

NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 9 N. 1

Novos Olhares - ISSN 2238-7714

Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos

Publicação semestral *on line* do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos
Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol.9, n. 1 (1º Semestre de 2020)

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



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

ISSN 2238-7714

Volume 9 – número 1 – 1º Semestre de 2020

Editor

Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo, Brasil

Manuel Fernández Sande – Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Conselho Científico

Anna Maria Balogh, Universidade Paulista UNIP, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

David King Dunaway, University of New Mexico, Estados Unidos

Eduardo Victorio Morettin, Universidade de São Paulo, Brasil

Elizabeth Saad Correa, Universidade de São Paulo, Brasil

Fernando Resende, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Gislene Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Irineu Guerrini Jr., Faculdade Cásper Líbero, Brasil

Juan Ignacio Gallego Perez, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha

Juliana Doretto, Universidade Católica de Campinas, Brasil

Laura Loguerio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Leonardo Gabriel De Marchi, Universidade Federal do R. de Janeiro, Brasil

Luiz Signates, Universidade Federal de Goiás, Brasil

Marcia Perencin Tondato, ESPM, Brasil

Mayra Rodrigues Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Rafael Duarte Oliveira Venancio, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Regina Lucia Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Salwa Castelo-Branco, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Samuel José Holanda de Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sergio Nesteriuk Gallo, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Suzana Reck Miranda, UFSCAR, Brasil

Vander Casaqui, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Comitê Editorial

Daniel Gambaro, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Nivaldo Ferraz, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Thiago Siqueira Venanzoni, Universidade de São Paulo, Brasil

Consultores Ad Hoc

Andrea Limberto Leite, Universidade de São Paulo, Brasil

Ivan Paganotti, FIAM-FAAM, Brasil

Juliana Doretto, Universidade Católica de Campinas, Brasil

Mariana Duccini, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Mariane Harumi Murakami, Universidade de São Paulo, Brasil

Sílvia Antonio Luiz Anaz, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

Produção Editorial

Editoração: Daniel Gambaro

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

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

Apresentação

6

DOSSIÊ

(Audio)Visions: photography, cinema and memory

Preface

Thomas Wiedemann

9

Algorithmic cinema and collective memory

Jesse Drew

Glenda Drew

13

Analysis on the perspective and value of the “cultivation” documentary images

Weiting Hsiao

21

Cine familiar y emigración: imagen, reconstrucción y memoria

Fernando Redondo Neira

30

Cultura visual y música popular: el videoclip en la nueva ecología de los medios

Ana Sedeño-Valdellós

40

Modos de ver, formas de pensar: una genealogia de la posvisión

Josep Maria Català Domènech

50

Prosumidores visuales: la fotografía incómoda en el contexto venezolano (2014-2018)

Johanna Pérez Daza

71

Shanghai gangster films and the politics of change: a study of *Lord of the East China Sea* (1993) and *The Last Tycoon* (2012)

Tatu-Ilari Laukkanen

81

Shifting surface: satellite imagery of the Arctic Sea ice and climate change discourse

Ansgar Fellendorf

98

The challenge of the BRICS countries: overview of an international project

Kaarle Nordenstreng

114

Unveiling unseen climate practices on Instagram

Niina Uusitalo

120

Visualizing the experience of flight: photojournalistic portraits and refugee migration

Maria Nilsson

130

Visual hybridizations in two audiovisual productions

César Biégas Faquin

Denize Araujo

142

ARTIGOS

Podcast e radiojornalismo: uma aproximação entre a mídia formal e as novas experiências de produção e escuta

Nivaldo Ferraz

Daniel Gambaro

155

Processos de criação em dublagem

Robson Kumode Wodevotzky

Norval Baitello Jr.

173

Intertexto, entrelaç e interdiscursividade: Shakespeare nos trabalhos de Jorge Furtado

Afonso Barbosa

Luiz Antonio Mousinho

185

Imaginação com fio: o streaming vitoriano via telefonia circular

Vanderlei Baeza Lucentini

195

Valores-notícia e futebol: um estudo da cobertura do *The New York Times* nas Copas do Mundo de 2014 e 2018

Rodrigo Nascimento Reis

206

O documentário Megalópolis como veículo de memória: americanização, nacionalismo e consumo na modernização do Brasil no início da década de 1970

Gustavo Souza

Fábio Dummer Camargo

218

Alegorias do Arbítrio: *O Pedestre* (1966) em diálogo com *Manhã Cinzenta* (1969)

Andre Gustavo de Paula Eduardo

Felipe Abramovictz

230

O cinema de Naomi Kawase e o corpo como matéria fílmica

Henrique Codato

Eduardo dos Santos Oliveira

245

Apresentação

A publicação desta nova edição da Novos Olhares tem, para nós, um sabor muito especial. Em primeiro lugar, porque representa o início de uma nova fase para a revista, em que passarei a compartilhar a função de editor com o professor **Manuel Fernández Sande**, da Universidad Complutense de Madrid. Esperamos, com essa parceria, ampliar a presença de autores da Espanha e da América Latina na revista, contribuindo tanto para a ampliação do seu alcance como de sua diversidade teórica e temática. Assim, aproveitamos esse editorial, também para dar as boas-vindas a esse extraordinário pesquisador.

Em segundo lugar, porque essa edição traz o dossiê *(Audio)Visions: photography, cinema & memory*, organizado por **Thomas Wiedemann** (Ludwig-Maximilians-Universität, Alemanha), **Denize Araújo** (Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil) e **Sunny Yoon** (Hanyang University, Coreia do Sul), que reúne dez trabalhos apresentados nos encontros de 2019 e 2020 do Visual Culture Working Group (VIC) da International Association for Media and Communication Research (IAMCR), além de dois textos de autores convidados. Com artigos em inglês e espanhol, o dossiê reúne pesquisadores e pesquisadoras de instituições da Finlândia, China, Espanha, Venezuela, Estados Unidos, Áustria, Suécia e Brasil, e é apresentado por Thomas Wiedemann.

A revista traz ainda outros oito artigos recebidos através de chamadas a novas submissões. A produção sonora em suas diferentes vertentes tematiza três deles. **Nivaldo Ferraz** e **Daniel Gambaro** relacionam a formação histórica do radiojornalismo no Brasil com o podcast, apontando como características institucionalizadas se prolongam nas novas práticas. Nesse percurso, analisam o podcast *Vozes: histórias e reflexões* que, para os autores, mantém a tradição jornalístico-radiofônica de reportagens especiais, ao mesmo tempo em que quebra o paradigma estabelecido e propõe uma nova ordem de produção e provocação de consumo.

Robson Kumode Wodevotzky e **Norval Baitello Jr.**, por sua vez, buscam cartografar os elementos constitutivos do processo de criação do dublador e introduzir uma reflexão acerca da dinâmica de repetição do intérprete, em seus aspectos formais e imaginativos, sob a luz dos processos de preparação do ator de Constantin Stanislavski, da teoria da imagem do próprio professor Baitello e do conceito de repetição trabalhado por Søren Kierkegaard. Já **Vanderlei Baeza Lucentini** apresenta alguns dos usos pensados para o telefone, nos primeiros anos de sua implantação, como meio de difusão de concertos de música clássica, óperas e espetáculos teatrais. Ao retomar essas experiências de mais de um

século, o autor tenta demonstrar que foram imaginados para essa tecnologia usos bem menos convencionais do que os que acabaram se consolidando.

Outros quatro textos reunidos nessa edição estão mais voltados para o cinema. **André Gustavo de Paula Eduardo** e **Felipe Abramovitz** apresentam seu estudo sobre o curta-metragem *O Pedestre* (1966), de Otoniel Santos Pereira, trazendo à luz sua relevância especial enquanto um dos filmes que atuam como reação ao golpe cívico-militar de 1964. **Gustavo Souza** e **Fábio Dummer Camargo** abordam, a partir do documentário *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973), o processo de acelerada modernização das metrópoles brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, no início dos anos 1970. Tendo por norte a discussão sobre o documentário como um veículo de memória (Waterson, 2007), os autores buscam revelar o potencial de *Megalópolis* como documento e fonte historiográfica.

Afonso Barbosa e **Luiz Antonio Mousinho** investigam as interconexões entre elementos presentes em produções de Jorge Furtado, no âmbito cinematográfico e literário, examinando os processos conversacionais gerados a partir das relações que elas estabelecem com obras de William Shakespeare. Já **Henrique Codato** e **Eduardo dos Santos Oliveira** visitam o cinema autorreferente da diretora japonesa Naomi Kawase a fim de conhecer um pouco mais sobre as práticas performativas por ela empregadas nas (e com as) imagens. Nesse percurso, buscam entender como, em alguns de seus trabalhos, a cineasta inscreve seu próprio corpo na materialidade do filme.

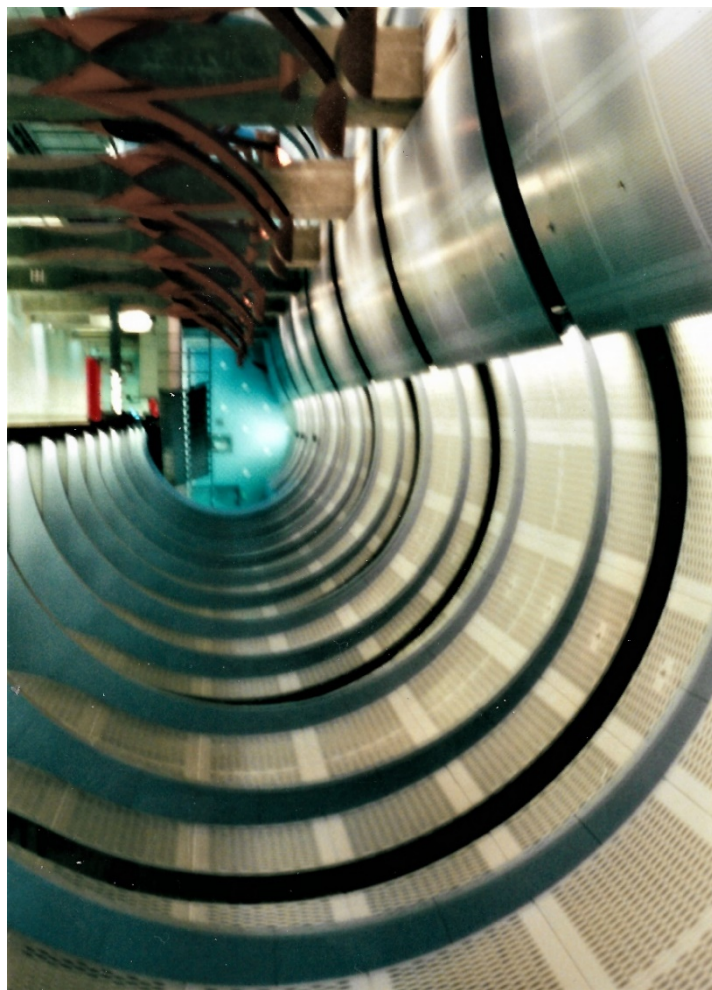
Fechando a edição, **Rodrigo Nascimento Reis** se propõe a identificar os valores-notícia presentes na cobertura do jornal *The New York Times* a respeito do futebol brasileiro. Por essa via, o autor busca discutir a importância dada por um jornal internacional à modalidade esportiva mais difundida no Brasil. Para tanto, seleciona as notícias sobre os jogos da seleção brasileira nas Copas do Mundo de 2014, realizada no Brasil, e de 2018, realizada na Rússia.

Organizar uma edição ampliada de nossa revista em meio às incertezas e angústias desse semestre quase inacreditável, não foi uma tarefa fácil. Expressamos aqui nossa gratidão a editores convidados, autores e pareceristas pelo seu trabalho, confiança e disposição. De forma especial, destacamos o extraordinário trabalho de **Daniel Gambaro**, do nosso Comitê Editorial, que se encarregou sozinho da editoração e disponibilização desse número.

Uma boa leitura e tempos mais leves a todos e todas.

Eduardo Vicente

(Audio)Visions: photography, cinema and memory



new (in)sights, foto de hlobo

ORGANIZAÇÃO | EDITED BY

Thomas Wiedemann

Ludwig-Maximilians-Universitat, Alemanha | Germany

Denize Araújo

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil | Brazil

Sunny Yoon

Hanyang University, Coreia do Sul | South Korea



Novos Olhares | Vol.9 N.1 | jan-jun/2020

Preface

Thomas Wiedemann

Postdoctoral researcher and lecturer at the Department of Media and Communication at LMU Munich, Germany, and Vice-chair of VIC – IAMCR. His research interests include media culture, sociology of film, history and structures of communication studies, social theories and qualitative methods.

E-mail: thomas.wiedemann@ifkw.lmu.de

The Dossier entitled “**(Audio)Visions: photography, cinema and memory**” is edited by **Thomas Wiedemann** on behalf of the **Visual Culture Working Group (VIC)** of the **International Association for Media and Communication Research (IAMCR)**. This preeminent worldwide professional organization in the field of communication studies promotes media and communication research throughout the globe, addressing socio-political, technological, policy and cultural processes at all levels. Its members include individual scholars and academic institutions from over 100 countries across all continents and its annual conferences regularly gather participants of more than 70 countries with diverse geographical and cultural origins. That being said, within **IAMCR**, **VIC** focuses on artistic, cultural, socio-cultural and technological studies in visual media and communication—pictures and photography, respectively, but also cinema, audiovisuals and arts—from a critical view point that might enhance the international field of communication studies. In this spirit, after the **IAMCR Conference 2019** held in Madrid, Spain, the idea arose to publish some of the research papers by members of the working group that dealt with the themes of the dossier. Hence, first of all, **VIC** would like to thank **Eduardo Vicente** and the editorial board of **Novos Olhares** for making this idea possible and accepting such proposal.

After all, referring in particular to the national background of its authors, the dossier turned out to be an homage to Spain, where the Association’s Conference took place last year, and to Finland, host country of this year’s **IAMCR Conference**. More precisely, the **IAMCR Conference 2020** was initially planned to be held in Beijing, China. However, due to COVID-19, it then was transferred to the city of Tampere, Finland, and finally became a virtual event given the current situation in the world.

In sum, the dossier includes 12 research articles that are original works of scholars (PhD and PhD candidates) coming from eight different countries in Asia, Europe, Latin America and North America (Spain and Finland, but also Austria, Brazil, China, Sweden, United States and Venezuela). Thereby, we are especially proud to announce two guests of honor: **Josep Maria Català Domènech**, Professor Emeritus at the Universidad Autònoma de Barcelona, Spain, and expert in audiovisual communication of many years’ standing, and **Kaarle Nordenstreng**, Professor Emeritus at Tampere University and one of the most outstanding figures of **IAMCR** who also offered his university as the host of the association’s conference this year when China had no more conditions because of the pandemic.

For almost two decades, communication scholars aware of the rising significance of visual representations have analyzed the conditions of the formation of visual media content including film, audiovisual, television and multimedia, as well as such media content's semantic power and social dynamics, as part of the "pictorial turn" in the social sciences in general. Their fruitful insights not only diversify the field of communication studies. What is more, they easily make us believe in the power of visual media to initiate processes of socialization and integration, contribute to a collective "story about the self," promote a specific culture of memory and reproduce or modify social structures. In particular, studies about the cultural practices of communities in different world regions can contribute to the research of identity, analyses of the evolution of visual and digital media are relevant to emphasize history and memory issues, and research on visual media helps us to understand many perspectives that represent our contemporary world, given the pervasiveness of audiovisual content into daily life.

The articles assembled in this **Novos Olhares** dossier are sensitive to such concerns. To start with our two guests of honor, on the one hand, **Josep Maria Català Domènech**, in his programmatic text *Modos de ver, formas de pensar: Una genealogía de la posvisión* (*Ways to see, ways to think: A genealogy of post-vision*), sketches the historical evolution of human vision that culminates in what he calls "post-vision." More precisely, in light of ongoing digitization processes, he detects the transition from traditional "seeing is believing" to an expressive "seeing is thinking," as already predetermined by Gilles Deleuze. On the other hand, the text *The challenge of the BRICS countries: Overview of an international project* by **Kaarle Nordenstreng** reports on the agenda of an international research project that critically examines the theoretical concepts of media system, the role of media and journalists in democracies as well as the freedom and independence of media, and empirically investigates citizen participation in and through media as well as professional orientation and education of journalists, both by focusing on the BRICS countries and placing them within a global context. Although connections to visual media remain implicit, Kaarle Nordenstreng's contribution particularly reflects the international spirit of **IAMCR** and might stimulate comparative research projects in the area of visual culture, too.

Regarding further subthemes within the dossier's general framework of (audio)visions, in a first place, four articles deal with photography. The text *Prosumidores visuales: La fotografía incómoda en el contexto venezolano (2014-2018)* (*Visual prosumers: The uncomfortable photography in the Venezuelan context [2014-2018]*) by **Johanna Pérez Daza**, PhD, Researcher at the Communication Research Center at the Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela, focuses on the impact of image "prosumers" during the recent anti-government protests in Venezuela and reflects their conflictual confrontation with power as well as their impact and relevance as mass disseminators of sometimes violent, outrageous and disturbing visual media content. In contrast to that, **Maria Nilsson**, PhD, Associate Professor at the Department of Media Studies at Stockholm University, Sweden, and **Ansgar Fellendorf**, PhD candidate in Environmental Governance at the University of Life Sciences Vienna, Austria, present two studies that draw on image and visual discourse analyses. Whereas the text *Visualizing the experience of flight: Photojournalistic portraits and refugee migration* by Maria Nilsson explores how photojournalism addresses refugee migration in Sweden and identifies not only prevalent visualizations (children and forced migration), but also several visual strategies such as humanitarian aesthetic, formality as a storytelling tool and the tension between showing and shielding young victims of trauma, Ansgar Fellendorf's contribution *Shifting surface: Satellite imagery of the Arctic sea ice and climate change*

discourse reveals that the satellite images provided by the “hegemons” NSIDC and NASA shape the visual construction of climate change in a specific way, supporting environmental citizenship and global responsibility instead of threat discourses. Additionally, linked to that, the text *Unveiling unseen climate practices on Instagram* by **Niina Uusitalo**, Postdoctoral researcher at the Faculty of Information Technology and Communication Sciences at Tampere University, too, analyzes the textual and visual content of Finnish Instagram accounts focusing on environmental and ecological issues, and argues for a broader visualization of climate practices in the media in general.

In a second place, five articles of the dossier address cinema and/or connections between the film medium, collective memory and change. The text *Theatre, painting and visual hybridizations in two audiovisual productions* by **César Biégas Faquin**, Master in Communication and Languages from the University Tuiuti do Paraná in Curitiba, Brazil, and **Denize Araujo**, PhD, Professor at the University Tuiuti do Paraná and Head of **VIC**, analyzes the movies *Dogville* (2003) and *Loving Vincent* (2017) as cases in point to discuss processes of dialogism, polyphony, hybridization, intermediality, intertextuality and memory—obviously, the latter especially refers to *Loving Vincent*’s homage to van Gogh. In addition to that, the text *Shanghai gangster films and the politics of change: A study of “Lord of the East China Sea” (1993) and “The Last Tycoon” (2012)* by **Tatu Laukkanen**, PhD, affiliated with the Faculty of Information Technology and Communication Sciences at Tampere University again, discusses ideological differences between two films from Hong Kong and China that are based on the life of Shanghai’s famous gangster Du Yuesheng, by focusing in particular on the representation of social class and the subject, the depiction of migration, immigration and nationalism, and paying special attention to connections between Chinese and world cinema. Furthermore, in her text *Analysis on the value of “cultivation” documentary and social memory*, **Weiting Hsiao**, PhD candidate in Film and Communication Research at Tsinghua University in Beijing, is concerned about long-term documentary film projects such as the *Up* series. More precisely, she considers them as chronicles of the time and explores their relationships with history and social change as well as their cultivation value. Beyond that, in his text *Cine familiar y emigración: Imagen, reconstrucción y memoria (Family cinema and emigration: Image, reconstruction and memory)*, **Fernando Redondo Neira**, PhD, Professor at the University of Santiago de Compostela, Spain, deals with amateur movies and their potential to manage family memory and reconstruct an intimate and personal past, which he exemplifies by referring to Patricia Zimmerman and focusing on audiovisual material that addresses Spanish emigration during the second half of the 20th century. Finally, for its part, the text *Algorithmic cinema and collective memory* by **Jesse Drew**, PhD, and **Glenda Drew**, MA, both Professors at the University of California in Davis, United States, presents the “Pixeldust project.” This is a contributory and interactive video, audio, and text engine that, according to the authors, blends the aesthetics and visual power of cinema with the flexibility and mutability of computer programming and can be used for a wide range of exhibition forms, taking, for example, photographic portraits of inspirational people as a starting point and facilitating their access to collective memory.

In a third place, the dossier finally includes another article that discusses phenomena and implications of our contemporary (audio)visual culture. More precisely, in her text *Cultura visual y música popular: El videoclip en la nueva ecología de los medios (Visual culture and popular music: Music video in new media ecology)*, **Ana Sedeño-Valdellós**, PhD, Lecturer at the Department of Audiovisual Communication and Advertising at the University of Málaga, Spain, draws on the perspective of media ecology and argues that, due to their structuring impact, music videos have become a point of reference and the

central format of nowadays audiovisual culture, regarding, in particular, aspects such as duration, composition of material, and promotional components.

This short panorama already illustrates that, of course, there are more intertextual links than those points in common considered as crucial for the dossier's subtitle ("photography, cinema and memory"). In particular, conflicts and crises as well as civic empowerment or engagement are recurring topics. Furthermore, almost all articles highlight aesthetic and technological aspects and many authors share a concern with recipients or user interactions. Regarding methods, all texts that present empirical studies are based on qualitative research designs.

