ao princípio desta resenha, da segunda parte de *Las rupturas...* o capítulo que dialoga mais diretamente com os casos nacionais apresentados é “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”, de María Luisa Ortega. Como se pode perceber, apesar do enfoque no nacional, a maioria dos autores buscaram colocar em diálogo as cinematografias de seus países com a dos vizinhos, o que se dava principalmente nos festivais europeus e latino-americanos. Da mesma forma, Ortega procura, ao tratar do encontro venezuelano, mostrar esses espaços ao mesmo tempo como vitrine e locais de enunciação das rupturas nacionais. Se Mérida era fruto

indireto dos festivais de SODRE ocorridos anos antes no Uruguai, por exemplo, foi a partir daí que se criou um centro de realização cinematográfica na *Universidad de Los Andes* (Venezuela). O festival foi pensado com base na constatação de que a identidade cinematográfica latino-americana havia sido forjada desde o exterior e que, portanto, era necessária a afirmação de um lugar de enunciação dentro da América Latina. A tese da autora é a de que Mérida 68 foi um ponto de inflexão para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, a partir do qual o “novo” passou a ser indissociável do engajamento revolucionário. Essa constatação dá ao capítulo um ar de fechamento, uma vez que, realizado justamente no ano simbólico apontado pelo título – 1968 –, o festival foi palco das discussões que se gestavam em cada contexto nacional que envolviam o diagnóstico das “[...] potencialidades da experimentação estética e a vanguarda cinematográfica dos anos prévios em relação ao discurso crítico do real e o papel do documento e do testemunho em termos de sua virtual manipulação ideológica.” (2016, p. 388).

É possível perceber, a partir da descrição do cerne de cada capítulo, que *Las rupturas...* permite ao leitor estabelecer cruzamentos entre os textos que o compõem, fazendo suas próprias sinapses entre os casos nacionais. Assim, apesar de uma escolha que abdica do enfoque transnacional, anunciada na apresentação por Mestman, justifica-se o título da obra, que recorre à ideia de um “cinema” (no singular) da América Latina. Portanto, não se abandona a noção de um processo latino-americano em voga, mas sim procura-se perceber suas diferentes vertentes. Ou, suas “rupturas”, no plural, uma vez que os debates se encontram, porém, também se distanciam ao longo dos anos 1960 e 1970.

## Referências

DÁVILA, I. D. V. *Cámaras en trance*. El nuevo cine latino-americano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

FLORES, S. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Regionalismo e integración cinematográfica. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil*. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

JAMESON, F. *Periodizar los 60s*. Córdoba: Alción Editora, 1984.

LEÓN FRÍAS, I. *El Nuevo Cine Latinoamericano de los Años Sesenta*. Entre el mito político y la modernidad fílmica. Lima: Universidad de Lima; Fondo Editorial, 2013.



MESTMAN, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: 2016.

OSSA, Carlos. *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.



**O cinema na cidade em  
eclosão: *Salas de cinema  
e história urbana de  
São Paulo (1895-1930)*,  
de José Inacio de  
Melo Souza**

*The cinema in the bloo-  
ming city: Salas de  
cinema e história  
urbana de São Paulo  
(1895-1930), by José Ina-  
cio de Melo Souza*



Danielle Crepaldi Carvalho<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e Doutorado que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. É Pós-Doutoranda na Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, com pesquisa que investiga os usos dos sons no cinema silencioso, com bolsa FAPESP. Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas e cotradutora da tradução ao português e análise crítica do melodrama francês "L'Auberge des Adrets", tem igualmente publicados artigos a respeito da literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com

**Resumo:** a presença do cinema em São Paulo, de fins do XIX a 1930, confunde-se – a exemplo do que aconteceu no Rio de Janeiro – com o período de ascensão da cidade de recanto provinciano a grande metrópole. A relação entre cinema e cidade está muito bem apanhada neste livro de José Inacio de Melo Souza, percurso original pelas vias da capital paulistana, do “Triângulo” aos arrabaldes, tendo como mapa os projetos arquitetônicos relativos à construção de salas de cinema. Neste contexto, o projeto de lei de fevereiro de 1916, que regulamenta a construção desses espaços, surge como ponto de virada, prenunciando a transformação da cidade na “Pauliceia desvairada” que seria decantada anos depois pelos Modernistas.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; cinema e arquitetura; cinema e cidade.

**Abstract:** the presence of the cinema in São Paulo, from the late nineteenth century to 1930, is mixed up – as it happens to Rio de Janeiro – with the city’s rise from a provincial corner to a large metropolis. The relationship between cinema and city is very well captured in this book by José Inacio de Melo Souza, an original route through the streets of the capital, from the “Triangle” to the suburbs, which takes as a map the architectural projects related to the construction of the movie theaters. In this context, the law passed in February 1916, which regulates the construction of these spaces, emerges as a turning point, foretelling the transformation of the city into the “crazy Pauliceia” that would be decanted years later by the Modernists.

**Key words:** silent cinema; cinema and architecture; cinema and city.

Ao remontar aos primeiros tempos do cinema, analisando-o no que toca à sua penetração na cidade, o historiador vê-se por bem obrigado a imergir num caldeirão cultural. Por décadas o cinema esteve associado a espetáculos artísticos de reputações variadas. Apresentado em teatros ou cafés-concertos, em salas usadas para espetáculos teatrais, circenses e bailes, em programas nos quais coexistiam peças dramáticas, cômicas ou números musicais, acompanhado ou não de libações; exibido em confeitarias ou então ao ar livre – as sombras projetadas ora em meio a um descampado no arrabalde, ora nas paredes de um portentoso teatro do coração da cidade, entre propagandas e o vai-e-vem dos passantes –, a forma híbrida por meio da qual se veiculou o cinema até a década de 1930 usualmente negou a sisudez do rótulo de “Arte” que Canuto Lhe atribuiu desde 1912.

José Inacio de Melo Souza, autor deste desde já obrigatório *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*: o cinema dos engenheiros, caminha com sensibilidade pelo período que a sua pesquisa enfeixa, pautado pela transdisciplinaridade, deixando patente a necessidade de a historiografia do cinema deter-se sobre a relação que as imagens em movimento estabeleceram com o contexto cultural de seu tempo (BERNARDET, 2008). Sua obra divide-se *grosso modo* em duas partes, antes e depois do ano de 1916, tomando como ponto de virada a lei n. 1954 de fevereiro de 1916, que previa a regulamentação do espaço físico do cinema, cuja grande variabilidade arquitetônica amoldava-se à variedade de usos que dele se fazia até então, bem como a faceta eminentemente popular da nova arte. As personagens protagonistas desta medida são, segundo Melo Souza, os engenheiros, aos quais couberam fazer cumprir medidas que propunham aliar a segurança daquelas construções à estética.

Antes de nos debruçarmos sobre este movimento que faz o autor, é importante remontarmos ao momento contemporâneo à chegada do cinema em São Paulo – movimento realizado pelo livro, o qual se dedica a esmiuçar, com riqueza de detalhes, da chegada na cidade dos primeiros cinemas até a instalação, nas salas, da aparelhagem visando-se à exibição dos primeiros filmes sonoros, de 1895 a meados de 1930. Se o mencionado marco regulatório é ponto de virada, outra data importante é 1906, ano em que os engenheiros principiam a intervir sobre as construções que tinham por fim a exploração do cinema e outros divertimentos como o circo, o teatro, os bares, os riques de patinação, as confeitarias, etc.

O espaço de dez anos compreende a elaboração da legislação aprovada em fevereiro de 1916, a qual obrigava às edificações destinadas a este tipo de diversão o enquadramento em medidas como: o isolamento do prédio visando a não propagação de incêndio; a construção em alvenaria (em detrimento da madeira e do zinco,

usado às largas até então); o número fixo de lugares nas plateias, evitando-se assim o excesso de lotação – e a fixidez das cadeiras, colaborando-se com a segurança, ao mesmo tempo em que impedindo a transformação do espaço em salão de bailes, algo comum até então –; a introdução do bar na sala de espera (e não na sala de exibição, evitando-se que ele se instalasse nas proximidades do equipamento de projeção); a utilização do ferro para a vedação da sala de projeção, dado o caráter comburento da película; a retroprojeção (ao invés da projeção junto à saída da sala) e a instalação de lâmpadas de aviso de saída de emergência.