As indicated, four of the dossier's texts are written in Spanish (with additional titles, abstracts, keywords and bio information in English), considering that the dossier includes three authors from Spain and one from Venezuela. The official launch of the dossier will be during **VIC** Online Session at the **IAMCR** Conference 2020, 12-16 July. Many thanks to all authors for their insightful texts.

Algorithmic cinema and collective memory

Jesse Drew

PhD in Radio-TV-Film in 1998 from University of Texas: Drew's work centers on alternative and community media and their impact on democratic societies, with an emphasis on the global working class. His film, photography and installations have been featured at festivals and galleries internationally. His current book is *A Social History of Contemporary Democratic Media* (Routledge). He is currently professor of Cinema and Digital Media at UC Davis.

E-mail: jdrew@ucdavis.edu.

Glenda Drew

M.A in Interdisciplinary Arts in 1996 from San Francisco State University. Drew's research focuses on visual culture and social change, with a particular emphasis on the working class. Her subjects include country musicians, waitresses, feminists, and precarious workers. Drew exhibits her work nationally and internationally. She is currently a Professor of Design, specializing in digital media, at UC Davis.

E-mail: gadrew@ucdavis.edu

Abstract: The Pixeldust project is a contributory, interactive video/audio/text engine that can be output to many different forms of exhibition. It is conceived of as a form of algorithmic filmmaking, that blends the aesthetics and visual power of cinema with the flexibility and mutability of computer programming. Written in the Processing language, the Pixeldust engine accepts photographic portraits, disassembles them into component pixels and particles that lie like dust in the bottom of the projected screen, then dramatically sweeps them up and crystallizes them into a complete portrait accompanied by the spoken word attributed to the portrayed person. Pixeldust is a platform that encourages individuals and communities to share their own examples of inspirational people.

Keywords: Digital Art; Collective Memory; Algorithmic Filmmaking; Processing.

Cinema algorítmico e memória coletiva

Resumo: O projeto Pixeldust é um mecanismo interativo de vídeo/áudio/texto que pode ser distribuído em diversas formas de exibição. É concebido como uma forma de cinema algorítmico, que combina a estética e o poder visual do cinema com a flexibilidade e a mutabilidade da programação de computadores. Escrito na linguagem de processamento, o mecanismo Pixeldust aceita retratos fotográficos, desmonta-os em pixels e partículas componentes que ficam como poeira na parte inferior da tela projetada, depois os varre dramaticamente e os cristaliza em um retrato completo acompanhado pela palavra falada atribuída para a pessoa retratada. Pixeldust é uma plataforma que incentiva indivíduos e comunidades a compartilhar seus próprios exemplos de pessoas inspiradas.

Palavras-chave: Arte Digital; Memória Coletiva; Produção de Filmes Algorítmicos; Processamento.

Introduction

We live in troubling times – in a period of human rights abuses, economic disparity, migration crises, contagions, and the threat of global warming. Despite these challenges, courageous individuals and dynamic grassroots movements have stepped forward to respond to our crises. Climate change scientists have become more vocal, publicly raising awareness of the danger of global warming. Young people have emerged as active challengers of the perpetrators of our global problems. Women and people of color are entering the electoral arena by margins never seen before. The March for Science brought hundreds of thousands of defenders of science into the streets. Women's Marches for equality and against sexual violence have taken place in Mexico, Chile, India and all over the globe. Popular uprisings and public expressions for peace, equality, independence, justice, indigenous rights, and human rights have spread rapidly, despite the rise of authoritarian regimes in many parts of the world. Art and technology are not separate or apart from these major social shifts in the world, nor should they be.

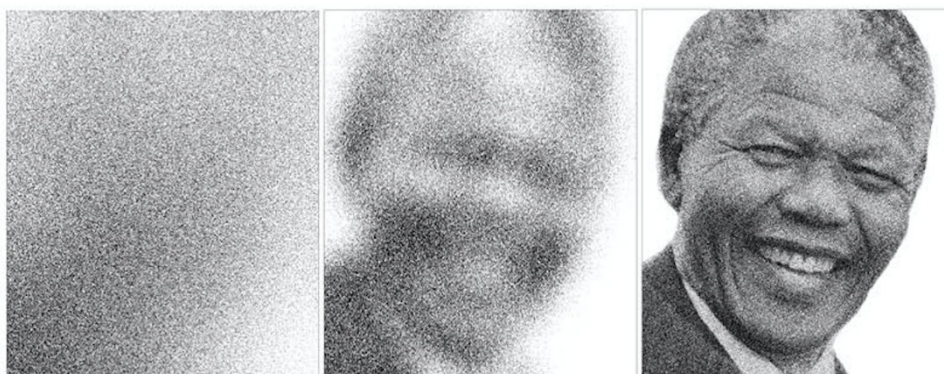


Figure 1. Screen capture sequence of Nelson Mandela progression from blurred pixeldust to focused pixeldust

Description

Our visual artist/programmer team sought to produce a work that would prove inspirational during these trying times. Many people find inspiration in those who have faced challenging times in their lives, yet managed to maintain their resilience, and ultimately emerged stronger, powerful and victorious. We asked ourselves how can we use our skills to inspire people from these historical lessons? Our inquiry led us to consider people we admired and to understand how they faced challenging and dark moments in their life. Curiosity led us into libraries in pursuit of personal letters, diaries and autobiographies of inspirational figures, searching for personal statements where our subjects expressed their fears and failures, and often questioned themselves, considered giving up, or concluded that they would ultimately be failures. These personal thoughts were not easy to find, as famous people are remembered more from their words from their positions of power and influence, not from their weaknesses and despair. We wanted to find statements written from their own hands, and not from the position of a once or twice-removed biographer. We sought words that expressed the oftentimes banality of their doubts and misgivings, to remind us that all people face everyday trials and tribulations. Famous women's rights activist Susan B. Anthony, for example, wrote how she was destitute from her life of activism and loathed having to borrow money from her family to survive (HARPER, 1898). We gathered these quotes of obstacles and shortcomings to gain strength from people who kept faith and persevered to move forward to make an enormous impact in the world.

Our Pixeldust team chose ten public figures known around the world by their recognizable silhouettes and the acknowledgement that there was no doubt that they had an enormous impact on world. We realized some of the initial figures we chose could be controversial to some, knowing that one person's hero/heroine is not necessarily another person's hero/heroine, but our choices left no doubt that personal trials and tribulations were overcome to achieve ultimate vindication. Nelson Mandela, for example, described how he questioned his sanity by talking with the cockroaches in his jail cell where he lived for over 25 years, yet he emerged to become President of South Africa, and one of the most admired people on the planet (MANDELA, 1994).

We wanted to bring this wisdom back to life, where from our contemporary historical vantage point we have the luxury of knowing how these human beings became the icons we recognize them as today. We wondered how we could use our video, audio, research and programming skills to do that. In selecting the first group of people we wanted to highlight, we recognized that we all have our own inspirational figures who loom large in our lives, and we aimed to build a platform whereby others could also share their own inspirations from other parts of the world, from other regions and cultures. We conceived a future engine whereby people around the world could contribute to this pool of wisdom. This required not a static repository but a digital engine that would ultimately drive this collective memory machine.



Figure 2. Installation view of Susan B. Anthony final frame as pixeldust begins to fall to the bottom of the screen.

Pixeldust 1.1

The experience we wanted to create was a personal one, a one-on-one or small group experience, akin to a confessional box (known well by several of us!) where the viewer was alone with their own thoughts and the thoughts of the figure. We built our initial vision in our studio at Verge Center for the Arts in Sacramento, California, and invited the public to experience it during an open studios weekend event. The participant entered the darkened space of the black box (roughly 12 feet long by 8 feet wide) by parting black velvet curtains. On the wall facing the viewer was a gently rolling layer of "dust" particles that swished slowly back and forth at the bottom of the wall. There was a slight sound of wind. As the viewer's eyes started to adjust to the darkness, they were confronted by the only object

in the room, a glowing blue hand towards the center of the room. The hand beckoned the viewer to extend their own hand towards it, and when they did, the wind noise kicked up, and the “dust” on the wall began to swirl into the air. A voice began, and the viewer listened to the quote that was chosen from our research. While the pixel “dust” swirled as the voice began, much in the manner of a murmuration of birds, the “specks” periodically flocked together to dynamically form images that illustrated certain emphasized key words from the speech, and then dissipate once again into murmuration. The viewer still had no idea who was speaking, as the speaker was never identified, and when the quote was almost finished, the pixel “dust” began to flock together again to form the image of a face. At the very conclusion of the quote the dust moved into position to form the icon of the person who said the quote, revealing the speakers identity. The image held for a second, and then the specks of “pixeldust” dropped back down to the floor, where they once more gently swirled around waiting for another human trigger from the blue glowing hand.

Process

The Pixeldust engine was designed to input a recorded sound file narrated and recorded from an extracted segment from a personal text found in archival material. The recording process itself was an integral part of the project, and a means to integrate public involvement into the project. Once a text was chosen from an individual we wanted to highlight, we would approach a person in the community who might have some personal connection to the story we were telling. The recording process would progress in the exact same order each time. The recordist would meet the person who agreed to narrate a section for the project, but the content and subject would not be given in advance. The community volunteer would be given the quote on a piece of paper and asked to read it into the microphone a few times. After the initial takes, the recordist would ask the person if they knew who the quote was from. In only one instance did someone guess correctly. Afterward, we revealed who the quote originated from, and then with that knowledge, they would be asked to record the quote a few more times, to see if they recited the quote differently or not. In all of these cases, it was a very meaningful event for both the narrator and the recordist.

These are the quotes that were recorded and integrated into the Pixeldust engine:

Nelson Mandela:

I was locked up for twenty three hours a day, with thirty minutes of exercise in the morning and again in the afternoon. I had never been in isolation before, and every hour seemed like a year. There was no natural light in my cell; a single bulb burned overhead twenty-four hours a day. I had nothing to read, nothing to write on or with, no one to talk to. The mind begins to turn in on itself, and one desperately wants something outside of oneself on which to fix one's attention. After a time in solitary, I relished the company even of the insects in my cell, and found myself on the verge of initiating conversations with a cockroach.

Ho Chi Minh

The bedbugs are swarming round like army tanks on maneuvers,
While the mosquitoes form squadrons, attacking like fighter planes.
My heart travels a thousand li toward my native land.
My dream intertwines with sadness like a skein of a thousand threads.
Innocent, I have now endured a whole year in prison.
Using my tears for ink, I turn my thoughts into verses.
Misfortune is a test of people's fidelity.

Those who protest at injustice are people of true merit.
When the prison doors are opened, the real dragon will fly out.

Albert Einstein

I am truly a “lone traveler” and have never belonged to my country, my home, my friends, or even my immediate family, with my whole heart; in the face of all these ties, I have never lost a sense of distance and a need for solitude—feelings which increase with the years. How strange is the lot of us mortals! Each of us is here for a brief sojourn; for what purpose he knows not, though he sometimes thinks he senses it. But without deeper reflection one knows from daily life that one exists for other people—first of all for those upon whose smiles and well-being our own happiness is totally dependent, and then for the many, unknown to us, to whose destinies we are bound by the ties of sympathy.

Cesar Chavez

It all comes down to the question of what we are going to do on earth. Are we here to make money? Are we here just to get what we can for ourselves? Or are we here to do something for our brothers? You really can't help people unless you are willing to sacrifice yourself because first there are always greater demands upon your time than you can take care of and second, everything you do becomes controversial. So you have these attacks against you all the time. That is the sacrifice. Our lives are really all that belong to us. Only by giving our lives do we find life.

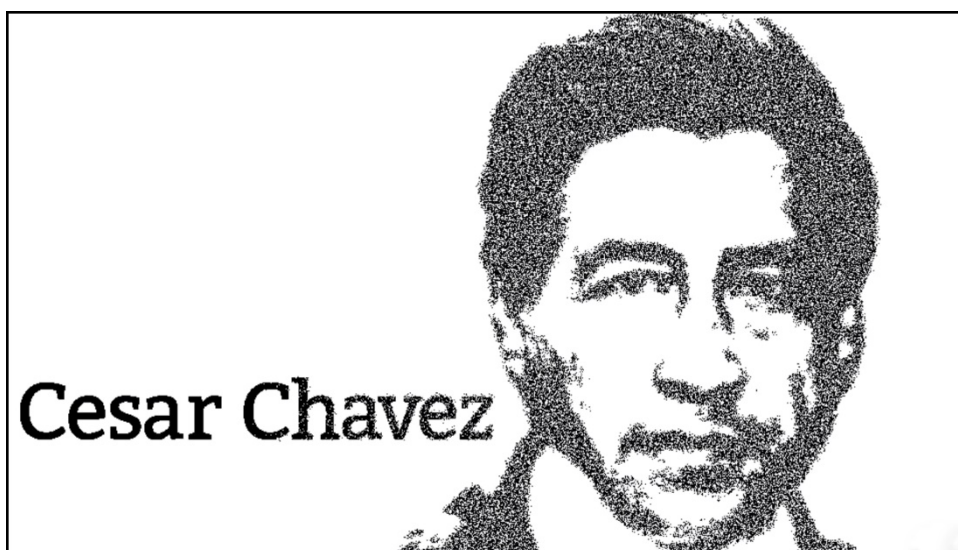


Figure 3. Still of time-based screen capture of Cesar Chavez.

Che Guevara

Full of inner life and nothing more. A collection of failures of every kind, and unchanging sources of hope. Decidedly I am one given to optimistic fatalism.

My studies are at a standstill: I read very little medicine and a little more literature, but I hardly ever write anything. As to public relations, they are more or less the same as before; I haven't made any really worthwhile friendship, either intellectual or sexual.

I had a project for my life which involved ten years of wandering, then some years of medical studies and, if any time was left, the great adventure of physics. Now that is all over. The only clear thing is that the ten years of wandering look like being more, but it will be very different from the kind I imagined.

Angela Davis

This cell was slightly larger than mine. The walls were painted the same drab gray, the concrete floors the same institutional rust-color. It contained bunk-beds—metal slabs extending from the wall, with a thin mattress like the one I slept on every night. There were a few other superficial differences between it and my cell—the toilet bowl was not attached to the sink, and there was a shower inside. But the only difference to me was the skylight above. By this time I was so starved for a bit of natural light that I rejoiced when I discovered that on occasion I would be able to tell whether it was light or dark outside. The skylight was translucent, rather than transparent, so I could not really see the sky, but I could hear airplanes passing above and on rainy days the monotony of my surroundings would be broken by the sound of raindrops. In my nighttime dream fantasies, I climbed through this skylight to freedom.

Mother Jones

I was put in the cellar under the courthouse. It was a cold, terrible place, without heat, damp and dark. I slept in my clothes by day, and at night I fought great sewer rats with a beer bottle. The hours dragged underground. Day was perpetual twilight and night was deep night. I watched people's feet from my cellar window; miners' feet in old shoes; soldiers' feet, well shod in government leather; the shoes of women with the heels run down; the dilapidated shoes of children; barefooted boys. The children would scrooch down and wave to me but the soldiers shooed them off. A red glare from the mills lighted the sky. It made me think of Hell. Injustice boils in men's hearts as does steel in its caldron, ready to pour, white hot, in the fullness of time. The producer, not the meek, shall inherit the earth. Not today perhaps, nor tomorrow, but over the rim of the years my old eyes can see the coming of another day.

Frida Kahlo

I am not dumb; my memory is very bad; and I am very sensitive. My health is the worst. I do not consider myself very weak, but I would like to be stronger. I would like others to think that I am useful; to give the impression of cleanliness and beauty; to come across as intelligent. One should fight with the strongest and with the weakest, to bring the strong one down to the level of the other, and to make the weak one stronger. Only some laws should be obeyed. I have broken many social norms. I have not regretted the things that I have done.

Susan B. Anthony

I never was so poor in purse and I fear to end another campaign with a heavy debt to still further encroach upon my small savings. I can not bear to make myself dependent upon relatives for the food I eat and the clothes I wear; I never have done it and hope I may never have to. Perhaps I may feel a renewed faith in myself and my work but the past years have brought me so much isolation and spiritual loneliness, although in the midst of crowds, that I confess to a longing to stay for awhile among my own people.

I have been as a hewer of wood and a drawer of water to this movement. I know nothing and have known nothing of oratory or rhetoric. Whatever I have done has been done because I wanted to see better conditions, better surroundings, better circumstances for women.

Rosa Luxemburg

I need company, I'm sad, and I want to make a confession. The last few days I've been angry and therefore unhappy and therefore sick. Or was the order reversed: was I sick and therefore unhappy and hence angry? I don't know

anymore. Now I'm well again, and I vow never, ever again to lend an ear to my inner demons. Can you blame me that I'm sometimes unhappy because I always have to see and hear from a distance those things that for me mean life and happiness? But yes, go ahead and scold me, I swear that from now on I will be patience and gentleness and gratitude itself. Good lord, don't I have reason enough to be grateful and joyful, since the sun is shining down on me so and the birds are singing their age-old song, whose meaning I have grasped so well?

The Algorithmic Engine

Scrawled on napkins, our early visions for Pixeldust described a system of algorithmically-generated cinematic events comprised of text, sound and image. Specific words within the audio files would trigger time-based changes when played. In essence, the audio file of the quotation would serve as a score triggering dramatic, murmuration-like formations of the pixeldust at key moments. The pixeldust would momentarily coalesce into an almost recognizable image (intermediary images) before the specks would dissipate quickly, intentionally creating a visual field of random and rhythmic movements, before coalescing into the next image and finally forming a portrait of the author of the quote at the end.

The visual research for the project included strategically selecting source images from the artist team's personal photographic archives and public domain collections. Visual unity was achieved by extracting images from their backgrounds and applying grayscale and threshold effects consistently across all images. The intention was to stylize the images while ensuring that they could maintain recognizability for a brief instant when created in real-time by the low-fi, monochromatic and somewhat unpredictable pixeldust. Audience recognition of the final image of the person associated with the quote was especially important.

As the Pixeldust engine reads source images, it generates up to 500,000 tiny pixel objects. Each pixel object is defined with properties of its original location and grayscale level. The pixel object generates a set of dust objects and the pixel object shares its properties of location and grayscale with its associated dust objects. In addition, each dust object has its own properties of time, direction, speed and location. In other words, each pixel object has its own agency, and generates associated dust objects that also have agency. The dust objects can behave both individually, moving along their own random paths, and they can behave collectively, flocking together and breaking apart on cue, creating visually "alive" and fleeting qualities to the images. Not only do all dust objects know their starting locations, but they also intelligently determine time, direction and speed to move when assisting other dust objects to visually and cooperatively coordinate to assemble intermediary images. The dust objects magnetically attract to the darker areas of source images as they seek out their new locations and they know to move off screen when they are no longer needed. The Pixeldust engine orchestrates the events, from swirling specks of dust at the bottom of the frame, to the intermediary formations, to a final gravitational pull that forms the final portrait, all in synch with the recorded sound file.

An important added layer, the viewer ultimately conducts the start of the show. Whenever a viewer's hand reaches toward the glowing acrylic hand a raspberry Pi (a small microprocessor board) senses the interaction and sends a signal via wifi to the Pixeldust program running on a Mac Mini. The Mac Mini then sends data to a video projector mounted on the ceiling to trigger the pixels to start their journeys in synch with the audio. When the audio file of the quote ends, the pixeldust dramatically falls to the bottom of the screen and each dust object

defaults to their simple, random swirling behaviors, waiting for the next trigger of a hand.

As visual artists, our influences come mostly from our involvement in the independent documentary and experimental traditions. Our enthusiasm for building Pixeldust comes from our interest in expanding the practices of cinema and to integrate them into the computer-based environment in novel ways. Marshall McLuhan once said that new mediums often suffer from “rear view thinking” in that new technologies begin as new ways of reproducing old ways of doing things. In the spirit of moving away from “rear view thinking,” we wanted to consider computer code itself as a creative method of cinema rather than merely as a digitizing tool for traditional film and video. Our approach was to use code to create a visual experience that only algorithms could deliver. Pixeldust creates a different image every time and in real-time, when triggered by the user. In this way we create a novel cinematic experience with computer-based algorithms.

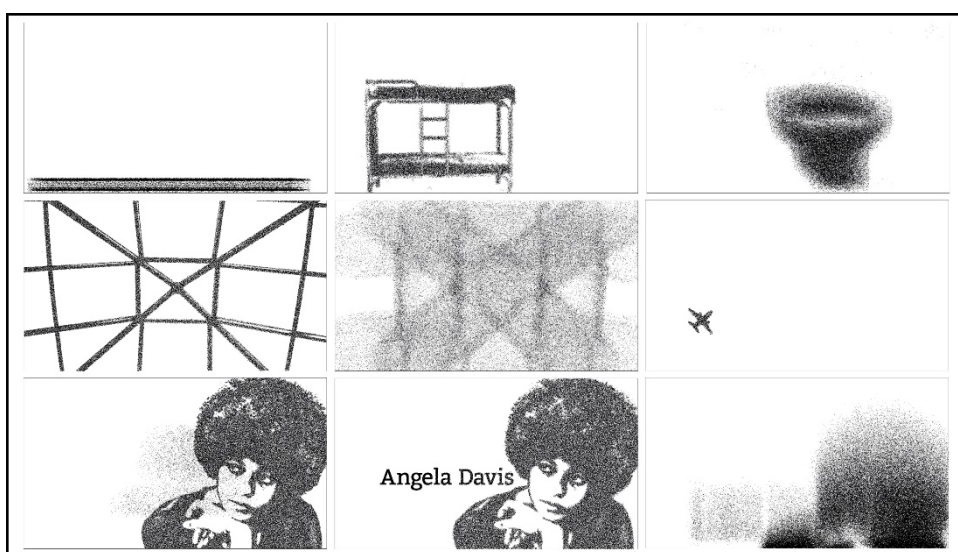


Figure 4. Still of time-based screen capture of Angela Davis sequence. See video here: <https://vimeo.com/258002805>, Password: pixeldust

Acknowledgements

We thank Spencer Mathews and all of the community volunteers who read quotes.

References

- HARPER, I. H. *The Life and Work of Susan B. Anthony, including public addresses*. Indianapolis: Bowen, Merrill, 1898.
- MANDELA, N. *Long Walk to Freedom: The Autobiography of Nelson Mandela*. London: Little, Brown and Company, 1994.

Analysis on the perspective and value of the “cultivation” documentary images

Weiting Hsiao

PhD candidate in Film and Communication Research, Tsinghua University. Her research and practice has focused on documentary film distribution and documentary video creation, and her works are mostly related to traditional culture, involving music, painting, food, etc. These works have had a great impact on the younger generation of Chinese people's understanding of traditional Chinese culture. Her current research is on early documentary images from the mid-1912-1949 period.

E-mail: tinasio@gmail.com.

Abstract: As a multi-sensory expression, moving images have a stronger ability to express beyond time and space. The creator uses the camera to depict history through images and sounds, so that the audience can reflect more on the process of watching. From "*The Up series*" to other similar long-term videos, they have become important chronicles of the era. This article will focus on the relationship between documentary images and history, and the characteristics of "cultivation" formed by these long-term images. Analyze and interpret its value from a multi-dimensional perspective. The context of the development of the times and the critical observation of the creators have led to the creation of works that reflect on social change. This kind of creation has also become a reference mode for many countries, bringing about a rich and dynamic cultural exchange based on cross-regional cultural differences, which has contributed to the development of the globalization era.

Keywords: Documentary images; Social memory; Dramaturgy theory; Cultivation.

Análise do valor das imagens documentais e da memória social do “cultivo”

Resumo: Como expressão multissensorial, as imagens em movimento têm uma capacidade mais forte para se expressar além do tempo e do espaço. O criador usa a câmera para representar a história através de imagens e sons, para que o público possa refletir mais sobre o processo de visualização. "*The Up Series*" e outros vídeos de longo prazo semelhantes tornaram-se crônicas importantes deste período. Este artigo focará na relação entre imagens documentais e história, e as características do "cultivo" formado por essas imagens de longo prazo. Análise e interpretação de seu valor a partir de uma perspectiva multidimensional. O contexto de desenvolvimento dos tempos e a observação crítica dos criadores tem levado à criação de obras que refletem sobre as mudanças sociais. Esse tipo de criação também se tornou um modo de referência para muitos países, gerando um intercâmbio cultural rico e dinâmico, baseado em diferenças culturais inter-regionais, o que contribuiu para o desenvolvimento de uma era da globalização.

Palavras-chave: Imagens documentais; Memória social; Teoria da dramaturgia, Cultivo.

Documentary is often a sort of construct - a reenactment of another time and space for audiences, using cinematic images and recorded sound to depict history for the present. Dziga Vertov, who proposed the concept of the "Kino-Eye," said that "the cinematograph was invented to penetrate deeply into the visible world, to expose and record the phenomena that we see, so that we do not forget what is happening now and what we must consider in the future" (VERTOV, 1984b: 67).

The Relationship between the Documentary Image and History

History, as Bill Nichols (1991: 142) put it, is the referent of documentary which always stands outside the filmic text, 'always referred to but never captured'. The film as much is always made up of images that are never more than fragments, in which history itself is invisible, an absent cause accessible only through textual reconstruction. This textual reconstruction is the work of montage. In short, the documentary can only be used as part of the history, and even if the discussion of the documentary itself in relation to the construction of "reality" never ends, it cannot hide its value and significance. Nichols goes on to say that "the body presented in the documentary must be understood in relation to the historical vein, which is a reference, not an ontology. History is the place where pain and death occur, but it is also the place where facts and events make sense" (Id.: 265). From this perspective, further understanding of the content of the documentary image will enable a deeper understanding of the era and the collective social memory behind the images. One of the most unique and iconic of these films is Granada Television's (now ITV Granada) "The Up series", which began in 1964 and features 14 children from different social classes and races in the Britain, followed at seven-year intervals from the age of seven and then edited into a series of nine films until 2019. "The Up series" came about as a result of Granada TV's investigative journalism programme from January 1963 to December 1998 on the theme of "World in Action", which explored current social issues and had an audience of nearly half the population in the Britain (LEWIS-KRAUS, 2019). The head of the show and founder of Granada TV, Tim Hewat, wanted to further expose the "illusion" of the changing social class in Britain at the time, so he decided to find a novel way to expose the lies of the new "egalitarianism". Inspired by the ancient Greek philosopher Aristotle's saying "Give me a child until he is seven and I will show you the man", which similar to the ancient Chinese proverb "One's manhood can be foreseen at the age of three and the agedness can be foreseen at the age of seven". This programme also prompted Michael David Apted, a graduate of television training to take part for the first time in what has come to be known as the "groundbreaking chronicle" of documentary images.

Tim Hewat initially had a certain preconceived notion of the programme, and in order to satirize social phenomena, much speculation and planning took place in advance, believing that the conclusion was predictable and that class distinctions were destined to solidify the fate of individuals, so in the process of selecting subjects, class differences and distinctions were the main considerations, and the words "This has been a glimpse of Britain's future" were presented at the end of the film, in order to convey to the audience as a political critique of the program's perspective: children of the rich were still rich, children of the poor were still poor (WEIZONG, 2014). This is not only an issue of the era, but also a problem that the country needs to think about in the development process, as to what is a more objective and just way of development and how it can bring more reflection and possibilities to the public.

The director Apted was born in 1941, grew up in a middle-class family, graduated from Cambridge University with a degree in Law and History, and experienced a flourishing social movement during his upbringing, which is the

reason he was initially selected for the programme, and later became a representative of left-wing intellectuals in Britain; his work spans a wide range of television and film categories, and constantly reflect and express political, ethical, and life destiny. Participating in the "The Up Series" project ended up being an extremely important part of Apted's creative career, and no matter how it changed, he returns to the production of "The Up Series" every seven years.

Between 1951 and 1964, on the other hand, the economy gradually recovered after the Second World War, and the incomes of British industrial workers rose by 95%, while the government cut taxes, people's living standards steadily improved, and the status of the working class changed. Until the late 1950s, when Britain became one of the richest countries in the world. The economic recovery, which contributed to the flourishing renaissance of industrial civilization, allowed television to spread rapidly to a large number of households, till 1963, nearly 82% of all households had a television set with which to watch TV programmes (MENGGE, 2011). Under this development background, the improvement of the working class's consumption ability has promoted the prosperity of the popular culture of the mass media, and also caused the hostility of the elite class; the influx of immigrants also prompted the British society to quickly show a high heterogenization. The concepts of "British culture" and "British people" are facing shocks. The anti-traditional movements launched in the 1960s have reshaped the appearance of all social strata. The first generation of intellectual elites from the working class have entered the historical stage. The academic movement of the "New Left" started, and in this era of social transformation, young people in Europe and the United States other than Britain have also begun to pursue a set of values that are very different from those of their parents. People have begun to pay more attention to women and all kinds of Ethics strive for more rights, and many outstanding works of art and schools of thought were born in this era. Similar video works such as "The Up Series" that reflect on social changes have appeared one after another.

"Cultivation Documentary ": The Presentation of Self in Everyday Life

Documentaries are sometimes even more performative than the fiction films. Since the fictional performance is to obliterate its pretentious elements through pretending natural gestures, the audience's reaction is rather self-contained; however, by emphasizing the explosive relationship between the audience and the act of viewing, and transforming the documentary from the perspective of the object of viewing to the subject of action, the audience performance inspired by the documentary is in no way inferior to the performance of the object being depicted (RABINOWITZ, 1993). This is actually emphasizing the two-way connection between the audience and the image during the viewing process.

In recent years, Chinese audiences have been impressed by local works such as: "A Bite of China", "Masters in the Forbidden City", "Twenty-two", "The Story Of Chuaner" among others. These documentaries have gradually "cultivated" a group of local audiences, and no longer just interested in commercial films. These local works not only create a high degree of interaction between the Internet and interpersonal communication, but also have a practical impact on the lives of the audience, such as the increasing number of candidates in the restoration department of the Forbidden City, stimulating the local tourism and catering industry, creating a cautionary effect on the new generation of young people about history. The image itself, as a "mirror of the times", actually promotes people's change.

British communications scholar Denis McQuail (1972) has proposed "four types of utility" for TV shows to meet the needs of the audience, including:

psychological conversion utility, interpersonal relationship utility, self-confirmation utility and environmental monitoring utility. The audience indirectly projects the inner presupposition and self-construction by watching the growth of children of different class backgrounds in "The Up Series", and compares their changes to verify some established presuppositions, and can also see the intention of the director. "The Up Series" shows the gradual progression of these subjects from childish to rebellious adolescence, receiving different education and entering the society, some of them entering marriage, some of them going through the process of life's ups and downs, and by the ninth part of 2019, some of them have passed away. In each film, we can see not only the epitome of the era, but also the repetition on the key issue. By repeatedly presenting some classically related words, the audience can see not only the changes in the stage of the subject's growth, but also the external environment and the character and foundation of the child who was first recorded from the age of 7 onwards, which do not echo the director's creative motivation, but become the precious document of the development process of the era.

The creators and audiences that have grown up with these children constitute the particularity of image creation, forming a process of accompanying "cultivation" in the process of viewing. Audiences witness and experience a common visual "experience" in the life of these subjects. The experience of abbreviation can be combined with McQuail's theory of using and meeting the needs of the audience to continue exploration.

The concept of "Cultivation" first came from the Life simulation games. In the course of the game, the player can choose any object and cultivate it to achieve achievements in the game, and the player will get his own sense of achievement and satisfaction through the process (YUFENG, 2019). The initial pursuit of objectivity in documentary making was all about emphasizing not to interfere too much in the actual lives of the subjects, but it is undeniable that these influences were inevitable. Although the production process of "The Up series" was shot at intervals, from the second film onwards, the subjects were invited to view images from their childhood (7 years old) and adolescence (14 years old), and then they were repeatedly discussed with each other. During the editing process, the director also put the subject's refuted views and ideas into the film to produce a multi-view presentation, and the subject also appeared straightforwardly that "shooting has no value". In addition, because of the public feedback problem after the broadcast, the choice to withdraw from the shooting halfway illustrates that this series of works started a co-creation, and under the influence of multiple perspectives, it became a series of recorded images with the characteristics of "cultivation".

"All the world's a stage
And all the men and women merely players
They have their exits and their entrances
And one man in his time plays many parts."

As in this passage from Shakespeare (1599) there are different "identities" given to each person under the social structure, and then people "play" the corresponding social roles under these fixed patterns. Dramaturgy theory's proponent Erving Goffman (1989) then addresses the question: how do people create an impression in the minds of others during interaction? Or rather, what techniques are used to make oneself perform certain behaviors to give others the impression that one wants others to have. When a person appears before other people, the latter usually want to know about the individual, interested in his general socio-economic status, self-concept, attitudes towards treatment, competence and trustworthiness, etc., there is an implicit demand for utility, for

the individual to know what he expects of the other, and how to act more appropriately in response to the corresponding expectations, then some established social realities and conventional rules become the way to address these issues.

"The Up Series" are made up of children from different classes, so the influence of the congenital family and its environment inevitably serve as a reference for watching the changes and formation of these subjects. In the film, even though most of the subjects' families exist only as auxiliary characters, it is difficult to conceal the fact that the family (both the original family and the next generation) plays a role in the self-perception and external cognition of individual characters; at the same time, the way the subjects deal with their environment and cognition, along with the advancement of age and the transformation of their identities (including changes in their autonomous and social identities), all contribute to the verbal and daily life messages conveyed by the subjects to a certain extent. On the other hand, some of the inherent concepts of family formation formed by the current mass society have also prompted most subjects to have certain ideas about their future family life in the early days: such as what type of education may they receive in the future, whether they will enter marriage and have children, the jobs they dream about in the future, and how to get along and communicate with people from different social classes are discussed during the interview. Even though the way the film is shot and edited changes slightly as time progresses, gradually increasing the focus on the individual subjects themselves, the overall process of change in social development is still projected onto these characters. These conversations and contents are all closely linked to the changes in Britain's domestic environment, where the changes in external society towards women and people of color have led to increased employment and lifestyles, as well as more opportunities and possibilities, and a place for themselves within social groups, so that the changes experienced by the subjects themselves have influenced their life course.

The repetition of the contrasting issues gradually intensified in the later shots, and the reflection on the development of the self and the formation of the next generation, as time and life changed, new "cultivation" of the different subjects also gradually appeared in the process. As time progresses, new connections and relationships are formed as realistic audiences who have watched the films enter into the lives of their subjects (and together in marriage), and these are the most valuable and rare parts of the series. Just because the subject is as an individual "person" existence, so can enter into a more in-depth reflective discussion, not only for the subject to produce their own thinking, follow the audience watching also produced "sympathy" feelings, the subject's life ups and downs of the change driven the viewer's sigh, but also strengthen the social development of the current stage of the situation of experience. With the deepening of self-knowledge and the accumulation of age, the audiences can feel that the subject becomes more relaxed in facing the camera, and gradually will question the creator's perspective and reflection on the past. The tempering in life increases the sense of weight of individual life. Like discussed in previous, the subject of the documentary is like a "body", and the real power of the image is to cover the thickness of history. The transformation of these subjects and themselves and the social process ultimately constitutes the depth of the image, and together with the film, the roots sprout and precipitate.

The value of "The Up series" as a cross-regional and long-time documentary subject matter

When talking about the purpose of analyzing documentary works, scholar Paula Rabinowitz (1993) has suggested that this is actually pursuing a place and credit

in the movement for social, political, and economic equality, as well as an attempt to point out how the subject of history is brought to the fore by documentaries. "The Up series" is a series of documentaries that show Britain's history from the 1960s to the present, as audiences watch stories that transcend the lives of individuals and experience the changes of the times in different situations, which ultimately form a microcosm of the country's development. In recent years, the director's filming has transcended the original motive of creation, and the ultra-long period of filming has closely connected the filmmaker and the subject, and these "free-growing" subjects have become the symbols of the era. Originally implied based on the critical perspective of class, it gradually became a focus on "individual" life, and began to explore what made a person's life, and finally obtained the key elements in addition to the influence of personality: marriage and education. Those who break the class boundaries to the greatest extent, from the bottom of society to becoming university professors, rely on their untiring efforts in their studies. (MENG, 2019)

Marriage is the key to change for all people, and even among them, there are those who have not been able to enter the marriage but are still full of aspirations, but there are also families who have achieved good happiness index because of a strong marriage, even though their lives are ordinary.

With the advent of the British version of "The Up series" and its huge impact on the era, "The Up series" and similar creations began to appear in several countries around the world. In 1990, the Soviet Union began the creation of the "Born in the USSR" (director: Sergei Miroshnichenko / Jemma Jupp). At that time, the film selected 20 children of different classes in the Soviet Union, until the 28-year-old version of was completed in 2012. The most significant difference between the Soviet Union version of "The Up series" and the British version is that life is more complicated than the British version, as the Soviet Union experienced national division, cultural shock and economic recession, which made life itself more difficult for the subjects to achieve stability. Also in the Asian region is the Japanese version of ""The Up series " <7年ごとの記録>. Compared to the country turmoil experienced by the Soviet Union, Japan recorded a version up to the age of 28 (2013), during which Japan experienced The bubble economy, these changes in the external environment also have a stimulus and impact on the subject, of which the more interesting is that some subjects refused to disclose their family background, so as not to be labeled with an inherent label. Compared with the British version, this also reflects the difference between the times and the regional culture. In the original British version, the subject talked about similar issues, trying to get rid of the so-called class label, because it is easy to bring too many presets and "imagination", re-enter Goffman's "Dramaturgy" (1989). But director Apted has retained valuable relevant interview content in the film, let the subject speak for itself, express it with a more diversified perspective, and show that in addition to the inherent potential advantages of the class, the diligence of the self is also a part that cannot be ignored. The "21 Up in America" till 2015 has recorded 13 children to 21 years old, spanning the east and west coasts of the United States, with different race and class. The time for collating records began after the 1990s. Compared with other countries, the United States has actually entered a "heyday" since the 1990s. The new economic era has driven the US economy to maintain rapid growth and long-term prosperity. Compared with other countries' versions, there have been more flows between classes. It is interesting to note that since 2000, the BBC has been producing and airing a new series called "Up in New Generation" which is now 21 years old and follows the record of the children born in generation Y, after the process of technology "takeoff", the subjects began to enter the era of rapid Internet change. The characteristics of this era have made the entire image creation process more interactive. The subjects' own life is also more influential, and they

have their own fans. At the same time, the feedback and evaluation of watching can also be watched from time to time. Only after the new stage of recording and shooting can we know the consequences.

Compared to other countries with similar subjects or similar creations, similar documentary in China is "Post-00s", which focuses on the growth of China's "post-'00s" and spans more than a decade in its creation. Director Zhang Tongdao's initial motivation for filming was to document his four-year-old child, but in his interactions with the child, he realized that his education was only a brutal intervention of the child through experience, and he wanted to open up the world of the child to a very different world from that of the adult. From the perspective of class, there is no major difference in "Post-00s", which is basically a middle-class family background in Beijing, but the most central concern is the influence of "education". Education has always been an important issue in China and a local feature. Every year, the college entrance exams and secondary school exams are like important festivals, and good schools are like the "golden key" to success, so the pressure of competition becomes a heavy burden for families. In the film, many issues are presented, such as personality and system, test education, studying abroad, getting along during adolescence, the influence of one child policy and openness to childbirth, parent-child relationship, etc. In the end, we see that different education methods do not have the same impact and results for each child. In a decade, a group of children who were originally in the same kindergarten took their own paths.

The biggest difference between "Post-00s" and "The Up series" is that the former reinforces the importance of 'education', which itself has to do with the context and motivation of the director, and in terms of the content of the work itself, the interval of time is not specifically recorded, probably due to the need of the creation itself, the TV version (2016) and the film version (2019) were only shot in stages after an interval of ten and twelve years respectively, with cross-content comparisons presented in the images. The key difference in the film is that the subject is no longer just the child, but the parents are also present in an important capacity, which also illustrates the geographical development of the content of "Post-00s", where the Chinese parents are the driving force behind the growth of the children. With the advent of the era of globalization, the film also shows the difference between Chinese and Western education, but the results of the real long-term "upbringing" will not be known until further follow-up. It was only after twenty years that Atped, the director of the British version of "The Up series", realized that he was not creating a film for political purposes, but more based on a humanist perspective to document the real situation of ordinary people from different social strata in Britain at that time, which also shows that the value of the images recorded for a long period of time can only be finally realized through the cumulative observation of the length of time and the development process of the times.

The long-term series of documentaries focusing on educational topics at the production stage also includes "True Growth" (Director Zhang Lin), which has been filming three middle school students from different family backgrounds in one of the best middle schools in Beijing since 2012. Producer Su Guoxiang, who originally decided to start the project, began the seven-year process after filming the school's education reform experience and felt that "through these children, we might be able to see what the next 20 or 30 years will look like for the core of Chinese society". The film now accumulates more than 1,000 hours of footages, documenting the time span from a teenager's first year of high school to college graduation. For China's current development stage, university is an important step before entering the society. Almost all families are trying to make their children have a better "starting point", so the college entrance examination has

become an important fate ring with Chinese characteristics. Recording images of related processes has become an important part of portraying the development of China. The seven years of filming for "True Growth" covered several key turning points, which also created a different dimension of separation and value meaning from "Post-00s", and more accompanying filming also distinguished the series from "The Up series", which used a large number of interviews.

"There's always this tension if one wants to comment on the way documentary films are constructed, but then the way your subject is positioned with that text, is a problem, Then there is the extra, what I would call the burden of representation – making films about subjects that have not been given voice – that you face in relationship to trying to give that subject in some way its own voice without it being the 'authentic' voice". (JULIEN *apud* MINH-HA, 1993)

How to maintain a more objective perspective is also a proposition that is constantly being explored and groped for. The charm of documenting images lies in the process of "Cultivation" over time, where the subject and the outside world simultaneously construct the spatio-temporal nature of image expression, and the diversity of these changes makes the creative process more interesting.

The process of development of different regions and changing times is recorded by camera, and the functionality and value of the image is constantly highlighted, so that even if the process of creation is limited by many external realities and barriers, the accumulated content will become a dynamic chronicle in the future. This is the best feedback on the creation itself as the audience watches and experiences the changes of time and deepens its reflective nature of life. For example, most of the existing video works have uncertainty about the intervals between shots, the lack of documentation of key details in the process of growing up, and the fact that it is still unknown whether the characters will continue to be filmed for long periods of time in the future. In fact, Apted also talked about the biggest regret of "The Up series" in the interview that no more female subjects were recorded, but these problems also confirmed the evolution of the perspective of the times and the unpredictability of the future, only after a long period of creative process can we constantly look back and think about history. As Walter Benjamin (1969: 255) reminded us, "For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably."

References

BENJAMIN, W. Theses on the Philosophy of History. In: BENJAMIN, W.; ARENDT, H. (org.) *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.

GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Hangzhou: Zhejiang People's Press, 1989.

LEWIS-KRAUS, G. Does who you are at 7 determine who you are at 63?. *The New York Times Magazine*, 27/nov/2019. Disponível em: <https://nyti.ms/2Z13Y10>.

MENGGE, Y. *Trying to analyse the evolution of British immigration status and immigration policy in the 20th century*. 2011. Dissertação (Mestrado). Henan University, Henan, 2011.