Melo Souza não perde de vista o duplo objetivo dessas medidas, de ao mesmo tempo garantir a segurança dos espectadores – evitando-se a repetição, em São Paulo, de tragédias como a ocorrida no parisiense *Bazar de la Charité*, onde em 1897 um incêndio dizimara mais de 200 vidas – e se enquadrarem esses espaços nos ideais de verticalização/modernização do âmbito urbano, que transformariam em metrópole a cidade provinciana. O âmbito cinematográfico segue a dinâmica social. Enquanto no Rio de Janeiro o *boom* do cinematógrafo inicia-se em 1907, época da industrialização do cinema e inauguração, na cidade, da Avenida Central – a primeira via do centro modernizado –, em São Paulo a legislação de 1916 coincide com a crise de abastecimento dos filmes devido à Primeira Grande Guerra (porção considerável das fitas aqui apresentadas era oriunda da Europa, palco da conflagração), dando-se fecho a um ciclo de alterações no mercado exibidor que se iniciara em 1914, com o fechamento de salas do centro devido a incêndios, à insalubridade ou ao alargamento de ruas.

O percurso de Melo Souza pelos cinematógrafos da cidade segue a cronologia, do mítico “Triângulo” (formado pelas ruas São Bento, Quinze de Novembro e a Rua Direita) – o cinema se espriava a partir do berço de fundação de São Paulo – aos bairros de maior incidência populacional, a exemplo do Brás, do Paraíso e da Vila Mariana e, enfim, ao arrabalde, como os então distantes bairros de Tucuruvi e Jabaquara, acompanhando a distensão dos limites da cidade. Deparando-se com a multiplicação das salas de espetáculo no Triângulo, desde os primeiros anos da cinematografia, certo cronista da *Vida Moderna* reporta-se, em 1907, a uma “epidemia avassaladora dos cinematógrafos”, que faria as famílias paulistanas investirem “puxados mil réis (...) por cabeça” (MELO SOUZA, 2016, p. 23). O campo semântico da enfermidade propõe-se a dar conta do inexplicável: a larga frequência desses espaços, malgrado a sua falta de conforto e segurança.

As medidas de controle da municipalidade iniciam-se, segundo Melo Souza, em 1900, ano em que se expede a primeira licença visando ao funcionamento

dessas casas. Ao longo das próximas década e meia, o incremento nessas taxações denota o esforço municipal de sanear o espaço do cinema, em convergência com medidas que visavam à modernização do centro da cidade – em 1914, um cinema em funcionamento no centro chegava a pagar de licença um montante quatro vezes superior ao pago pelas salas instaladas noutros bairros da cidade. A regulação, todavia, se expandia para além do Triângulo. A lei de 1916 visava a escoimar São Paulo dos barracões de folhas de zinco em que funcionavam as casas de diversão, construções as quais, embora de “aspecto péssimo” (SOUZA, 2016, p. 198) – como diria o encarregado de vistoria de certo teatro no largo do Cambuci –, espalhavam-se pela cidade de norte a sul. Barracões a cuja observação empírica somos convidados, por meio de uma prolífica apresentação, por parte de Melo Souza, das plantas de salas de cinema, submetidas à aprovação da prefeitura.

A documentação oferecida largamente às nossas vistas transforma as salas de cinema paulistanas em metonímias do âmbito urbano da cidade, que da dobra do XIX a 1930 se expandiria horizontal e verticalmente. Neste ínterim, casos folclóricos emergem. No *América* (de 1911), por exemplo, uma das portas dos camarotes comunicava-se com a cozinha do imóvel ao lado (SOUZA, 2016, p. 294) – o entremear entre o âmbito público e o privado deixava patente que a cidade ainda flertava com o provincianismo –, enquanto que o *Minerva* surpreendera o engenheiro responsável por sua vistoria, pois “este cinema dá o aspecto de um funil mas com o bico para a rua!” (SOUZA, 2016, p. 300). A lei de 1916 regeria tais excrescências, obrigando à sua correção e impedindo que tais espaços se multiplicassem. Embora o percurso da lei à sua aplicação formal seja tortuoso – como sói ao Brasil –, a multiplicação pela cidade, nos anos de 1920, de “palácios cinematográficos” com espaço para milhares de pessoas, mostrava a sua eficácia.

O livro de Melo Souza nos abre uma dezena de veredas, impossíveis de serem seguidas com o mesmo afincio no espaço de uma resenha. A principal delas diz respeito, como já apontamos, à relação que o cinema estabelece com a construção da urbanidade. O sem-número de plantas que o autor apresenta cronologicamente explicita não apenas a penetração do cinema na cidade, mas o aprimoramento desses espaços visando, em última instância, à modernização da capital – e à verticalização da área do Triângulo, através da aplicação, a partir da década de 1920, do concreto armado. A disseminação das salas de cinema em bairros como o Brás, que desde a primeira década de 1900 rivalizaria com o Triângulo – segundo Melo Souza –, deixa implícita não apenas a descentralização do eixo de produção de capital material, quanto a crescente relevância da mão-de-obra europeia, que se estabelecia na capital

com sucesso invulgar.