MENG, Y. An Exploration of the Creative Techniques and Values of Television Documentaries - On the Relevance and Difference of 'The Up series' and 'Post-

00s'. *Media Forum*, vol. 1, n. 5, p. 115, 2019. Disponível em: <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotat-CMLT201805089.htm>

MINH-HA, T. T. *Framer Framed: Film Scripts and Interviews*. New York: Routledge, 1993.

NICHOLS, B. *Representing Reality*. Bloomington: Indian University Press, 1991.

QINGGUANG, G. *A Tutorial in Communication*. Beijing: Renmin University of China Press, 2012.

RABINOWITZ, P. Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory. *History and Theory*, vol, 32, n.2, pp. 119-137, mai/1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2505348>

VERTOV, D. From Kino-Eye to Radio-Eye. In MICHELSON, A. (org.). *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984a.

VERTOV, D. Kino-Eye. In MICHELSON, A. (org.). *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984b.

WEIZHONG, Y. The UK's Large Format Documentary: An Analysis of the Image and Meaning of the Seven Years of Life. *Audio-Visual*, Vol. 5, p. 122, 2014. Disponível em: <https://mall.cnki.net/magazine/Article/STZH201405055.htm>

YUFENG, Y. The road to localization of the "48 series" nurturing idol groups in a market economy. *Modern Marketing (Business Edition)*, fev/2019.

Cine familiar y emigración: imagen, reconstrucción y memoria

Fernando Redondo Neira

Doctor por la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la USC. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), de la Asociación Gallega de Investigadores de la Comunicación (AGACOM) y del Centro de Estudios Fílmicos (CEFILMUS).

E-mail: fernando.redondo@usc.es

Resumen: El cine familiar constituye una muy reveladora herramienta para indagar en el conocimiento visual de un pasado íntimo y personal, útil para la reconstrucción de usos y costumbres que ayuden a comprender la evolución de las sociedades contemporáneas. Nuestro trabajo se basa en la consideración del emplazamiento nuclear que este cine ocupa en el universo audiovisual del siglo XX, tal como asegura Patricia Zimmerman. Para esta autora, la singularidad de estas películas está en que son los propios espectadores quienes se hacen cargo de los mecanismos audiovisuales. Nos proponemos el análisis de una pieza audiovisual que permita abordar en toda su complejidad un fenómeno histórico-social muy concreto: la emigración española en la segunda mitad del siglo XX y cómo, en ella, se gestionó la memoria familiar o la reconstrucción del pasado a través de la imagen.

Palabras-clave: Emigración; Memoria; Imagen; Familia; Pasado.

Family cinema and emigration: Image, reconstruction and memory

Abstract: Family cinema is a very revealing tool for us to inquire into a visual knowledge of an intimate and personal past, itself useful to rebuild customs that would help us understand how contemporary societies have evolved. Our work is based in considering the words of Patricia Zimmerman, its core location inside the 20th century's audiovisual universe. For this author, the uniqueness of these movies lies in the way it is the viewer who takes over all audiovisual mechanisms. We propose to analyze an audiovisual piece that allows us to study in all its complexity a very concrete historical and social phenomenon: Spanish emigration during the second half of the 20th century, and how, within it, images were used to manage family memories or the reconstruction of the past.

Keywords: Emigration; Memory; Image; Family, Past.

Introducción

Las películas amateurs, o de aficionado, constituyen un espacio cinematográfico ajeno a todo el dispositivo de producción, distribución y exhibición convencionales. Presentan, además, una sencillez formal y estilística que las mantienen en aquel ámbito originario, el de los Lumière, del que procede todo el universo de las imágenes en movimiento. Por eso consideramos que puede ser de interés el análisis de filmes de aficionado que tratan el fenómeno migratorio, en concreto la emigración en España en el último tercio del siglo pasado, de un modo tal que pueda mostrarse éste en toda su riqueza y complejidad. Nuestra propuesta se ocupará, en definitiva, del microanálisis de una única pieza audiovisual a través de la cual sacar a la luz la citada complejidad de este fenómeno social. Haremos así partícipe (y responsable) a esta película de cuanto aquí exponamos en torno a ideas nucleares de este tipo de cine: la memoria y la reconstrucción del pasado, la experiencia de lo vivido y lo inaprehensible del discurrir del tiempo.

Para que estos filmes susciten la curiosidad del espectador, su armazón de base está conformada por una serie de trazos que son una constante en esta específica región del cine: la reiteración de motivos (la celebración, el viaje, el grupo familiar). En segundo lugar, a falta de un plan narrativo claro más allá de la mera intención mostrativa, aquello otro que Efrén Cuevas denomina como aleatoriedad en tanto que creación de una sensación de espontaneidad y transgresión involuntarias de los principios de transparencia del cine comercial. Finalmente, la ausencia de un tratamiento o edición posteriores que lo deja todo a una sucesión de fragmentos carentes de una continuidad coherente (Cuevas, 2003: 130).

Uno de los mayores conocedores de estos filmes de familia, Roger Odin, ha establecido algunas constantes estilísticas que acostumbran presentar estas películas. Entre las más destacadas de dichas constantes: la ausencia de clausura, es decir, el tratarse de filmes abiertos por ambos extremos y estar destinados a un permanente estado de inconclusión; la dispersión narrativa, nada más que fragmentos de acciones y casi nunca historias completas que impliquen una coherencia narrativa y algún movimiento transformador; la temporalidad indeterminada, o la única presencia de referencias que no permiten una construcción temporal; una relación paradójica con el espacio, apenas decorados de una banalidad tal que no poseen valor de caracterización excepto cuando muestran lugares de fácil identificación; fotografía animada, entendida como aquella hecha por aficionados que pasaron de la foto al cine doméstico y continúan procediendo de igual modo; miradas a cámara, que denotan de manera inmediata la actuación del dispositivo fílmico y la intervención de un “hacedor” de las imágenes; los saltos, por los que se obvian los procesos de homogeneización que permiten dar coherencia a una sucesión de planos; las interferencias en la percepción, motivadas por imágenes desenfocadas, movidas o rayadas, o un uso excesivo del zoom (Odin, 2010: 40).

Roger Odin se acerca al núcleo de lo estos filmes representan cuando afirma que todo lo anterior, pese a parecer propio de un cineísta descuidado o poco competente, significa, antes al contrario, que cuanto menos elaborada esté una película mejor, que no se precisa producir ninguna estructura narrativa porque esta ya preexiste en la memoria de los espectadores, que, recordemos, son, la mayoría de las veces, los mismos sujetos que figuran en la pantalla. Todo lo que se le pide al filme es que reavive los recuerdos, por lo que no conviene que un mayor tratamiento pueda desmentir lo que cada participante guarda en su memoria. Odin resume todas estas consideraciones en una afirmación rotunda: estas películas nos sumergen en lo más hondo de los acontecimientos de nuestra

vida (Odin, 2010: 40). Pensadores como Paul Ricoeur entienden, entonces, la memoria como ese relato que, al desplegarse en el tiempo, contribuyen a la comprensión del presente a través del conocimiento del pasado para luego ayudar a proyectar el futuro. En este sentido, también los filmes, en tanto que huella, son contemplados aquí como signos mnemotécnicos, demuestran de este modo su capacidad de generar pensamiento en tanto que son capaces establecer relaciones significantes en este ir y venir a lo largo de la línea del tiempo (Cuevas, 2014: 189).

Expuesto en líneas muy generales lo que representa y significa el cine familiar, existe un espacio en el que el fenómeno migratorio se nos muestra en toda su riqueza y complejidad, vacía de artificios, a salvo de distorsiones interesadas, ajena a tópicos y estereotipos empobrecedores. Nos referimos al cine doméstico realizado por emigrantes. Es de lamentar (o tal vez no) que se trate de una producción audiovisual restringida al ámbito privado en su circulación y exhibición. Proponemos aquí una reflexión mínimamente detenida sobre aquella riqueza y complejidad, ilustrada con el microanálisis de una única pieza audiovisual de estas características a la que haremos partícipe (y responsable) de cuanto expongamos en torno a la memoria y la reconstrucción del pasado, la experiencia de lo vivido y el inaprehensible discurrir del tiempo.

Imágenes del retorno

En un intento de evitar a divagaciones en abstracto, avanzaremos en este estudio con la atención puesta en unas pocas imágenes: las rescatadas por el ya desaparecido grupo fílmico coruñés Lilifims¹. Será suficiente con unos pocos planos de una cinta realizada por Vicente Otero Chouziño, emigrante en Perú originario de la localidad coruñesa de Malpica, en España. Otero registró a lo largo de los años con su cámara de 8 mm. los viajes realizados con su familia a su pueblo natal. En una de esas imágenes, el emigrante, de vuelta por vacaciones mira a su madre (como quien mira a su pasado en el medio rural gallego), una señora mayor caracterizada como mujer de aldea, con el típico pañuelo a la cabeza y mirando con recelo a cámara (al del emigrante).



En otra imagen, la mujer del emigrante, de vuelta por vacaciones bromea ante la cámara (la del emigrante, recordemos) mientras simula que abraza a una vaca.

¹ Sirva de breve presentación de Lilifilms que este grupo, integrado por solo dos miembros, Ángel Rueda, fotógrafo, y Fernando Pujalte, técnico de sonido, se ocupaba hasta su disolución de la recuperación, restauración y exhibición de cine doméstico. Puede encontrarse más información en: <http://www.blogsandocs.com/?p=242> (consulta: 3 de diciembre de 2020); en *El País*, edición Galicia: "Una compañía de A Coruña rescata y exhibe películas caseras", *El País* (edición Galicia), 28 -6-2007, p. 39; en "Cine casero fuera del desván", en *Público*, 8-04-2008. También en Fernando Redondo Neira, "Las películas familiares como museos de lo cotidiano", en José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara / CEFIHGU, 2007. Es de justicia agradecer aquí a quienes integraron Lilifilms la generosidad y buena disposición para el acceso y estudio de su archivo fílmico de películas domésticas.



En una tercera, una mujer joven de la aldea con un niño en el regazo mira y señala a cámara (la del emigrante, reiteramos), como indicando un futuro posible para su hijo en la emigración (y en la promesa de éxito de la emigración). En las miradas, los gestos y las poses se depositan formas, motivos y razones que participan de la naturaleza emotiva del fenómeno migratorio, como una experiencia en el tiempo, donde éste se nos muestra en su transcurrir y en su devenir cíclico.



Planteamos entonces, aquí, la potencialidad de interrogar las imágenes en la búsqueda de un mejor conocimiento del hecho migratorio, qué podríamos encontrar ahí y sobre qué bases teóricas habría que apoyarse. El análisis que se haga precisará de un anclaje a un momento histórico y a un lugar. La necesaria perspectiva histórica que debemos adoptar nos conduce a la emigración gallega del siglo pasado, a la época del 8 mm y del Súper 8, campo de actuación de todo este caudal icónico de carácter privado que continuará luego con el vídeo analógico y, más tarde, con la eclosión de lo digital. Nos situamos, sobre todo, en las décadas de los sesenta y los setenta del siglo pasado.

Sobre los múltiples puntos de contacto que unen memoria e imagen, que podemos rastrear en diversas y muy conocidas teorizaciones del hecho filmico, cabe destacar esa labor común de trasladar al presente los acontecimientos del pasado, que la memoria realizará de manera mental y que la imagen llevará a cabo de modo material. Se ha dicho que ambas comparten un mismo objetivo principal, como es el de almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. Está también en la misma naturaleza ontológica de la imagen (principalmente de la imagen registrada: fotografía y cine) el deseo de combatir el paso del tiempo, de embalsamarlo, siguiendo la célebre formulación de André Bazin². En otro orden de cosas, y no por casualidad, la fotografía y el cine acompañaron en su evolución a otra actividad estrechamente ligada al ámbito de la modernidad y a la configuración de las sociedades contemporáneas, tal es el

² Verdaderamente, merece la pena recurrir aquí a un clásico de la teoría filmica como Bazin para abordar el cine doméstico, como ya ha destacado Efrén Cuevas, reconocido especialista en este ámbito de estudio: "Bazin no hablaba en concreto del cine doméstico, pero no cabe duda de que su reflexión adquiere una inusitada pertinencia cuando se piensa en relación con el registro fílmico de los seres queridos, cuya presencia vicaria en el celuloide adquiere una fuerza singular, asentada sobre el carácter indexical de ese registro". CUEVAS, E. De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con el cine doméstico. In: CUEVAS, E. (org). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Documenta Madrid, Ocho y Medio, 2010, p. 128.

caso del turismo de masas, a lo que habría que añadir la emigración, un nuevo fenómeno que se conecta con los anteriores, esa otra forma de viaje, que se contrapone al viaje por placer representado por el turismo, pero con el que comparte un uso semejante de las imágenes. Interesa aquí un tipo particular de producción icónica, aquel caudal de imágenes que muy raramente circula por los canales de circulación y exhibición públicas: el cine familiar, resultado de una práctica amateur, situada en los márgenes de la industria y ajena al mercado. Analizaremos entonces, concretamente, ese cine realizado por emigrantes y en cuya superficie textual emerge cuanto nos remite al universo semántico de la memoria (como hemos adelantado, punto central de la teoría de la imagen); y donde, también, se advierten las huellas dejadas por la experiencia de lo vivido, la idealización de los orígenes o el deseo de mostrar las evidencias del triunfo personal.

En primer lugar, vamos a cartografiar el territorio que ocupa el cine doméstico, dónde se sitúa y en qué consiste. Inscrito en el más amplio espacio del cine amateur, y siendo una de sus manifestaciones más prolíficas, se trataría de aquel realizado por los miembros de una familia, sobre ellos mismos y para ser vistos por ellos mismos, tal como indica con reconocida precisión Efrén Cuevas (2003). Aparte de otras consideraciones de interés, como el predominante carácter celebrativo que justifica lo filmado como digno de ser conservado para el futuro, vamos a destacar aquí su singular dimensión temporal. Como bien ha destacado Roger Odin, es este un cine que nos arrastra a sumergirnos en lo más hondo de los acontecimientos de nuestras vidas, crea una relación muy fuerte con el pasado e incluso puede presentarse como una revancha frente al olvido, pues en la recreación de los acontecimientos tendemos a introducir en la diégesis todo aquello que nos gustaría haber vivido (Odin, 2010: 47).

Los filmes realizados por emigrantes no deben desvincularse, tal como venimos señalando, del marco del cine familiar en el que nos movemos, pues participan plenamente de los parámetros que definen esta práctica audiovisual. Precisamente, será a partir de las prácticas y usos sociales específicos de estas películas de donde puede extraerse una más rica información para su análisis. En la introducción a su estudio sobre cine familiar, Patricia Zimmermann se refiere, además, al emplazamiento nuclear que dicho cine ocupa en el universo audiovisual del siglo XX, cuando asegura que estas películas (y con ellas todo el cine amateur) presenta una de las contradicciones centrales de las comunicaciones en el siglo XX: por un lado, dominación y consumo; por otro, resistencia y esperanza (Zimmermann, 1995: 9). Como advierte la autora, lo singular de estos filmes debe buscarse en que son los propios espectadores los que toman a su cargo los mecanismos de la creación audiovisual.

La atención puesta en el cine doméstico realizado por emigrantes puede aportarnos revelaciones singulares sobre nuestra relación cotidiana con el universo de las imágenes. No deja de ser una invitación a indagar en torno a los discursos visuales que construyen los habituales consumidores de estos discursos. De destinatarios a productores: puede tratarse de un interesante campo de pruebas para calibrar el rendimiento significativo y la capacidad comunicadora que podemos extraer de las imágenes al margen de convenciones profesionales, de códigos estéticos imperantes, de condicionantes de género o de servidumbres comerciales. Puede, entonces, tratarse de un redescubrimiento de la pureza primigenia de las imágenes, de una vuelta a la esencia de lo que las imágenes han constituido siempre.

En una primera aproximación analítica a ese cine realizado por emigrantes es posible localizar algunos de estos trazos que nos remiten a ciertos usos sociales de las imágenes en los que, efectivamente, destaca un deseo de lograr la

permanencia en el tiempo de momentos relevantes, de fiestas y encuentros, de celebraciones. Pero más allá de esta evidencia que dichos filmes comparten, en general, con el amplio universo de las cintas familiares, estas otras películas, objeto de nuestro estudio, presentan una más compleja dimensión temporal, un diseño de sus estructuras temporales deudoras del motivo referencial de origen: la emigración.

Nuestra propuesta se plantea como un ejercicio de microanálisis fílmico que trate de sacar a la superficie del cuerpo textual los significados allí contenidos. Trataremos de comprobar cómo estas pocas imágenes arrastran todo un universo de sentido pleno de emociones, vivencias o formas de vida procedentes del campo referencial de la emigración. El estudio del fenómeno migratorio puede resultar enriquecido si partimos de la participación en él de la foto y el cine desde un uso aficionado. Accedemos así a una especie de laberinto donde se intercomunican caminos de orígenes diversos pero de destino común. Dicho en otras palabras, se configura una red en la que se juntan todos aquellos elementos que inciden en la vida del emigrante: el lugar de origen o de destino, las vacaciones, el turismo, el retorno o los reencuentros con los que se quedaron. Y al fondo, el asunto de la gestión visual de la memoria. La emigración como experiencia de vida sitúa al sujeto en unas coordenadas del tiempo en las que se cruzan sensaciones tales como el corte vital representado por la propia decisión de emigrar, la pugna entre el recuerdo y el olvido de lo dejado atrás, el deseo de recuperar el pasado, el éxito o el fracaso del presente, los lugares de origen sometidos a los cambios producidos por el paso de los años. Una lectura atenta de estos textos audiovisuales permitiría observar todo esto en estas cintas familiares, lo que haría posible, a su vez, la puesta en relación, creemos que sumamente rica, entre el análisis fílmico y el estudio de los usos sociales de estas películas, es decir, el porqué y el cómo se producen y consumen este tipo de testimonios audiovisuales.

Material de la memoria

Si podemos referir la imagen familiar a algún tipo de materia prima que entra dentro de lo intangible, ésta es la memoria. Porque la memoria, como las propias películas, también es representación, o al menos solo se puede tomar en consideración a través de algún tipo de representación, entendida ésta desde esa definición genérica de la presencia de lo ausente³. En el emigrado que retorna al lugar de origen, el deseo de recuperar las vivencias de su pasado le lleva a fijar de algún modo todo cuanto pueda contribuir a reactivar ese pasado. Recordemos la lúcida teoría expuesta por Paul Ricoeur sobre la memoria y comprobemos cómo podemos derivar de aquí los vínculos que mantiene con la producción de imágenes. Para Ricoeur, la conciencia del pasado reside en la memoria, que es garantía de la continuidad temporal de la persona (1998: 17). La memoria permite remontarnos desde el presente hacia los hechos más alejados de la infancia, hace posible dirigirse a acontecimientos del pasado con el objeto de recordarlos con mayor intensidad y, en definitiva, traza una trayectoria que va del pasado hacia el futuro. Así actúan precisamente las películas familiares, capaces de intervenir sobre la activación de la memoria, en la construcción de los recuerdos, en la materialización visual de la experiencia de lo vivido. Ricoeur aborda, a su vez, el concepto de espacio de experiencia, ese conjunto de experiencias sobre el que descansan los deseos, los miedos, los proyectos o las anticipaciones del futuro. Será sobre la superficie del tejido fílmico donde pueden localizarse las huellas de esta suerte de imaginario que, en la específica condición del emigrante, nos permite aludir a un horizonte de expectativas que informa de lo que espera en su vida futura en el lugar de acogida. Comparece, así, otro aspecto del concepto que manejamos de memoria, entendida como orientación en la línea del tiempo en la conexión que establece entre pasado y futuro.

³ Obsérvese de qué manera la idea de ausencia conecta universos semánticos muy diversos, pero que a la vez se reúnen en el tema objeto de nuestro estudio. El concepto teórico de representación audiovisual puede estudiarse como aquel fenómeno que permite al espectador ver por delegación una realidad ausente. Pero la ausencia participa también activamente del mundo de las emociones y las vivencias de la emigración. Las películas familiares son, en este sentido, un mecanismo eficaz para hacer presente lo ausente a través de las imágenes.

No hay teoría filmica que no incida en tan relevante dimensión temporal. Recordemos al ya citado Bazin. Solo dos ejemplos que consideramos operativos para nuestro propósito, y que apunta al centro mismo del objeto imagen. Jacques Aumont, en su estudio sobre cine y pintura, ha destacado que el cine lo es todo menos un arte de lo instantáneo: “Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca será condensación de un momento único, sino huella siempre de una cierta duración (...) El cine, el plano, la vista cinematográfica, son tiempo en estado puro”. (1997: 73). Como también indica Josep María Catalá, para insistir sobre esto mismo desde una perspectiva fenomenológica, es el tiempo lo que irrumpe en la imagen a través de la dinamización de los dispositivos internos de la misma (2005: 134).

La emigración en imágenes

En la lectura que se haga de estos filmes familiares de la emigración, la idea de triunfo personal, tan unida a la experiencia de la emigración, también necesita hacerse visible y representarse. Precisa que el pasado no desaparezca del todo (un pasado de carencias y pobreza que empujó a la emigración), para poder así otorgarle un mayor relieve al presente. Así se refleja en estos filmes que, como aparatos de significación y de comunicación, construyen una puesta en imágenes que revela una actitud, una forma de percibir o de actuar, de un sujeto de la enunciación que organiza el mundo representado e inscribe ahí su propia presencia. En las películas que estamos abordando, la mirada como posicionamiento frente al mundo representado traslada al sujeto espectador la voluntad manifiesta de poner en imágenes una cierta idea de emigrante de éxito que vuelve para demostrar el paso adelante dado en su vida. Entre las cintas registradas por Vicente Otero en su pueblo natal de Malpica, se encuentra aquella en la que filma a su mujer, quien, con una expresión entre torpe y divertida, se hace filmar junto a una vaca, animal casi totémico que históricamente ha representado el mundo gallego en un contexto de economía familiar de subsistencia. La superación de este tipo de vida, ligada a pequeñas explotaciones ganaderas familiares y al minifundismo limitador, es una de las razones que, históricamente, explican el fenómeno migratorio gallego durante buena parte del siglo pasado. Se incluyen, por tanto, los años sesenta y setenta de eclosión del Súper 8 y del 8 mm., en poder, obviamente, de ese emigrante de éxito retornado. La imagen descrita, en su aparente inocencia, incorpora ese sincretismo tan propio de los discursos visuales que, además y no menos importante, nos acerca al núcleo esencial de su capacidad signifiante: mirada, como deseo de expresar el éxito logrado. Y tiempo, el necesario para realizar este viaje de la pobreza al éxito.