De acordo com Melo Souza, Octavio Gabus Mendes não poupou críticas aos cinemas instalados no Brás, nos quais se estreavam mesmo películas relevantes, “o público seletto precisando andar muito e arriscar os ouvidos às inconveniências para assistir filmes” (SCHVARZMAN apud SOUZA, 2016, p. 237). O preconceito porejado por Gabus Mendes data de 1925. Dois anos mais tarde, Antônio de Alcântara Machado demonstraria mais sensibilidade – ou conhecimento antropológico –, colocando em primeiro plano, na coletânea de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, a gente que habitava esses bairros de proeminência italiana. A radiografia do ítalo-paulista proposta por Alcântara Machado dá tessitura literária a uma característica histórica de São Paulo – a aculturação do povo italiano, o qual, inserido no meio paulistano, transferirá a ele, por conseguinte, as suas características. Prova incontestada disso é o Edifício Martinelli – ponto de chegada de Melo Souza, onde se instala em 1929 o *Cine Rosário*, um dos primeiros voltados à apresentação de filmes sonoros. Construído por um italiano no famigerado Triângulo, o portentoso edifício patenteia o protagonismo do elemento imigrante na construção da metrópole.

Altamente informativo, *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*, à medida que oferece ao leitor um mapa detalhado do espraiamento do cinema nos meandros da cidade, provoca-lhe a imaginação a percorrer inúmeras trilhas às quais o seu autor sinaliza, mas não aprofunda. Por exemplo, no que toca ao público que frequentava esses espaços. Salientando a raridade de fontes que tratam da questão, o autor colige, no entanto, uma variedade de informações que relacionam os preços dos ingressos e o poder aquisitivo dos grupos sociais que habitavam a cidade. Em 1907, o já citado cronista da *Vida Moderna* refere-se aos “puxados mil réis” de entrada. Antes, em 1899, o *Motoscopio* que apresentava, na Rua São Bento, as primeiras vistas dos irmãos Lumière, cobrava entre mil e dois mil réis a entrada, “ingresso salgado” (SOUZA, 2016, p. 45).

Já em 1920, Maria Auxiliadora Guzzo Decca constatava que “a maioria dos operários não deveria ir muito ao cinema, embora frequentado pela população paulistana em geral (...) na época”, uma vez que as entradas mais baratas “correspondiam a 1% ou mais do salário mensal mais comum entre os operários.” (DECCA, apud SOUZA, 2016, p. 183). Não se sabe a que porção da população refere-se essa “população paulistana em geral” mencionada por Decca, de cujo cômputo exclui-se o operariado. Tampouco se a autora se refere aos ingressos de mil réis, ou se àqueles de 200, 300, 400 ou 500 réis, cobrados por cinemas como o *Congresso* e o *Isis* em torno de 1910 (SOUZA, 2016, p. 284-286).

A referência, todavia, colabora para que destaquemos a especificidade brasileira no que toca à frequência das salas de cinema, ao menos no que diz respeito ao eixo Rio-São Paulo, quando comparamo-la com países como os Estados Unidos: entre nós, o cinema foi um divertimento fruído sobretudo pelas camadas médias da população. Por outro lado, Melo Souza refere-se aos ingressos gratuitos aos “poleiros” de certas casas (SOUZA, 2016, p. 168) – espaço que a gíria teatral dera o nome de “torrinha” e que abrigava, nos cinemas, a mesma sorte de público participativo, o qual atirava ovos podres no palco quando o espetáculo não lhe aprazia. Outro anúncio cuja imagem é apresentada pelo autor – que não chega, no entanto, a explorá-lo –, refere-se ao “Restaurant/ Bar/ Delectessen” *Pinoni*, que em 1913 convidava o público – em inglês – a assistir gratuitamente “the most popular films of the day” (SOUZA, 2016, p. 120). Apesar da gratuidade, o *Pinoni* certamente não almejava o público irreverente de certos cinematógrafos mais populares da capital... Essas e outras inúmeras informações restam a ser mais exploradas em trabalhos ulteriores, pelo autor ou por outro historiador do nosso cinema.