Esta imagen reúne, a su vez, buena parte de las motivaciones que cabe deducir del uso social del cine doméstico por parte de los emigrantes. En primer lugar, podemos empezar por la idea de retorno que, entendido en este marco de la

emigración, puede ser bien definitivo o bien temporal, con motivo de unas vacaciones, como seguramente será este caso. El reencuentro con hechos, situaciones o acciones del pasado pasa necesariamente por el filtro del tiempo transcurrido. Es ésta una de esas manifestaciones de la dimensión temporal que contiene esta imagen: la expresión, la pose, la actitud de quien se deja filmar, buscan representar, fundamentalmente, el propio éxito de quien filma la escena. Si observamos con atención estos pocos metros de película, quizás deduzcamos que el éxito del emigrante está en volver para poder hacerse fotos junto a las vacas igual que se harían en el zoo acompañado de animales exóticos, cuando, en un pasado anterior a la decisión de emigrar, ésta era una actividad cotidiana, diaria, y en absoluto lúdica como parece serlo ahora. El imaginario social del emigrante se nutre de este tipo de deseos, que las imágenes hacen emerger; de este esquema mental del *indiano* que regresa, transformado respecto del que se fue y que, de nuevo, las imágenes no pueden dejar de revelar.

Esta representación de los orígenes (hacerse filmar realizando una actividad del pasado) parece invalidar la vida anterior del emigrante desde el momento en que se experimenta como superada o sustituida por algo mejor. Probablemente no sea más que una manifestación de la distancia, considerada en su más amplia acepción. Una distancia en el tiempo, en el espacio y, por consiguiente, también en las emociones. La expresión de perplejidad de los otros, los que no emigraron, los que continuaron trabajando con las vacas, parece ratificar esa distancia que enfrenta las actitudes que la imagen refleja entre emigrantes-turistas y gentes del lugar. Comprobamos, entonces, que la memoria que estas imágenes contiene (y no solo representan) constituyen, en efecto, esa línea que traza un recorrido a lo largo del tiempo. Y como toda imagen requiere una mirada, y toda mirada es portadora de subjetividad, aquel recorrido que traza la memoria se acompaña de las emociones, los deseos, las inquietudes y las esperanzas del emigrante. En el plano descrito más arriba, los motivos filmados, los encuadres que reúnen a emigrados y no emigrados, las expresiones y actitudes que allí se muestra, son la forma de hacer visibles aquellas sensaciones y de hacer ver, sobre todo, esa línea del tiempo que estructura todo este discurso fílmico alrededor del fenómeno de la emigración. El realizador de películas familiares trabaja desde el conocimiento asumido de estar otorgando una materialidad a momentos irrepetibles, incluso hasta el punto de no vivirlos con la suficiente intensidad por estar más pendiente de lo que encuadra el objetivo. Allí queda registrada aquella parte de vida que decidimos que pase a integrar el corpus visual y audiovisual de lo privado. Después, su visionado activará de un modo poderoso los mecanismos de la memoria. El *cameraman* se imagina a sí mismo y a sus allegados viendo estas imágenes en un futuro más o menos lejano; o bien, en el caso específico de los filmes de emigrantes, en el futuro inmediato del regreso de las vacaciones, cuando exhibirá este material como muestra de los modos de vida, las costumbres o la singularidad (o exotismo) de su lugar de origen.

Estos filmes ofrecen, en cierta manera, una radiografía en imágenes de la condición de la familia, de los roles de cada uno de sus miembros, su evolución e historia a partir de la mostración de un determinado momento de dicha historia. Pero, sobre todo, dentro de lo que nos ocupa, se visualiza y se ritualiza a través de la condición, y la exhibición, de la condición emigrante de la familia. Recordemos, a este respecto, las consideraciones de Pierre Bordieu (2003: 57), para quien la fotografía (y, para el caso, el cine familiar) es un rito do culto doméstico, sirve para solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida familiar, refuerza la integración del grupo y reafirma el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad.

El visionado de estas películas podría considerarse como una invitación a reflexionar sobre la propia vida del emigrado, sobre las circunstancias y las

razones de la emigración; sería útil, también, como prueba del éxito, retomando una idea ya tratada aquí, como evidencia de haber logrado el triunfo perseguido desde que se tomó la decisión de emigrar. Y probablemente este objetivo se cumplirá, dado que no entraría en estos esquemas hacer una película que recogiera el fracaso, la amargura o la soledad del emigrante, si damos por buena la idea de que la mayor parte de los productos visuales y audiovisuales de carácter familiar se dedican al lado amable de la vida, a las celebraciones, a las fiestas o a las vacaciones.

La importancia del momento de la exhibición debe entenderse, por tanto, desde los parámetros descritos, desde esta idea de culto y ritual avanzada por Bordieu. Por eso merece la pena detenerse en la paradoja observada por Richard M. Chalfen sobre la escasa relevancia que los manuales al uso del cine doméstico dedican a la exhibición, en contraste con la preponderancia que sí les otorgan sus practicantes. Señala Chalfen que estos manuales insisten en las recomendaciones relativas al rodaje y al montaje, que luego, curiosamente, no son tenidas en cuenta por la mayoría de los aficionados; pero poco tienen que decir, no obstante, sobre la exhibición. El autor aporta el testimonio de un cineasta que asegura que como profesional lo que le interesa son los desafíos que le plantean las películas, pero como aficionado lo más importante es poder mostrarlas (Chalfen, 1979: 97).

Conclusiones

Merece una atención especial aplicar aquí esa teoría de la representación que nos habla de la función de ordenar el mundo para comprenderlo; de poner este material audiovisual al servicio de la reflexión sobre las vivencias del emigrante, sobre sus sensaciones respecto del retorno, sobre su deseo de éxito en la vida y de superación de las carencias del pasado, sobre su visión de los lugares de origen a través del filtro del tiempo. Nos enfrentamos a un universo de emociones, que incorpora también, como hemos adelantado, aquellos elementos del imaginario que contiene toda experiencia migratoria. Las imágenes, reiteramos, contribuyen a poner orden en este universo. A ello alude Michelle Citron. Desde su propia experiencia de cineasta que indaga en el complejo mundo psíquico que habitan las cintas familiares, cuando destaca la necesidad de acudir a la narración para hacer comprensible aquello para lo que la memoria no resulta adecuada, aquellas experiencias serían incomprensibles (Citron, 1999: 50). De lo que nos está hablando Citron es de la práctica fotográfica (y también la cinematográfica amateur, insistimos) tal como la aborda Serge Tisseron en su estudio sobre fotografía e inconsciente, de la que señala que sirve a la asimilación psíquica del conjunto de elementos conscientes e inconscientes de la experiencia humana, constituyendo una forma de participación empática en el mundo (Tisseron, 2000: 53). El relato audiovisual cumple, así, esa función primera de aprehender el mundo, de ordenarlo, de hacerlo comprensible; una función tanto más importante, si cabe, en el caso de las películas de emigrantes, que se ven obligados, como es obvio reconocer, a adaptarse a nuevas formas de vida, idioma, costumbres, etc. Un encuentro con lo desconocido que también se produce con motivo del retorno, cuando se pone en juego tanto el deseo de recuperar el pasado como de comprobar los cambios producidos y someterse a un nuevo proceso de adaptación.

Los filmes domésticos realizados por emigrantes, aun integrándose en el universo amplio del cine familiar, del cine de la evocación y de la memoria, de la cohesión del grupo y de la celebración, poseen elementos propios que contribuyen a un mejor conocimiento del fenómeno migratorio en tanto que le dan forma visual. La particular idea del tiempo que contienen estas imágenes, el imaginario que es capaz de hacer emerger, las derivaciones psicológicas

deducibles del análisis de la mirada organizadora de estos discursos o la confluencia de todo esto con las ya conocidas prácticas sociales de este tipo de materiales fílmicos: en el fondo, asistimos a la más genuina puesta en práctica del concepto de representación, pues se trata de evocar lo ausente, de exorcizar las angustias de la ruptura y de celebrar el triunfo vital que todo emigrante persigue.

Referencias

AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

BETTETINI, G. *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 1986.

BORDIEU, P. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CATALÁ, J. M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.

CITRON, M. *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

CUEVAS, E. Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca*, nº 45, pp. 128-140, 2003.

CHALFEN, R. M. *Sorrida, prego! La costruzione visuale de la vita quotidiana*. Milano: FrancoAngeli, 1997.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 2002.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. Efrén Cuevas (Edt.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: DocumentaMadrid / Ocho y Medio, 2010.

REDONDO NEIRA, F. Las películas familiares como museos de lo cotidiano, en José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del IV Encuentro de Historiadores*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara / CEFIHGU, 2007.

RICOEUR, P. *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Arrecife, 1998.

TISSERON, S. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universitarias, 2000.

ZIMMERMAN, P. R. *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Cultura visual y música popular: el videoclip en la nueva ecología de los medios

Ana Sedeño-Valdellós

Doctora en Comunicación Audiovisual y Profesora Titular en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (España). Sus líneas de investigación tienen que ver con la música en relación a los medios audiovisuales, el videoclip musical y las prácticas audiovisuales en el panorama contemporáneo como la videodanza.

E-mail: valdellos@uma.es

Resumen: La perspectiva de la ecología de los medios, que asume que los objetos mediáticos como interdisciplinarios y de desarrollo transmediático, en un contexto de convergencia mediática, como ya Henry Jenkins describió en *The logic of convergence culture* (2004). El videoclip es uno de los formatos audiovisuales centrales en esta cultura audiovisual contemporánea: imitado por todo tipo de mensajes emergentes, tomado como referencia en su duración, en su composición de materiales, por su un componente promocional o como vehículo de contenido, normalmente de venta o promoción de una idea. El texto analizará estos aspectos, así como los derivative videos, hibridaciones o recirculaciones entre la industria musical y de la creación fan, que pueblan las redes sociales de video como YouTube.

Palabras-clave: Estética contemporánea; Videoclip musical; Derivative videos; Fan videos; Ecología de los medios.

Visual culture and popular music: music video in the new media ecology

Abstract: The perspective of media ecology, which assumes that media objects as interdisciplinary and of transmedia development, in a context of media convergence, as Henry Jenkins already described in *The logic of convergence culture* (2004). Music video is one of the main audiovisual formats in this contemporary audiovisual culture: imitated by all kinds of emerging messages, taken as a reference in its duration, in its composition of materials, for its promotional component or as a vehicle for content, usually for sale or promoting an idea. The paper will analyze these aspects, as well as the derivative videos, hybridizations or recirculations between music industry and fan creation, that fills social networks such as YouTube.

Keywords: Contemporary aesthetic; Music video; Derivative videos; Fan videos; Media ecology.

Introducción: materialidad y contexto del videoclip musical

El videoclip es uno de los formatos audiovisuales centrales en esta cultura audiovisual contemporánea: imitado por todo tipo de mensajes emergentes, tomado como referencia en su duración, en su composición de materiales, por su componente promocional o como vehículo de contenido, normalmente de venta o promoción de una idea. El texto analizará dos aspectos esenciales en este contexto.

Como dice Gerald Casale (del grupo musical DEVO), seguramente sea la sincronía de los visuales con la música el fenómeno más importante de los media en este siglo, esto que llamaremos lógica de audiovisualización de convergencia entre material sonoro y visual.

A pesar de la insistencia desde la academia norteamericana por vincular el videoclip a MTV, y por tanto a canalizar el formato y relacionarlo con la televisión y el cine, la historia del medio nos lleva por otras vías anteriores, como ya afirman Beebe y Middleton (2007: 8) cuando dicen que el “uso de MTV como explicación para el video musical se ha convertido en crecientemente problemático”. De hecho el video supone un territorio de convergencia entre los formatos de televisión comercial con los del audiovisual de vanguardia (videoarte, cine experimental y toda la cultura de élite con formato visual. El videoclip musical es precursor de medios, todos los medios han tendido a esta solución de sincronía musicovisual: en el pasado, el lenguaje publicitario, por ejemplo, en el futuro, presente ya, en la infinidad de formatos de videonoticias o el llamado clipmetraje.

Importante teórico de los estudios visuales, J. W. Mitchell aporta en *La ciencia de la imagen* (2019) su concepto de triada básica de los nuevos medios de los que habla también Manovich (2005) (basados en la modularidad y la transcodificación): imagen/música/texto, la más constante de todas las taxonomías de los medios y las artes. El vídeo musical contemporáneo la hace suya y la consolida con una de las configuraciones formales más versátil, adaptable a todo tipo de fórmulas y objetos mediáticos, mediante lógicas pleamente insertas en el ecosistema mediático.

Estética contemporánea y ecología de los medios

En los últimos treinta años de la historia cultural se ha producido una transformación constante que compone una convergencia y construye un nuevo panorama de medios.

Por esta razón, desde hace unos años, los fenómenos de comunicación intentan estudiarse bajo una perspectiva totalizadora, que por un lado adapta el pensamiento sistémico y complejo y, por otra, proporciona una señal de cómo internet y las redes sociales modifican transversalmente todos los medios. Se vuelve imposible concebir cualquier manifestación cultural y creativa sin un enfoque globalizador, que tiene una faceta comunitaria o social a través de las redes creadas por plataformas como Facebook, YouTube o Twitter. Ningún aspecto de la vida humana queda fuera de alguna de las dimensiones de los medios. Marshall McLuhan fue el primero en articular los principios generales de un ámbito de estudios sobre los medios de comunicación que iba más allá de la información y la representación y pretendía verlos como extensión del ser humano. Después llegaron lo intermedia, lo posmedia (KRAUSS, 2000), y lo transmedia, imprescindibles para abordar una estética de los medios. Los medios como ambientes generalizados de interacción humana suponen el objeto de la ecología de los medios:

“La ecología de los medios analiza cómo los medios de comunicación afectan la opinión humana, la comprensión, la sensación y el valor, y cómo nuestra interacción con los medios facilita o impide nuestras posibilidades de supervivencia. La palabra ecología implica el estudio de ambientes: su estructura, contenido e impacto en la gente. Un ambiente es un complejo sistema de mensajes que impone en el ser humano formas de pensar, sentir, y actuar. Estructura lo que podemos ver y decir y, por consiguiente, hacer. Asigna roles e incide en el ejercicio de estos. Especifica qué podemos y qué no podemos hacer. En algunas ocasiones, como es el caso de un tribunal, un salón de clases o una oficina, las especificaciones son formales y explícitas. En el caso de los ambientes mediáticos (libros, radio, cine, televisión, etcétera), las especificaciones, por lo general, son implícitas e informales, parcialmente ocultas, por el supuesto de que no estamos tratando con un ambiente, sino simplemente con una máquina. La ecología de los medios pretende hacer explícitas estas especificaciones, tratando de encontrar qué roles nos obligan a desempeñar los medios, cómo los medios estructuran lo que estamos viendo, y la razón por la cual estos nos hacen sentir y actuar de la manera en que lo hacemos. La ecología de los medios es el estudio de los medios como ambientes” (POSTMAN, 2000).

En esta ecología de medios, Jenkins ha descrito como convergencia esta idea de traducibilidad en formatos y medios: en términos materiales, esta se produce a través del formato digital que permite que cualquier mensaje sea transportable, editado infinitamente y puesto en circulación en todo tipo de plataformas.

¿Se puede decir que el videoclip es uno de los territorios de convergencia de esa lógica de la que habla Jenkins? A razón de la cantidad de fenómenos de hibridación en los que se encuentra creemos que sí. El álbum visual, el derivative video, el videoclip transmedia resultan fenómenos conectados, a medio camino entre el videoclip como formato clásico y todas estas experiencias motivadas por la transmedialidad y las transformaciones en las industrias del entretenimiento.

La mediación social de la música ha resultado decisiva en esta mediamorfosis; contextualiza y describe gran parte de la extemporánea forma en que lo visual ha seguido o conformado el entretenimiento de masas desde los años cincuenta. Richardson, Gorbman y Vernallis (2013) describen la audiovisualización creciente de nuestra cultura, unida a un incremento de la importancia del sonido y la caracterizan bajo unos rasgos:

- Una mayor interrelación audiovisual: se tiende a un crecimiento de los formatos de hibridación audiovisual y se busca generar otras experiencias sensoriales (3D, inmersión).
- Una Intertextualidad e intermedialidad: la convergencia de medios, la remediación, la “representación de un medio en otro” (BOLTER; GRUSIN, 2000: p. 339; AUSLANDER, 2008: 6-7).
- Interactividad e inmersión: la performance audiovisual actual sugiere permanentemente al usuario una respuesta interactiva y lo llama a la inmersión en las historias, en nuevas experiencias.
- Necesidad de atención a la identidad cultural, la afiliación y la espectacularidad específica de los diferentes tipos de audiencias.
- Una mayor importancia del sonido: creciente indeterminación en los límites entre los elementos de la banda sonora y centralidad de la voz.

Creemos que en el formato que estudiamos en este texto existen tres lógicas en que se describe la adecuado del videoclip en la actual ecología de los medios: la lógica de la multiplicación, la lógica de la audiovisualización y la de la experimentación lejana a la narrativa.

Lógicas del videoclip en la ecología de los medios

Lógica de la multiplicación y de la viralización

Esta lógica llega desde la capacidad de viralidad de tanto los formatos como las plataformas para su circulación y necesita como condición previa la pericia de los receptores. La progresiva incursión del fenómeno del *prosumer* que ha producido el receptor empoderado por la tecnología ha proporcionado el último eslabón en este proceso.

Desde múltiples perspectivas, se ha analizado este fenómeno, que alcanza a toda la cultura popular. Como aparece en las reflexiones de Levi-Strauss, el remix procede de una cultura mashup que ya aparece en las sociedades primitivas en forma de bricolage, como una pretécnica, una habilidad para hacer un uso creativo de los materiales disponibles o a mano. Esta destreza primitiva o pretécnica se materializa en nuestra cultura mediante la intertextualidad. La cultura remix o remezcla con el *mashup* nace de la cultura de club y hip hop, de las prácticas de contratelevisión y la cultura del cómic. En los años sesenta comienza una cultura "popular compartida, donde la expresión creativa es propiedad de la comunidad" (MILLER, 2008: 101).

El efecto es una cultura repleta de referencias y de cuyo reconocimiento se deriva para el miembro la pertenencia a una comunidad o sociedad y su posible participación: "un acto de transformación, al mismo tiempo que enfatiza el acto social de reconocimiento: el poder transformador de la recontextualización es particularmente claro en el *mashup*, cuyo objetivo es generar un nuevo estado de ánimo y significado (...) mientras se dejan reconocibles los materiales de origen" (KATZ, 2010: 174).

Los fans videos o *derivative videos* suponen obras transformadas que modifican textos (vídeos) oficiales, procedentes de la industria musical y de la producción audiovisual (RUSSO; COPPA, 2012). La variedad y multimodalidad de estos contenidos apenas conoce límites. Convertidos en *prosumers* (productores/receptores/consumidores), los fans esparcen los contenidos convirtiéndolos en virales: la popularidad de los que compartes, las tendencias sociales y la calidad y creatividad del vídeo son las variables que entran en este proceso de multiplicación y viralidad que se pone en marcha en plataformas como YouTube, pero también en otras propias (SACHAK-PATWA, FADAI Y VAN GORDER, 2018).

Liikkanen y Salovaara (2015) realizaron la clasificación más exhaustiva de los videos en internet, mirando el comportamiento de los usuarios: *Traditional music video*, *user-appropriated* (con cuatro posibilidades, *still videos*, *embedded videos*, *lyrics videos* y *fan-illustrated videos*) y *derivative video* (con *cover*, *dance* y *parodias*, *user-illustrated* y otros, como subclasificaciones) describen los componentes del mapa completo del vídeo en internet (distribuido por YouTube, sobre todo). Korsgaard (2017), por su parte, describió su complejidad dividiéndolos en *participatory/interactive*, *user-generated videos* o *remakes/remixes*:

"Los user-generated se dividen en fanvid (videos de aficionados que mezclan una canción con imágenes de una película o una serie de televisión), los video mods (video musicales en que los personajes de videojuegos de computadora interpretan la canción de un artista popular, al modo del programa "Video mods" del canal MTV2), los concursos de vídeos o vídeos de conciertos. En cuanto a los remakes o remixes lo hace entre los mash-ups, las parodias, los lip dubs, las versiones literales (donde se modifica la letra para adecuarla al video original, los *shreds* (donde se reemplaza la banda sonora por una

interpretación incorrecta), los videos sin música, o los autotune". (KORSGAARD, 2017: 175-176).

Los mashups, mayoritarios en los *derivative videos*, son expresiones personales anónimas, que permiten la socialización, suponen un prestigio social y entre pares medible en muchos casos e imitan, parodian y celebran todo tipo de referentes de la cultura popular: la capacidad de reconocimiento de sus redes intertextuales mide la destreza y nivel de los fans en la comunidad virtual y global que los realiza. Oscilando entre conectividad y búsqueda de notoriedad social y anonimato, permiten los matices para abarcar la gran variedad de géneros musicales de la música popular: desde la música electrónica, donde la performance y la presencia física de los autores posee menos valor para sus seguidores, hasta la fisicidad del cantante y su imitación expresa con objetivo paródico del pop y otros géneros más mainstream.

La relevancia cultural de los *derivative videos* se mide cuando se describen fenómenos como el meme (parodias, tutoriales de todo tipo...) y el cosplay video.

Ejemplo del primero es el vídeo con más likes de la historia de YouTube *Gangman Style*, del artista surcoreano Psy, que critica el modo de vida de la clase alta de Seoul. El vídeo ha sido imitado desde el propio régimen norcoreano bajo el nombre de *Kim Jon Style*¹, y tiene incluso formas paródicas dirigidas por Ai Weiwei, *草泥马style*². Videoclips como este producen auténticos ecosistemas en canales y partes dentro de la plataforma YouTube (SIMONSEN, 2013; KIM, 2016).

En el cosplay, los fans producen su propio vestuario inspirado en personajes de ficción de cómics, series o cualquier otro mensaje y se reúnen en convenciones internacionales donde se comparten contenidos, mundos comunes narrativos y se premian (LAMERICH, 2015).

Son algunos los ejemplos de cómo esta intercreatividad llega a la propia industria: a través de concursos, retos y demás, muchos artistas abren sus redes sociales y sus páginas web para la publicación de material creado y editado por los fans o usuarios interesados. El anonimato de producción, no demasiado ajeno al formato videoclip, cuyos realizadores son escasamente conocidos y reconocidos, es empleado por artistas como Lady Gaga, que los incluye y comenta en sus redes sociales (VELLAR, 2012).

Lógica de la materialización visual de lo sonoro o lógica de la audiovisualización

Como Alf Bjornberg argumenta, es la cualidad de sintaxis elíptica de la música popular la que condiciona las estructuras visuales de la banda icónica del clip: "Las características distintivas del vídeo musical pueden explicarse mejor a partir de la comprensión de las características sintácticas de la música popular que a través de las extendidas teorías postmodernistas" (BJORNBERG, 1994: 51). En este sentido, la realización de un videoclip musical se basa en la interrelación musicovisual, que busca conectar un discurso visual creado para el tema musical que se promociona, o síncreis (CHION, 1993) entendida como "coincidencia exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados" (RODRÍGUEZ, 1998: 253) o "la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional" (CHION, 1993: 65).

Desde Alf Bjornberg, Vernallis (2004), Selva-Ruiz (2012), Sedeño-Valdellós (2012), Gaudin (2018) o Guarinos-Galán y Sedeño-Valdellós (2018) han descrito cómo se produce el intento de sincronía kinética o estructural o casi textural entre

¹ https://youtu.be/_cG7ZVBXQII

² <https://youtu.be/4LAefTzSwWY>

música y video. Esto ocurre desde el seminal *Bohemian Rhapsody*. Korsgaard (2017) habla de “videoclip del posmilenio, que señala un gusto especial por una musicalización de la visión” (Korsgaard, 2017: 10-11), con el potencial visualizador del cuerpo en la era digital a través de la postproducción:

Las continuas modulaciones audiovisuales del vídeo musical rara vez permiten la estabilidad de cualquier significado. En cada momento, algo cambia. La percepción sinestésica ofrecida en el vídeo musical parece reforzar aún más el potencial afectivo; el carácter sensual y multimodal del vídeo musical genera significados que son más directamente afectivos y menos directamente descifrables (KORSGAARD, 2012: 8).

Korsgaard (2017) ha realizado una revisión exhaustiva de cómo se transforma la imagen para sincronizarse con la materialidad de la música, listando las maneras en que la música se visualiza: rasgos de ritmo, duración, aspectos de la armonía, rasgos texturales, tonales, y de timbre; intensidad musical expresada en la imagen; tempo musical, estructura musical como estructura del vídeo, relaciones figura fondo, loop y repetición, efectos sonoros o visuales; letras; narrativa de letras respecto a la narrativa visual y las letras representadas como texto (id: 65-69). Las técnicas de postproducción digital han supuesto una revisitación de clásicos modos de interrelación musicovisual (kinesis, estructuración...), pero ahora con funciones para imitar efectos sonoros procedentes de estilos musicales como el hip-hop o la música dance, como el *scratching*, el loop: *audio analysis*, *layering* y efectos de composición (chroma, VFX) permiten una maleabilidad total del flujo de la imagen.

Como fenómeno complementario, el videoclip sirve como formato de referencia para todos los videos breves en sistema imagen que se mueve en redes sociales, noticias, contenidos que deben atraer al espectador rápidamente en este contexto de “economía de la atención”. En el caso de la videonoticia o el clipmetraje reúne lo específico audiovisual (descrito anteriormente) con lo periodístico a modo de gancho o trailer, “espacio híbrido en mitad de la producción audiovisual, las estrategias publicitarias, el marketing cinematográfico y las formas narrativas más breves y polimorfas” (TRILLO-DOMÍNGUEZ *et al.*, 2018: 291).

Lógica de la experimentación lejana a la narratividad

El panorama intermedial y transmedia es un terreno fructífero en la creación de interrelaciones entre medios, animando contextos de interacción de contenidos, que crean sentido a través de lógicas no narrativas. En esto la comunicación transmedia protagoniza los experimentos más interesantes, y en los que convergen lo empresarial, lo lúdico y lo artístico en muchos casos. Estos proyectos especialmente planificados construyen un mundo narrativo multiplataforma (o *storyworld*), siempre desarrollable y en permanente expansión. La narrativa responde a otras lógicas que no son sólo la suma de medios o su multiplicación, sino “fruto de la conversión de un sistema discreto de mediación de acceso restringido en un sistema continuo de acceso potencialmente universal” (CARRERA-ÁLVAREZ *et al.*, 2013: 544)

“Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor [...]. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa. Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo. El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de las franquicias. La oferta de nuevos

niveles de conocimiento y experiencia refresca la franquicia y mantiene la fidelidad del consumidor” (JENKINS, 2008, p.101).

Estas fórmulas transmediales comparten la no necesidad de narrativa clásica. Ya sea como forma de mercanatrativa (SEDEÑO-VALDELLÓS, 2007), forma de narrativa publicitaria, ya sea como narración sutil y movediza en forma de relatos circulares, confusión de tramas o relato sin clausura, el componente de narratividad ha resultado siempre uno de los más polémicos en el videoclip. Vernallis (2013) la denomina narrativa débil, no marcada por guiones complejos: una narrativa abstracta, no cerrada, mucho más cercana a las fórmulas transmediales que describe Jenkins (2004) para los videojuegos como narraciones ambientales e inmersivas. En el caso del videoclip esta narrativa tiene un propósito comercial, y emplea de formatos de expansión y circulación a largo plazo, como los del álbum visual que crean un texto-estrella o narrativa singularizada o personalizada:

“un concepto genérico diferenciador que supone una mezcla de ficción, narrativa e identidad. (...) influye sobre la recepción del discurso de cada videoclip o conjunto de videoclips de un artista, en un bucle continuo de creación de sentido” (SEDEÑO-VALDELLÓS, 2015, p. 117).

El *storyworld*, o texto-estrella actualizado, construido por todos los mensajes alrededor del músico o banda, supondrá una solución de sentido a largo plazo, en el que el videoclip, y en su caso su conjunto consolidado en álbum visual, será una pieza elemental, conscientes los artistas de su centralidad y potencia en la redefinición de su imagen mediática y grado de autenticidad. El formato del álbum visual ha sido estudiado por Harrison (2014) y Sedeño-Valdellós (2015). La primera autora describe dos formatos: como track audiovisual por cada track de audio del disco (*Beyoncé*, de Beyoncé, o *Let England Shake* de la cantante británica PJ Harvey) o en continuidad, en relación directa al producto fonográfico tradicional o disco (*ODDSAC*, de Animal Collective o *Lemonade* de Beyoncé).

Conclusiones

Las transformaciones de la esfera audiovisual contemporánea se desarrollan en el camino de la intermedialidad y la transmedialidad, un terreno fructífero en la creación de interrelaciones entre medios, animando contextos de interacción de contenidos, que son aprovechados y utilizados de manera estratégica y dirigida para conectar con todo tipo de públicos.

El videoclip se encuentra bien posicionado entre diversas lógicas que se agudizan con lo digital y que describen nuestra cultura visual actual y su ecología de los medios: el contexto técnico digital y sus procesos favorecen que la materialidad audiovisual del videoclip pueda ser descargada, postproducida y vuelta a poner en circulación de mil variadas formas. En primer lugar, en este proceso su capacidad de brevedad y adaptabilidad soporta las mil modificaciones que lo hacen multiplicable, versionable y viralizable por plataformas de contenido como YouTube pero también por otro tipo de redes sociales de texto. Videoclips *mashups*, memes, UGC (*user-generated content*) y todo tipo de obras derivadas están teniendo consecuencias sobre la producción profesional de videoclips y la industria musical.

En segundo lugar, con la recuperación del sonido como materialidad y la facilidad de los medios de postproducción (audio y visual), la producción de videoclips se encuentra más interesada en hacer vivir al espectador esta fisicidad de la performance musical a través de todo tipo de técnicas y efectos.

En tercer lugar, la narratividad adopta fórmulas difusas y más abstractas, continuando los caminos de lo musical en un videoclip que necesita de mayor carga de descripción y gracias a esta la desvanece para hacerla más una narración débil, difusa, llena de meandros que tocan más la descripción, lo conceptual, lo simbólico y el juego sobre la materialidad de la imagen. El compuesto imagen/texto/sonido del videoclip se pega a ritmos, a melodías, a sus texturas y demás parámetros sonoros e intenta encontrar momentos síncronos que ofrezcan placer escópico y sensitivo al espectador.

Referencias

- AUSLANDER, P. *Liveness: performance in a Mediatized culture*. London: Routledge, 2008.
- BEEBE, R.; MIDDLETON, J. *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press, 2007.
- BJORNBERG, A. Structural Relationships of Music and images in Music video. *Popular music*, vol. 13, n.1, pp. 51-74, jan/1994. DOI: <https://doi.org/10.1017/S026114300000684X>
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- CARRERA-ÁLVAREZ, P.; LIMÓN-SERRANO, N.; HERRERO-CURIEL, E.; BARANDA-ANDÚJAR, C. S. Transmedialidad y ecosistema digital. *Historia y Comunicación Social*, v. 18, pp. 535-545, 3 feb. 2014. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/44257>
- CHION, M. *La audiovisión*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GAUDIN, A. Le clip comme forme d'expression musico-visuelle: pour une esthétique de la relation musique-images. *Volume!: le revue de les musiques populaires*, vol.14, n. 2, pp.97-110, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.5556>
- GUARINOS-GALÁN, V.; SEDEÑO-VALDELLÓS, A. Danza contemporánea y sincronía musicovisual en el videoclip musical actual. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, vol. 9, n. 2, pp. 321-332, 2018. DOI: <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.2.3>
- HARRISON, C. *The visual album as a hybrid art-form: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé*. 2014. Dissertação (Mestrado em Arts in Visual Culture). Department of Arts and Cultural Sciences, Lunds University, Lund, Suécia, 2014.
- JENKINS, H. Game Design as Narrative Architecture. In: WARDROP-FRUIIN, N.; HARRIGAN, P. (org.). *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- JENKINS, H. *La Cultura de la Convergencia de los Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008
- KATZ, M. *Capturing Sound*. Berkeley: University of California Press, 2010.

KIM, S. Rethinking transmedia storytelling in participatory digital media: What makes PSY's "Gangnam Style" so successful?. *The Social Sciences*, vol. 11, n. 23, pp. 5674–5685, 2016. DOI: <https://doi.org/10.3923/sscience.2016.5674.5685>

KORSGAARD, M. Creation and Erasure: Music Video as a Signaletic Form of Practice. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 4, n. 1, 15/jun/2012. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v4i0.18151>

KORSGAARD, M. B. *Music video after MTV: Audiovisual studies, New Media and Popular Music*. Nova York: Routledge, 2017.

KRAUSS, R. The post-medium condition. In: KRAUSS, R. (org). *Voyage on the North Sea: art in the age of the Post-medium condition*. Nova York: Thames and Hudson, 2000

LAMERICH, N. The Remediation of the Fan Convention: Understanding the Emerging Genre of Cosplay Music Videos. *Transformative Works and Cultures*, vol. 18, 15/mar/2015. DOI: <https://doi.org/10.3983/twc.2015.0606>

LIKKANEN, L. A.; SALOVAARA, A. Music on YouTube: User engagement with traditional, user-appropriated and derivative videos. *Computers in Human Behavior*, vol. 50, pp. 108–124, set/2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.chb.2015.01.067>

MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona, España: Paidós, 2005.

MILLER, P. et al. *Sound unbound, Sampling digital music and Culture*. Cambridge Massachusetts: the MIT Press, 2008

MITCHELL, J.W. *La ciencia de la imagen*. Madrid: Akal, 2019.

SIMONSEN, T. M. The Mashups of YouTube. *Nordicom Review*, vol. 34, n. 2, pp. 47-63, 01/dic/2013. DOI: <https://doi.org/10.2478/nor-2013-0053>

POSTMAN, N. The humanism of media ecology. In: Media Ecology Association First Annual Convention, 1, 2000, Nova York. *Proceedings...* Nova York, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/2ZLnbCW>

RICHARDSON, J., GORBMAN, C.; VERNALLIS, C. (eds.). *The Oxford Handbook of new audiovisual aesthetics*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

RODRÍGUEZ, Á. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Barcelona, España: Paidós, 1998.

RUSSO, J. L.; COPPA, F. (2012). Fan/Remix Video (A Remix). *Transformative Works and Cultures*, vol. 9, 15/mar/2012. DOI: <https://doi.org/10.3983/twc.2012.0431>.

SACHAK-PATWA, R., FADAI, NT.; VAN GORDER, R.A. Understanding viral video dynamics through an epidemic modelling approach. *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, vol. 502, pp. 416-435, 15/jul/2018. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.physa.2018.02.083>

SEDEÑO-VALDELLÓS, A. Narración y descripción en el videoclip actual. *Razón y palabra*, vol. 56, abr-mai/2007. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html>

SEDEÑO-VALDELLÓS, A. Producción social de videoclips: fenómeno fandom y vídeo musical en crisis. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación*

Audiovisual, Publicidad y Literatura, vol. 10, n.1, pp. 1224-1235, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/31LtERc>

SEDEÑO-VALDELLÓS, A. M. El álbum visual como nueva forma promocional de la industria de la música: el caso de Let England Shake de PJ Harvey y Seamus Murphy. *Palabra Clave*, vol. 19, n. 1, pp. 105-132, mai/2015. DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2016.19.1.5>

SELVA-RUIZ, D. La visualización de la música en el videoclip. *Ámbitos*, vol. 21, n. A, 2012, pp. 101-115. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/168/16823120006.pdf>

TRILLO-DOMÍNGUEZ, M. *et al.* El clipmetraje como nuevo formato periodístico transmedia: el titular de los nuevos medios. In SÁNCHEZ-MESA, D. (org.). *Narrativas transmediales: la metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona: Gedisa, 2019, pp. 277-298

VELLAR, A. Spreading the Cult Body on YouTube: A Case Study of 'Telephone' Derivative Videos. *Transformative Works and Cultures*, vol. 9, 15/mar/2012. DOI: <https://doi.org/10.3983/twc.2012.0313>.

VERNALLIS, C. *Experiencing music video*. Nova York: Columbia University Press, 2004.

VERNALLIS, C. YouTube Aesthetics. In: VERNALLIS, C. (org.). *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 157-154.

Modos de ver, formas de pensar: una genealogía de la posvisión

Josep Maria Català Domènech

Catedrático emérito de la UAB. Premio Fundesco de ensayo. Premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún. Premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Es autor y editor de diversos libros sobre estudios visuales, cine y documental. Ha sido decano de la facultad de Ciencias de la comunicación de la UAB y director académico del Máster de Documental Creativo de esta misma universidad.

E-mail: josepmaria.catala@uab.cat

Resumen: Los actuales procesos de digitalización ponen de manifiesto la profunda transformación de la visión humana que ha venido gestándose subterráneamente desde el advenimiento de la fotografía hace casi doscientos años. Las últimas derivas neovanguardistas del cine de lo real, desde los documentales interactivos a los de realidad virtual, señalan la emergencia de una posvisión que desplaza la vista más allá del cotejo óptico y naturalista: aliada con la tecnología, la vista se convierte en un dispositivo hermenéutico alimentado por la confluencia de la imaginación con el pensamiento. La posvisión implica el paso del tradicional ver es creer a un expresivo ver es pensar, cuyas bases ya sentó Gilles Deleuze al plantear que el cine era la imagen del pensamiento.

Palabras-clave: Complejidad; Documental interactivo; Interfaz; Film; Posvisión.

Modes of seeing, ways of thinking: a genealogy of post-vision

Abstract: The current digitization processes reveal the profound transformation of human vision that has been taking place underground since the advent of photography almost two hundred years ago. The latest neo-avant-garde drifts of the cinema of the real, from interactive documentaries to virtual reality documentaries, point to the emergence of a post-vision that displaces the view beyond the optical and naturalistic collation: allied with technology, sight becomes an hermeneutic device fuelled by the confluence of the imagination with thought. Post-vision implies the transition from traditional seeing is believing to an expressive seeing is thinking, the bases of which Gilles Deleuze has already laid down when he stated that cinema was the image of thought.

Keywords: Complexity; Interactive Documentary; Interface; Film; Post-vision.

La solución radica no en actuar contra los avances técnicos, sino en explotarlos en beneficio de todos

Laszlo Moholy-Nagy

Afirmaba Brecht ante una fotografía de las fábricas Krupp que esa imagen nada nos informaba sobre la realidad de esa industria que tan íntimamente relacionada estuvo con el Nazismo. En principio, la afirmación parece tener que ver más con el estatus de lo real que con el alcance de la imagen fotográfica, pero de inmediato nos damos cuenta de que las dos cosas están relacionadas y que además, en la ecuación, interviene también lo que John Berger, en un libro famoso, denominó modos de ver.

Ya hace tiempo que nuestra cultura empezó a sospechar de la capacidad que pueda tener la fotografía para mostrarnos la realidad *tal cuál es*, pero ello no quiere decir que se tenga claro lo que nos debería mostrar este tipo de imagen para cumplir con un cometido que parecía haberle sido encomendado desde el momento de su invención: el de ofrecer una imagen de lo real desprovista de sujeto. La conocida aseveración de Wittgenstein, muy cercana a una idea similar de Spinoza, sobre que existe una correspondencia o isomorfismo entre el orden de las cosas y el de las proposiciones que las enuncian nos lleva a pensar que nuestro imaginario propone una equivalencia parecida entre la forma de las imágenes y la forma del mundo, algo que la fotografía habría corroborado, incluso con más intensidad de lo que nunca lo habría hecho antes la pintura realista. Lo que la afirmación de Brecht pondría en duda sería que esta equivalencia entre las imágenes y las cosas pudiera acercarnos a la verdad de estas cosas. Pero ya sabemos que el concepto de verdad es igualmente escurridizo, por lo que, cuando barajamos los conceptos de imagen, realidad y verdad, nos enfrentamos a una alarmante incertidumbre. Lo que decía Brecht exactamente era que “las cosas se han vuelto tan complejas que ‘la reproducción de la realidad’ no tiene prácticamente nada que decir acerca de la realidad. Una foto de la fábrica Krupp o de la AEG no nos dice casi nada acerca de estas instituciones” (BRECHT, 1973). Sería pues la complejidad de las cosas lo que, en principio, cualquier imagen aislada sería incapaz de mostrarnos.

El concepto de complejidad es, en principio, contrario al orden del mundo que presuponian esas aseveraciones de Wittgenstein y Spinoza que tenían como antecedente, lejano en ambos casos, a Parménides, quien proponía una identidad entre el ser y el pensar como garantía para alcanzar la verdad. Concretamente, Spinoza afirmaba en su “Ética” que “el orden y conexión de las de las ideas es el mismo que el orden y la conexión de las cosas”. Se refería, pues, con claridad, a orden, un orden preestablecido, mientras que la complejidad es, por el contrario, una forma de ordenar a posteriori el desorden básico con el que se presentan las cosas. El único criterio de verdad válido en el terreno de lo complejo será, por lo tanto, el que se refiere al ordenamiento reflexivo de un conjunto de elementos dispersos. De ello se deriva la posibilidad de que existan tantas verdades como ordenamientos posibles. Pero no estamos hablando solo de las ideas y las cosas expresadas mediante palabras, sino también de imágenes entendidas como conjunto de elementos visuales interrelacionados.

Lo que se opone principalmente al concepto de imagen compleja es el prototípico aislamiento de las imágenes generado en especial por la invención del cuadro pictórico, un cuadro que pronto fue incluido en el marco correspondiente. Como nos recordaba Benjamin, “el aquí y ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su originalidad” (BENJAMIN, 2012: 54). Hubo un tiempo en que las obras de arte clásicas, las que ahora están en los museos o se reproducen técnicamente, se inscribían en contextos muy precisos donde tenían funciones no menos acotadas. De allí fueron extraídas para ser llevadas a

los museos donde adquirieron un aura de originalidad artificial que las encapsula. Podría pensarse que las urnas protectoras que rodean algunas obras de arte especialmente veneradas, como la “Gioconda” de Leonardo en el Louvre, materializan de alguna forma esa hálito aurático que las acompaña. Las reproducciones técnicas hacen que se desvanezca, según Benjamin, tanto el aura original, la que tenían en el lugar de origen, como la artificial generada por el espacio del museo. Sin embargo, durante este proceso se forja un fenómeno nuevo, el de la imagen. Ya no tenemos obras de arte, sino imágenes de las obras de arte. Estas imágenes, descartada su condición de originales, carecen de aura pero adquieren la potencia añadida de ser asumidas por un sujeto. Este fenómeno coincide significativamente con la aparición de la fotografía. En ambos casos, dos reproducciones, la de la reproducción técnica y la de la reproducción artística del mundo, se multiplican en forma de imágenes que se dispersan por doquier siguiendo la estela de la circulación de las mercancías. Lo que se hace evidente es un proceso de proliferación e intercambio de miradas equivalente a la réplica industrial de objetos que antes habían sido artesanales.