Estruturalmente, o livro cobre três períodos, cada qual desembocando num quadro explicativo que discrimina os cinemas da cidade (de 1895 e 1906, a partir da p. 65; de 1907 e 1916, a partir da p. 200; e de 1916 a 1930, a partir da p. 253) no que toca ao seu período de funcionamento, o nome da empresa contratante, o endereço, o bairro e o espaço onde funcionaram. Larga porção do livro – mais de um terço dele – apresenta um portfólio, em que se consta, cronologicamente, cada sala de cinema da cidade, considerando-se os seus detalhes arquitetônicos, sua data de abertura e fechamento, o último programa apresentado, sua planta e informações concernentes à tramitação do projeto na prefeitura.

A pretensão totalizante nalguns momentos desvia o livro de seu fio condutor – não fica clara, por exemplo, que relação há entre o último programa apresentado por essas casas e o papel dos engenheiros na configuração das salas de cinema paulistanas. A totalidade é impossível, especialmente considerando-se a natureza deste trabalho de exegese de fontes primárias, as quais, dada a nossa falta de tradição arquivística, ainda restam a ser localizadas pelo investigador pertinaz – ou sortudo. O *Cine-Theatro Brasil*, por exemplo, fundado no Ipiranga em 1924 (e referido na exposição sobre o bairro que agora é apresentada no saguão da estação de metrô Alto do Ipiranga), não compõe o portfólio de *Salas de cinema*.

Neste contexto, falta ao livro uma introdução que apresente ao leitor as fontes de pesquisa, além de notas de rodapé indicando a origem de certas informações fornecidas, que permitam ao leitor acessar as fontes primárias. Neste senti-

do, os “Agradecimentos” finais do livro (p. 373) estariam mais bem localizados em sua introdução, uma vez que ultrapassam o caráter de agradecimento, detalhando o percurso de pesquisa do autor, além de fornecerem informações preciosas acerca da origem das fontes arquivísticas pesquisadas – a exemplo do Arquivo Histórico de São Paulo, do Arquivo da Secretaria de Gestão, do arquivo do *Estado de São Paulo*, do Instituto Moreira Sales e da Cinemateca Brasileira. Informação elidida do livro até esses agradecimentos finais, malgrado a sua primordial relevância, é o fato de a Cinemateca ter hospedado o *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo*, de autoria do autor. Nesta fonte de pesquisa – ótima, aliás – consta, por exemplo, informação sobre o tal *Cine-Theatro Brasil*, inaugurado no Ipiranga em 1925 (e não 1924). Rodapés mais circunstanciados, apontando em detalhes a origem da informação apresentada, bem como um texto introdutório que destacasse de saída o caráter fugidio do material de que nós, historiadores do cinema brasileiro, nos ocupamos, patenteariam uma característica incontornável – embora enervante – desse material: a sua incompletude.

Um último elemento a ser destacado diz respeito à iconografia do livro. Referimo-nos especialmente às imagens das plantas dos cinemas, cujas legibilidades são por vezes prejudicadas devido ao tamanho exíguo. Desejaríamos igualmente que ao menos algumas delas comparecessem no livro mais como “texto” que como “ilustração” – dizendo noutras palavras, que fossem analisadas circunstanciadamente. Compreendemos, no entanto, que isso já é um trabalho que escapa à competência do historiador. Ao fim da “Introdução”, Melo Souza destaca modestamente a “incipiência de certas abordagens” suas, “a vulnerabilidade de algumas argumentações, o tratamento talvez ligeiro de alguns temas”, supondo que os pesquisadores futuros “lerão com outros olhos aquilo que o olhar limitado atual não conseguiu ver com clareza.” (SOUZA, 2016, p. 20). A originalidade de sua pesquisa desculpa-o totalmente. Seu livro oferece-se como contribuição inequívoca, não só ao estudioso do cinema, mas também ao estudioso da história e da arquitetura de São Paulo, dado o seu caráter transdisciplinar.

## Referências

BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

CINE-THEATRO BRASIL. Disponível em < <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm> >. Acesso em 5 dez. 2016.

DECCA, M. A. G. de. *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo – 1927-1934*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1983.

MACHADO, A. de A. *Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo*. São Paulo: Editorial Helios, 1927.

SCHVARZMAN, S. “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”. *Revista Brasileira de História*, v. 25, , n. 49, jan.-jun. 2005.

SOUZA, J. I. de. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2016.