La introducción de un marco alrededor de las pinturas ya había inaugurado antes el proceso de aislamiento. Sin embargo, el marco no solo “separa la imagen de lo que no es imagen” (STOICHITA, 2008: 41), sino que también separa una imagen de otras imágenes. El marco, “define su encuadre como un mundo significativo en sí frente al “afuera del marco” que es el mundo de lo real” (Ibid.). El tipo de visión que se desprende de este género de imágenes es transparente, unívoco y focalizado. Desde un punto de vista temporal, cada imagen, convenientemente enmarcada, representa un momento particular de un conjunto homogéneo. En cambio, por lo que se refiere a su condición espacial, cada cuadro, especialmente desde que la técnica de la perspectiva los consideró como una ventana abierta a la realidad, es un mundo en sí mismo: el marco delimita la imagen pero esta alienta la idea de que, si pudiera ser penetrada, abarcaría hasta el infinito. Como las mónadas de Leibnitz, cada imagen enmarcada contiene potencialmente todo el universo a la vez que comparte su esencia con cada una de las demás imágenes igualmente aisladas. Deleuze afirma que, entre los siglos XVI y XVII, la noción de centro es reemplazada por la del punto de vista: el equilibrio que supone el centro de una esfera se convierte en el desequilibrio de un sector periférico representado por un cono, con la particularidad de que en el vértice de este cono se instala un ojo. Con ello se pasa de un espacio euclidiano a un espacio proyectivo (DELEUZE, 2011: 550). Añade el teórico francés, comentando la filosofía de Leibniz, que el punto de vista es “la proporción de la región del mundo expresada clara y distintamente por un individuo en relación a la totalidad del mundo expresada oscura y confusamente” (DELEUZE, 2006: 37). Es exactamente este aislamiento del sujeto lo que representa la pintura enmarcada.

Pero ¿han estado las imágenes realmente aisladas alguna vez? Los coleccionistas primero y los museos después colocaron los cuadros unos junto a otros. Sin embargo, para su contemplación, persistía el tipo de visión aislada que se centraba en una sola imagen, excluyendo todas las que pudiera haber a su alrededor. El proceso de aislamiento acabó siendo más una cuestión epistemológica que estética, un asunto de la visión dirigida por el entendimiento. Hasta la llegada de la fotografía.

A pesar de que la fotografía fue considerada una prolongación de la pintura por otro medio, lo cierto es que con ella el panorama de la visión y la imagen empezó a cambiar drásticamente. La introducción de la tecnología en la confección de las imágenes resulta trascendental para separar el cuadro de la foto, a pesar de que ambos conserven una misma apariencia que, al principio, incluso llega a hacer que el marco sobreviva, contra toda lógica, en el ámbito fotográfico como un

reborde inútil. Sin embargo, el tipo de visión que acoge la experiencia fotográfica ya no es la misma que se había destilado en el ámbito pictórico. Con la llegada de la fotografía, algo empezó a cambiar en el ecosistema visual, donde el paso del tiempo empezaba a adquirir una preponderancia que no tenía en medios anteriores. Mientras que las obras de arte se convertían en imágenes al ser reproducidas, las fotografías son, desde un primer momento, imágenes. Si los cuadros contenían todo el espacio, las fotografías concentran en un instante todo el tiempo.

Cualquier fotografía, una vez tomada, se desliza irremisiblemente hacia el pasado, por lo que aparece siempre, desde el primer momento, como una imagen-memoria. Al contemplarla, vemos algo que ya sucedió, precisamente porque se refiere a algo que sucede en un momento determinado, aquel en el que se toma la foto. A partir de ese instante, la imagen fotográfica se sumerge en el tiempo. Se aleja hacia el pasado a la vez que compone una virtualidad, la del largo y múltiple porvenir que la contemplará en sucesivos momentos del futuro. Una fotografía solo puede considerarse un suceso en sí misma en el caso de que nos descubra algo imprevisto que la actualice. Barthes planteaba, en torno al concepto de *punctum*, una teoría que tiene que ver con este fenómeno: el *punctum* se refiere a aquellos elementos de una foto que llaman la atención de un espectador en particular, sectores o puntos que para ese observador adquieren un interés privado, de modo que establecen una conexión inesperada entre el pasado de la fotografía y el presente del que la contempla. El concepto de Barthes corresponde a una actualización del fenómeno por el que la imagen establece una relación subjetiva, particular, que se sobrepone a cualquier pretensión de objetividad. Con la pintura perspectivista, sucedía exactamente lo contrario. En ella, no era el espectador el que asumía la imagen, sino esta la que lo capturaba y lo sumergía en su particular universo visual. El cuadro pictórico fija al espectador en su entramado estético, a través del punto de vista que este entramado construye, mientras que una foto está determinada por el punto de vista del espectador, que la acomoda a la situación puntual de su cuerpo.

El *punctum* sería una de esas sorpresas posibles que hacen de la foto un acontecimiento, un suceso que acontece sobresaliendo del tiempo total que ella contiene. Pero el fenómeno implica una cierta aleatoriedad que parece ir en contra del manejo de la tecnología por parte del fotógrafo, puesto que este no se había planteado en principio ese efecto que detecta el espectador. Un nuevo punto de vista se inscribe, pues, en el punto de vista general de la fotografía. Con posterioridad, la retórica del zoom actualizará tecnológicamente esta impresión. Ahora bien, el *punctum* nos informa también sobre una posible complejidad de las imágenes en general, complejidad que se descubre a través del gesto de acercarse a ellas no desde su globalidad, es decir, desde esa escena integral que nos está mostrando y que es la que acapara en principio nuestra atención, sino a partir de sus detalles, como si la imagen fuera un conjunto de fragmentos de cuya suma surge esa globalidad que es de entrada la que nos fascina. La pregunta anterior sobre si las imágenes aparecen aisladas en algún momento puede desplazarse ahora a la superficie de la imagen para indagar si cada uno de esos detalles que vemos en la composición pueden estar en algún momento aislados de los demás. Y la respuesta es que no lo están en ningún caso, aunque el sistema que los relaciona varía dependiendo de si consideramos la imagen desde su globalidad o desde cada elemento en particular. Nos enfrentamos, pues, a un movimiento dialéctico que nos lleva de las partes al todo y viceversa, pero con la particularidad de que no sabemos dónde termina el todo. Contrariamente a lo que sucede en pintura, cada fotografía no es un contenedor del mundo, sino una parte específica de este que se extiende más allá de todas las fotografías posibles y las contiene, por tanto, a todas ellas. La fotografía nos presenta la realidad temporal fragmentada, es decir, el tiempo total repetido infinitas veces. De

ahí la tendencia a reunir las en álbumes o a agruparlas por medio de curiosas arquitecturas que alegorizan sus relaciones y que suponen un antecedente de los collages o los fotomontajes (figura 1)¹. Es significativo que el collage se relacione

¹ En la figura 1 se muestra una composición perteneciente a un álbum de fotos victoriano coloreado a mano (ca. 1862):

<https://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2015/08/curious-hand-illuminated-victorian-photo-album.html>



Figura 1

con el movimiento, lo cual lo sitúa en la antesala de la posvisión. Emmanuel Guigon, al proponer una historia del collage en España, manifiesta que “lo que sugiere en primer lugar semejante imagen es que el collage tal vez no sea otra cosa que el instante suspendido de una diseminación, un momento de orden dentro de un proceso permanente de construcción y de deconstrucción” (GUIGON, 1995: 14). Se diría que el collage, el ensamblaje de elementos visuales diversos, desbarata la consistencia interna de las fotografías al tiempo que propone la validez de una inspección pormenorizada del interior de las imágenes. Al captar la suficiencia de los detalles, también compone con ellos una nueva consonancia que es como la alegoría de la futura visión reflexiva que se adivina en el horizonte: “(el collage) es la unión por fin realizada de la vista y la visión, del pensamiento y la realidad” (Ibid.)².

² La figura 2 corresponde al fotomontaje de Pere Català i Pic titulado “Ciutat vella”



Figura 2

La única forma de que la reproducción de la realidad sea efectiva a la hora de informarnos sobre esta realidad es que se establezcan relaciones entre imágenes, siempre que el interior de las imágenes sea considerado también un conjunto de relaciones pensables. La toma de conciencia de este planteamiento espacio-temporal, que ya inquietó a fotógrafos como Muybridge y Marey en su momento, nos conduce a las puertas del cine.

Si bien las fotografías, en un primer momento, eran contempladas individualmente, casi de inmediato se colocaban en un álbum y, una vez allí, empezaban a ser consideradas en conjunto. Este tipo de relaciones ingenuas establecidas en el ámbito familiar entre imágenes contiguas se adelantaba varias décadas a la propuesta radical y mucho más sofisticada de quienes, como Gerhard Richter (figura 3) confeccionaron atlas de imágenes con pretensiones estéticas, un proceso sobre el que se proyecta la intensa sombra de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne* (figura 4), donde las relaciones abandonaban el ámbito de la producción estética para convertirse en una forma de pensar la estética. Lo que



Figura 3



Figura 4

une estas experiencias, desde las más simples de los álbumes familiares a la más compleja de Warburg, es la puesta en práctica de una mirada relacional. Con ella, la visión está aprendiendo a pensar a través del movimiento ocular. Entre estos dos momentos, se encuentran otras experiencias concomitantes, como la del flâneur que sale a la caza de pormenores en los nuevos conglomerados urbanos, o la aparición de la narración gráfica que combina el detalle de la viñeta con la globalidad de la página. Se trata de dos casos emblemáticos de una multitud de transformaciones sectoriales menos evidentes que suceden en el mismo período. Pero tanto las experiencias urbanas como las expresiones de la narración gráfica, se sitúan en el presente, mientras que el medio fotográfico y el dispositivo de Warburg dialogan directamente con el pasado y la memoria. Es necesario tener en cuenta además que, en el caso del *Atlas* de Warburg, la relación entre las imágenes que componen los paneles no se realiza tanto entre las imágenes como conjunto homogéneo, sino a partir de algún detalle de ellas. Esto hace que se deba descomponer la configuración general de la imagen en los elementos que la componen para que se ponga en marcha el dispositivo hermenéutico de carácter visual-ocular (la interacción de la imagen con el ojo) que propone el autor de los paneles.

En los estudios visuales, se acostumbra a hablar del observador o del espectador, cuya relación con las imágenes es perceptiva. Ver es en estos casos básicamente una actitud pasiva. La distinción entre ver y mirar, que muchas veces se teoriza ambigualmente, indica una diferencia entre la simple percepción de un estímulo que llega a los sentidos, en este caso, el de la vista, y el acto de focalizar la atención visual en algún elemento en particular, lo cual puede activar un movimiento corporal que acompañe a la visión. Los atlas de imágenes instan a este tipo visión activa, a una práctica relacional de la mirada por la que los ojos participan dinámicamente en la confección de conglomerados visuales que se presentan como antesala de ideas.

El cinematógrafo, a esta serie de procesos que se producen entre imágenes fijas, le añade el movimiento. El movimiento de esos ojos que se estaban a costumbrando a establecer relaciones tanto entre imágenes como entre objetos se desdobra técnicamente y una parte del mismo se convierte en movimiento estructural -el que el cine establece con el montaje-, y la otra se desplaza a la cámara, que se mueve y a la vez genera movimiento sobre la imagen. No será hasta la aparición del plano secuencia que estos dispositivos se conjuguen en una contigüidad que, según teóricos como André Bazin, permite restaurar la hegemonía de la vista sobre la primacía de la relación tecnológica: una concepción pasajera, ya que muy pronto después de sus primeras apariciones el plano secuencia se convirtió en una forma relacional por excelencia a través del movimiento, como ya lo había probado Renoir en los años treinta del pasado siglo y lo constató definitivamente Miklós Jancsó en los sesenta, hasta llegar a apoteosis actuales como “El arca rusa” (Ruskiy kovcheg, Aleksandr Sokúrov, 2002) o “1917” (Sam Mendes, 2019) en las que ya se perciben los primeros atisbos de las poéticas visuales de la realidad virtual y los videojuegos.

Cuando Deleuze distingue dos etapas en la historia cine, una centrada en la imagen-movimiento y la otra en la imagen-tiempo, está a la vez señalado dos fases del pensamiento visual. Una de ellas se deriva de las constelaciones visuales que forman las imágenes al relacionarse entre sí por medio de la visión, una forma que el cine convierte en tecnológica a través del montaje en movimiento. Esta primera forma incluye un simulacro del tiempo que se convierte en verdadera imagen del tiempo en la segunda etapa. Sin embargo, Deleuze no habla todavía aquí de pensamiento. Si lo hiciera, debería asumir que el cine solo puede seguir pensando si el dispositivo de la primera fase, en el que prima el movimiento y la relación entre imágenes diversas, se traslada a la segunda, donde el movimiento, la imagen y el tiempo parecen formar una unidad que corre el peligro de transformarse, como quería Bazin, en una imagen transparente que concuerde sin fisuras con la realidad. Warburg, que ignoró la técnica cinematográfica, podría haber acomodado sus investigaciones a la imagen-movimiento, pero le hubiera sido difícil comprender las posibilidades de la imagen-tiempo, a pesar de que su teoría de la imagen, su idea del pathos que se trasmite a través de ellas a lo largo de los siglos, se acomoda perfectamente al plano-secuencia y, por lo tanto, a la esencia de la imagen-tiempo.

Si Deleuze considera que el cine ofrece la imagen del pensamiento es porque considera que la realidad está en movimiento y, por lo tanto, solo una imagen en movimiento puede captar este flujo cambiante. Pero el cine no es solo capaz de ajustarse ópticamente a los procesos de cambio, sino que también lo hace intelectualmente. Para pensar la realidad móvil, se precisa un pensamiento igualmente movedizo, variable, fluido como el que ofrece la imagen cinematográfica que así se convierte en la forma genuina del pensamiento. Cabría la posibilidad de que este planteamiento nos regresara al isomorfismo entre las imágenes y la realidad, si no fuera por qué Deleuze afirma que lo que coincide es la forma de la realidad y la del pensamiento, es decir, sus ontologías, y lo hacen a través de un funcionamiento común. Se trataría de una simbiosis mimética parecida a la que, en un famoso ejemplo, el filósofo relaciona un insecto y una flor: esta relación no se basa en la semejanza, sino que tiene que ver con una “captura de código” por la que una parte y otra se entrelazan en una actuación conjunta (SAUVAGNARGUES, 2006: 111). La imagen del pensamiento se refiere a una determinada forma del pensar, no a una correspondencia impensada entre el pensamiento y la realidad. Este par corresponde a dos versiones de un mismo plano de inmanencia, por lo que es posible pensar en una puesta en cine del concepto. Según ello, no se trata de que la estructura de las ideas deba ajustarse a la del objeto real al que se refieren, sino que es el objeto real el que se muestra cinematográficamente. Se nos informa, pues, de que la realidad equivale, en

última instancia, a una formación mental, imaginaria y compleja que debe ser desentrañada por medio de un pensamiento que es cinematográfico. De ahí, la importancia que Deleuze otorga a los conceptos, entendidos como conglomerados inestables de ideas. Desde este punto de vista, las imágenes, sobre todo las cinematográficas, se pueden equiparar a los conceptos. Afirman Deleuze y Guattari que el sabio antiguo pensaba en figuras hasta que apareció el filósofo, creador de conceptos (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 9). Puede que las nuevas disposiciones audiovisuales combinen estas dos tipologías, la del sabio y el filósofo, para configurar la del pensador, que se mueve, apoyado en la visión, entre las figuras y los conceptos, o sea, en el campo de una nueva consideración de la imagen alejada tanto de la condición mimética como de la abstracta.

Se observa fácilmente que mi interpretación de las ideas de Deleuze no coincide de manera estricta con sus propias concepciones. Pero me siento legitimado para esta desviación, puesto que el mismo autor la defiende al describir el trato hermenéutico al que somete a aquellos pensadores que le interesan: “me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que el autor dijese efectivamente todo aquello que yo le hacía decir; pero era igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, quebrantamientos y emisiones secretas, que me causaron gran placer” (DELEUZE, 1995: 6). Lo esencial del proyecto se encuentra en esos descentramientos, deslizamientos, quebrantamientos, o sea, en la serie de movimientos mentales que generan esas emisiones secretas procreadoras de la monstruosidad. Lo monstruoso es, en esta campo, aquella desviación necesaria para un pensamiento fecundo. En mi caso, lo que me interesa es conducir las ideas de Deleuze hacia el concepto de pensamiento en un sentido fuerte, desviándolo de sus propias nociones, según las cuales el cine contribuiría a otro tipo de pensamiento más impetuoso, somático, un pensamiento reflejo que no deja de ser lo contrario del pensamiento intelectual. En “La imagen-movimiento” apunta a que “sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral” (DELEUZE, 1987: 209). Pero a los autores realmente interesantes nunca se los puede tomar al pie de la letra, porque sus ideas siempre acaban desbordando los límites que ellos les imponen. En el caso de Deleuze, esto es aún más imperioso porque la relación que él establece entre movimiento y pensamiento tiene, en nuestra época, un alcance mucho mayor que el que él le adjudica al fenómeno. Se puede decir que la verdadera revolución de Deleuze, especialmente en sus colaboraciones con Félix Guattari, consiste en haber puesto en evidencia la necesidad de un pensamiento en constante movilidad. Considerar, como hace él, que las imágenes en movimiento solo generan lo que, en otro ámbito, denomina una lógica de la sensación, es decir, una serie de figuras que actúan “inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne” (DELEUZE, 2002b: 41) de modo que pintores como Cézanne y Bacon se dedicarían primordialmente a pintar la sensación, solo es válido para determinar una parte del pensamiento visual, aquella que nos informa sobre el sustrato emocional de las ideas y las reflexiones. El movimiento de las imágenes fílmicas tiene esta primera función a la vez psicosomática y emocional, pero no es la única. El movimiento es también una forma genuina de pensamiento, es decir, de reflexión, no solo una manera de recibir información inmediata sobre lo que Bacon denominaba *el hecho*, que es lo que pretendía registrar (Ibid.). Es así que el concepto de hecho pasa del positivismo ramplón a un vitalismo que pretende aunar el mundo y su inteligibilidad a través del afecto.

Afirma Deleuze que “el cine como arte industrial alcanza el automovimiento, el movimiento automático, hace del movimiento el dato inmediato de la imagen. Este movimiento ya no depende de un móvil o de un objeto que lo ejecutaría, ni de una mente que lo reconstruiría. La propia imagen, en sí misma, se mueve” (DELEUZE, 1987: 209). Es cierto que la imagen se mueve por sí misma, pero esta es solo la primera parte del fenómeno del movimiento cinematográfico, ya que, además, es movida por la cámara, así como por las relaciones que establece el montaje y por aquellas que se producen constantemente entre los elementos que aparecen en las imágenes. En otro lugar, propuse una teoría de los vectores que trata de mostrar la eficacia de estas relaciones internas como base para una lógica de la planificación (CATALÀ DOMÈNECH, 2019). Pero lo realmente destacable es el hecho de que el movimiento de la imagen cinematográfica en todas sus dimensiones acompaña a la reflexión: a través de él la imagen piensa y propone pensar al espectador. Ambas formas de pensamiento tienen, eso sí, una base emotiva: son emociones en movimiento o movimiento emocional que generan ideas o que presenta ideas *emocionadas*. La estética de los films de Terrence Malick constituye el ejemplo perfecto de estas composiciones. En esas películas, sobre todo “El árbol de la vida” (*The Tree of Life*, 2011) y “*A Hidden Life*” (2019), el director norteamericano construye bloques visuales caracterizados por la forma tensionada que les otorga un movimiento de cámara o el movimientos interno de los personajes. También están traccionados a veces, esos segmentos, por composiciones extremas que imponen una dilatación formal en la imagen, equivalente al movimiento propiamente dicho (figura 5). Se trata de imágenes-efecto que, si bien son primordialmente emocionales, promueven una reflexión a partir del cúmulo de sensaciones que producen.



Figura 5

El cine formula, según Deleuze, una imagen del pensamiento, ya que el pensamiento se desarrolla de manera equivalente a la concatenaciones de ideas y afectos que el dispositivo cinematográfico propone: “el cine ha intentado siempre construir una imagen del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento. Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario” (DELEUZE, 1995: 56). Es importante que no se muestren abstracciones, sino que las fuerzas abstractas estén encarnadas figurativamente para que el pensamiento fluya a través de la emoción. Pero se puede añadir que el cine constituye además la imagen del pensamiento complejo, aquel que mejor se acomoda a una realidad igualmente compleja y en movimiento. Las imágenes nos impactan, sí, y el movimiento nos arrastra, pero no solo hacia la emoción, sino también hacia la reflexión.

El cine piensa la fotografía así como esta piensa la pintura. Cada nuevo medio, al ampliar los elementos estéticos y retóricos de sus antecesores más inmediatos ofrece las herramientas mentales y conceptuales necesarias para extender la comprensión de la esencia de estos. Pero la comprensión del cinematógrafo se efectúa, no tanto desde la televisión o el vídeo, que pertenecen a un mismo

paradigma que aquel, el del audiovisual en movimiento, sino que se logra desde la interactividad, donde desemboca la verdadera herencia de este canon. La introducción de la interactividad en la imagen implica un cambio de paradigma relativo a la visualización del movimiento como elemento retórico. Con ella, se inicia un recorrido por el que el cuerpo se comprometerá de forma creciente en la construcción de las imágenes, primero a través de las manos (teclado, ratón, joystick) y finalmente con todo el cuerpo en los dispositivos de realidad virtual y realidad aumentada.

La fotografía permitió una visión tecnológica (en el sentido moderno del término) sobre la imagen realista. Desde la fotografía se comprendía mejor la función de la pintura, por ello la llegada del instrumento fotográfico produjo una crisis en el universo pictórico que, junto con otras causas, generó una pérdida de confianza en la figuración. El cine, por su parte, al introducir el movimiento en la imagen, abrió nuevas perspectivas sobre la esencia de la imagen inmóvil de la fotografía y su relación con la realidad. La interacción, que pertenece al nuevo paradigma de la interfaz, nos desvela las cualidades ocultas del movimiento de las imágenes, el hecho de que existe una estética del movimiento que va unida a una función reflexiva del mismo. No se trata ya del movimiento natural que el cine reproduciría, calcándolo de la realidad, sino de un fluir de las imágenes que las eleva por encima de ese naturalismo y, en un primer momento, las hace expresivas para luego convertirlas en reflexivas. Esta cualidad, que en el cine se recibe pasivamente, aunque los autores se hayan encargado de activarla de antemano, muestra todo su potencial cuando, en el ámbito de la interactividad, el usuario-espectador interviene para *mover* las imágenes, para ponerlas en relación.

A las imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas, le sigue la imagen-interfaz. Cada uno de estos paradigmas visuales acumula en su base las capas de aquellos a los que, por cronología, ha superado. Ello hace que cada nuevo paradigma sea más complejo que el anterior, al que sin embargo no elimina por completo. Queda por determinar si, alrededor de estos grandes ejes, giran otro tipo de imágenes, como la teatral, la escultórica, la arquitectónica o, incluso, una intrigante imagen musical, que no acabarían de ajustarse a ellos pero tampoco determinarían una formación visual completamente nueva hasta el advenimiento de las actuales imágenes esférica de carácter inmersivo. Cada paradigma incluye sus propias formas de representación y de visión que constituyen la base de un perfil mental y subjetivo pertinente, al tiempo que articulan un tipo determinado de conocimiento. La novedad de la imagen-interfaz, relacionada en principio con el ordenador, pero extendida luego, mediante la tecnología digital, a todo tipo de dispositivos, reside en su aspecto cambiante, en su constante metamorfosis. En este sentido, es una imagen que incorpora la retórica cinematográfica, pero una vez esta ha transitado por la interactividad. La imagen-interfaz, que configura una estética y un pensamiento propios, y por lo tanto genera o asume también una transformación del sujeto, está situada más allá de la simple interactividad. La interactividad básica sobre la que se levanta la interactividad compleja tiene como finalidad ser útil. El conocido concepto industrial de “user friendly interface” aglutina en su pragmática ingenuidad ese punto de vista que informa el uso práctico de los ordenadores, los teléfonos móviles e incluso los videojuegos, aunque en este caso el componente estético sea, en ocasiones, tan poderoso que hace que la interactividad salte la barrera de lo simple y se adentre hacia lo complejo. Espero probar con este escrito que para manejar este tipo de interactividad compleja hace falta un nuevo tipo de visión.

Los ejemplos más apropiados de este categoría de interactividad extendida, esa que pertenece al paradigma de la imagen-interfaz con la que el usuario se puede relacionar directamente para pensar con ella, se encuentran en alguna de las

nuevas formas que adopta el documental, concretamente en esa rama del mismo que podemos denominar imaginaria. Me refiero en especial a los *docuwebs* o documentales interactivos. Existe un apartado del documental posmoderno en el que la imaginación predomina sobre lo real, pero no para sustituirlo, sino para esclarecerlo. Se trata de un conjunto de nuevas modalidades del cine documental que transforman drásticamente los planteamientos clásicos. El documental de animación, la novela gráfica documental y el citado documental interactivo, se encuentran entre los géneros más insólitos del cine de lo real de la actualidad. A ellos se le unen las formaciones de la realidad virtual y la realidad aumentada, todavía en fase de desarrollo. El hecho de que tengan la vocación de trabajar con aspectos de la realidad convierte a los *docuwebs* en la perfecta expresión de las relaciones de la interfaz con el pensamiento.

La novedad que suponen estas webs documentales, cuando son genuinas y no se limitan a un compendio de informaciones multimediáticas, será más comprensible si regresamos al concepto de movimiento que alimenta la transformación de las imágenes en consonancia con un proceso de reflexión que las articula. En el cine, esta posibilidad está solo apuntada: el espectador no activa su cuerpo cuando es interpelado por las imágenes emocional o intelectualmente, sino que se deja llevar de forma pasiva por una imaginación alimentada a través de los ojos y los oídos. Quizá sea esta una de las razones por las que Deleuze propone un cine somático que, saltándose la razón, interpele directamente al cuerpo. No podía intuir la llegada de dispositivos que accionarían el cuerpo del espectador por el camino inverso: en lugar de hacerlo receptor directo de impresiones intensas al anular el filtro del pensamiento, moverlo a través de un pensamiento que no fuera solo mental, sino también corporal. Ello se consigue por medio de otra inversión que las ideas de Deleuze hacen efectiva y por la cual las imágenes, en lugar de estar subordinadas al pensamiento, son ellas las que lo promueven: “el cine tiene el poder de disparar mecanismos de pensamiento que pondrían en evidencia que aún no sabemos lo que puede entrañar la actividad pensante. Por eso, el cine tiene la capacidad de ofrecerle a la filosofía una imagen de sus propios mecanismos y, con ello, en la revolución de sus propias formas cinematográficas, enseñarle al filósofo posibilidades insospechadas del pensamiento (CÁRDENAS MALDONADO, 2011: 243-244). Esa enseñanza que el cine propone a la filosofía se convierte en un dispositivo práctico en los documentales interactivos en los que el movimiento de las imágenes se ajusta a los gestos corporales del usuario en una actividad conjunta que es pensante. Si, como afirmaba Deleuze, la filosofía no es comunicativa ni contemplativa o reflexiva (aunque yo diría que es también todo ello), sino creativa por naturaleza, puesto que no deja de crear conceptos (BUYDENS, 2003: 41), el documental interactivo, como faceta de la interfaz, se pone en una situación filosófica por cuanto las interacciones están creando constantemente lo que pueden considerarse conceptos visuales, cuya estabilidad es momentánea pero heurística, como sucede cuando el pensamiento se mueve: “hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia” (DELEUZE, 2002a: 17). La tecnología ofrece con la interfaz, y derivados suyos como el *docuweb*, instrumentos para desplegar este tipo de pensamiento visualmente.

Llegados a este punto, es necesario referirse a un tipo de documental que alcanza una significativa preponderancia en el ámbito de esta vía posmoderna de cine de lo real, en la que la confluencia del movimiento, las transformaciones y el pensamiento están poderosamente articulados, aunque sin abandonar todavía las mencionadas constricciones fílmicas. Se trata del film-ensayo. El film-ensayo es un cine de pensamiento que propone un proceso reflexivo a través de imágenes y sonidos en constante transformación. Un cine de este tipo, por las

características del dispositivo que lo articula, no tiene más remedio que desarrollarse linealmente, lo que obliga a eliminar posibles digresiones o bifurcaciones de la línea principal en contra de lo que es genuino del modo ensayístico entendido como forma de exposición general. El ensayo literario se encuentra ante una tesitura parecida que, en su momento, se pretendió superar por medio de los hoy olvidados hipertextos. Pero si el ensayo es, en principio, una reflexión rizomática en torno a un tema o un conjunto de temas, es obvio que su plataforma más idónea es la Web, donde es posible combinar la interactividad con lo multimediático. Esta confluencia fomenta procesos reflexivos a través de establecer relaciones en movimiento entre imágenes, textos, sonidos, etc., impulsados por la visión y el cuerpo coaligados de forma inédita.

De la misma manera que, en el ensayo-fílmico, se produce un flujo de imágenes y sonidos con la finalidad de examinar o proponer ideas sobre un tema, es posible repetir en el docuweb o webdoc este movimiento, aunque en este caso regido por el usuario. Sin embargo, lo que en el cine estaba férreamente sometido a una línea temporal, en la Web se desparrama espacialmente. Pero este es solo un primer paso hacia las formas ideales de esta modalidad, en las cuales las interfaces se presentan con un grado más de complejidad. Un *webdoc* que solamente aglutine diversos medios susceptibles de ser interrelacionados no supera lo que puede ofrecer cualquier página web tradicional. Lo realmente interesante es la posibilidad, inherente a la forma interfaz, de generar campos visuales que respondan a las ideas planteadas como punto de partida o que representen aquellas que se van destilando de las operaciones interactivas. Se trata de producir paisajes conceptuales, de carácter figurativo o abstracto, capaces de acoger expresivamente determinados elementos cuya confluencia forme una constelación visual. En principio, se trata de una oferta visual diseñada por los autores, pero lo ideal es que, a partir de ella, sea el usuario, dialogando con el programa, el que genere este tipo de paisajes, escenas o configuraciones visuales, a partir de sus movimientos reflexivos. Estas plataformas momentáneas se presentarán como conclusiones provisionales de un proceso de pensamiento móvil. En realidad, los videojuegos ya funcionan de esta forma, aunque su potencial reflexivo queda mermado por una estética realista de carácter cinematográfico que no permite al usuario ir más allá de ese pensamiento somático del que habla Deleuze y que el cine de lo real se propone superar en cada uno de sus ámbitos posmodernos.

La imagen-interfaz (CATALÀ DOMÈNECH, 2010) tiene muchos puntos en común con una formación propuesta por Deleuze en sus estudios sobre el cine, se trata de la denominada imagen-cristal. Para Deleuze, la imagen-cristal es aquella que articula una indecibilidad entre lo real y lo imaginario. No se trata de una confusión entre lo real y lo imaginario que no sería más que un error, sino de una relación efectiva entre los dos ámbitos, por la que cada polo alimenta al otro, sin que pueda discernirse, en su mutua y constante persecución, cuál es la causa y cuál el efecto: “lo real y lo imaginario, la representación y la modificación, corren una tras la otra de manera tal que no sé, y que no puedo saber – la indecibilidad – lo que es real y lo que es imaginario, lo que es representación y lo que es modificación” (DELEUZE, 2018: 34). Este tipo de configuraciones, intensamente móviles, se ajustan al funcionamiento de las interfaces, con la particularidad de que en estas no se trata de una representación que ha producido un autor, sino de un proceso que genera el usuario en tiempo real. El espectador pasivo se ha convertido en usuario activo que interacciona con las imágenes que le ofrece el dispositivo como respuesta a sus intervenciones. De esta forma, engendra procesos reflexivos audiovisuales que barajan continuamente lo real y lo imaginario, creando confluencias que pueden considerarse imágenes-concepto. Lo que Deleuze descubre en estas formaciones cristalinas son “aspectos o acentos del tiempo (...) gérmenes de tiempo” (DELEUZE, 2018: 41-42). Se trata, por tanto

de imágenes de tiempo. No imágenes *del* tiempo, sino imágenes hechas de tiempo. A pesar de que el filósofo apele a ciertos films como “El año pasado en Marienbad” (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1963) o “La dama de Shanghai” (*The Lady From Shanghai*, Orson Welles, 1947) (Figura 6) para



Figura 6

concretar este tipo de imágenes, lo cierto es que el cine está más preparado para confeccionar imágenes del tiempo, representaciones del espacio-tiempo, que no imágenes de tiempo. Las verdaderas imágenes que trabajan directamente con el tiempo se encuentran en la interfaz, donde ya no estamos ante un medio productor de simples representaciones, sino ante un dispositivo abierto a la transformación en el que las representaciones son pasajeras y además no se refieren solo a la superficie óptica de la realidad, sino a las ideas que se barajan a partir de la misma. Por lo tanto, su fundamental realismo se quiebra constantemente a causa de las hibridaciones con otros campos de fuerza que las transitan. Se pasa de una percepción estética en el cine a una acción estética en la interfaz. El cinematógrafo, sin embargo, prepara el terreno para esta transformación de la estética en instrumento para pensar que tiene una genuina representación en el área imaginaria del nuevo documental posmoderno.

Los nuevos documentales reciben la herencia vanguardista de la modernidad y la transforman en una vía para pensar lo real. La pretensión vanguardista de experimentar estéticamente con las representaciones, se convierte en un instrumento estético para representar el pensamiento. Esta transfiguración del dispositivo cinematográfico es mucho más evidente cuando se contempla desde la perspectiva del espectador, ya que los cineastas pueden reclamar que también ellos utilizan la estética activamente e incluso que piensa con ella. Pero su finalidad es producir representaciones cerradas y dispuestas para ser percibidas pasivamente. Esto ocurre incluso en esas ramas del cine experimental o abstracto que se dirigen violentamente a la visión para alterarla, como es el caso de cineastas como Stan Brakhage. En el paradigma del interfaz, por el contrario, el espectador y el autor se confunden. En los nuevos documentales, sobre todo en el caso del film-ensayo, ya se produce esta confluencia porque el proceso de autoría es una actividad válida en sí misma que solo luego se convierte en espectáculo. En el film-ensayo, el autor reflexiona ya sobre la realidad, sobre el dispositivo tecnológico que usa y sobre sí mismo, produciendo imágenes conceptuales que el espectador recibirá luego cinematográficamente. El ensayista fílmico actúa de forma parecida a la del usuario de la interfaz.

En el cine en general la producción está enfocada a confeccionar un espectáculo, mientras que en el nuevo documental posmoderno el espectáculo es una consecuencia secundaria: lo que contempla el espectador es un proceso de pensamiento estético en funcionamiento. Estas características se actualizan en los documentales interactivos, que pertenecen ya al paradigma de la interfaz. En

ellos, el autor y el espectador colaboran en un entorno tecnológico abierto que los acoge a ambos. La propuesta autoral es, en este caso, un terreno de juego sujeto a múltiples transformaciones a medida que avanza ese juego, de manera que, idealmente, al final el autor se convierte en espectador de un juego distinto del que había propuesto en primer lugar. Este tipo de producciones aún pertenecen al terreno de la utopía, pero representan el horizonte de la forma interfaz. De todas maneras, la creciente complejidad de los videojuegos permite intuir la posibilidad cercana de crear interfaces hermenéuticas capaces de producir conversaciones y reflexiones audiovisuales prácticamente infinitas.

Es habitual, al proponer un ejemplo de documental interactivo, referirse al conocido experimento de Chris Marker “Inmemory” (1997), en el que se cumple de manera muy evidente ese traspaso que va del film-ensayo al documental ensayo interactivo. Lo que en uno se expone primordialmente sobre un tiempo virtual y una duración efectiva, en el otro se reparte por un espacio que es alternativamente virtual y actual y que produce bloques de tiempo y una duración igualmente segmentada en el dispositivo. En el cine, la duración de la película coincide con la del espectador que la contempla, mientras que en los dispositivos de la interactividad, esta duración se bifurca constantemente: el tiempo del espectador contiene multitud de tiempos sectoriales discontinuos. A pesar de que la verdadera eclosión de esta modalidad se produjo veinte años más tarde, el trabajo de Marker permanece todavía como referencia de las posibilidades ensayísticas del medio. Pero me gustaría referirme a una producción pionera que es mucho menos conocida, a pesar de que se adentra más profundamente en las posibilidades del dispositivo. Me refiero al CD-Rom interactivo de Julián Álvarez “Imágenes de un bombardeo” (2004)³. Julián Álvarez es un videocreador leonés afincado en Barcelona con una ingente obra experimental realizada a lo largo de más de cuarenta años. La mayoría de propuestas estéticas de la obra de Álvarez conservan su vigencia y algunas de las ellas, como estas “Imágenes de un bombardeo” (figura 7), aún no han sido superadas, por más que la tecnología actual esté mucho más avanzada que la que sustenta ese proyecto. Este ensayo

³ Puede encontrarse información en la página del autor:

<http://www.juliansite.com/otrasprod.php?menu=2%20&%20submenu=5>

Asimismo, puede contemplarse un clip monocal (no interactivo) en Vimeo:

<https://vimeo.com/325319687>

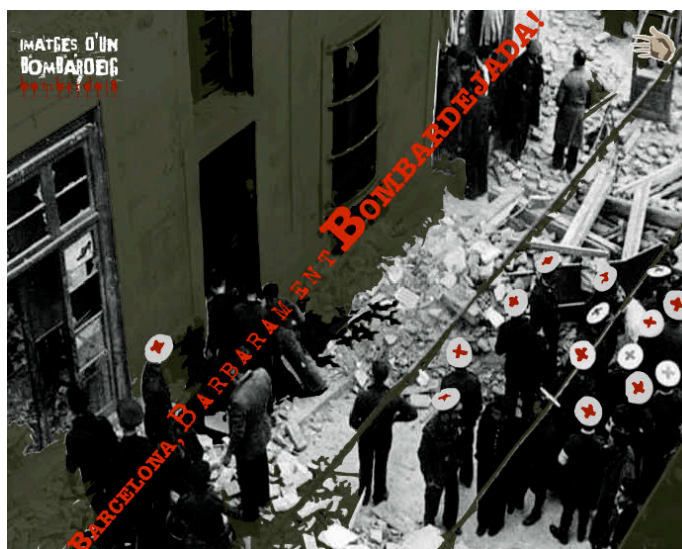


Figura 7

interactivo propone una reflexión sobre los numerosos bombardeos a los que la ciudad de Barcelona fue sometida por la aviación de la Italia fascista, aliada de Franco, durante la Guerra Civil Española. Se trata por tanto de una obra que se plantea como un documental pero que de inmediato rompe con esta tradición y pone al descubierto las posibilidades que surgen cuando ese impulso se traslada al ámbito de la interactividad y, en cierta medida, de la interfaz. Si bien la interactividad no es, en este caso, tan extensa como podría establecerse en la Web (lo mismo ocurre con el proyecto de Marker), su ambición estético-reflexiva

marca el camino a seguir por este tipo de dispositivos. No es posible describir aquí este trabajo con la minuciosidad que se merece, pero es necesario recalcar que la utilización de fotografías, sonidos, textos y otros materiales visuales para recuperar la memoria social y proponer una reflexión no solo sobre lo ocurrido, sino también sobre los propios materiales de archivo que se utilizan, es a todas luces ejemplar. Álvarez, con “Imágenes de un bombardeo” convierte el archivo en un instrumento vivo que puede ser reconfigurado por el usuario a tenor de las ideas y emociones que la propuesta le vaya suscitando, sin que el archivo pierda por ello su condición informativa. Ahora bien, la información se hace compleja al introducir el dispositivo la posibilidad de gestionarla por medio de las emociones y las ideas que vehicula la interactividad. El documentalista clásico, al trabajar con el archivo, también podía pensar y emocionarse, pero el resultado se inmovilizaba, quedaba fijado en una determinada configuración que, además, intentaba ajustarse a algún conjunto de ideas preestablecido, ya fueran ideológicas, historiográficas o científicas. No hay, pues, en tales ocasiones, un verdadero proceso de pensamiento, sino, en todo caso, la ilustración de un pensamiento, ya sea el del autor o el perteneciente a algún canon preestablecido. En cambio, tanto en el caso que estoy analizando como en el de los *docuwebs* en general, cada interacción con el dispositivo posibilita, en principio, un proceso de reflexión original.

Álvarez introduce además un elemento que solo ahora empieza a mostrar su efectividad en el campo del documental, me refiero a la animación. La animación como dispositivo hermenéutico que va más allá del dibujo e implica una incidencia en todo tipo de imágenes, supone una disolución hermenéutica de la proverbial consistencia de estas. Cuando el pensamiento se proyecta sobre cualquier imagen cerrada, como una fotografía o un cartel propagandístico, existe la posibilidad de tensionar la imagen por medio de la focalización activa en alguno de sus detalles. Pero la animación promueve la posibilidad de que ese acto mental se traslade a una acción concreta sobre la imagen, es el instrumento por el que la reflexión transforma la imagen en una idea que cobra vida a través del movimiento, de la metamorfosis o de la transformación fluida. Álvarez investiga esta posibilidad con su tratamiento de los carteles de propaganda de la República. Pone en movimiento su estructura y, al ofrecernos una visión inédita de los mismos, insinúa la posibilidad de llevarlos más allá de la percepción y convertirlos en efectivos vehículos de pensamiento.

Este trabajo, junto con el de Marker, nos situaba ante un territorio que en gran medida está aún por explorar, aunque durante los últimos años hayan aparecido productos muy interesantes en este campo. El Máster de documental creativo de la *Universitat Autònoma* de Barcelona creó hace tiempo un laboratorio de producción experimental de documentales interactivos a cargo de sus alumnos con resultados muy destacados, cuya referencia puede encontrarse en la página web del posgrado⁴. Por otro lado, el laboratorio de innovación audiovisual de RTVE (Radiotelevisión española) es también un lugar idóneo para comprobar los avances en este campo⁵. Me estoy refiriendo solo a producciones españolas porque quizá son menos conocidas que las que provienen de otras partes del mundo, especialmente Canadá y Francia. Otro lugar de referencia que es necesario tener en cuenta es el “MIT Open Documentary Lab”⁶. Pero no se puede cerrar este capítulo sin mencionar el que puede que sea el proyecto más ambicioso en el campo de los documentales interactivos. Se trata de “Highrise”, dirigido por Katerina Cizek y producido por Gerry Flahive en el National Film Board de Canadá (NFB). Es un trabajo iniciado en 2009 y prolongado durante seis años, en el que se explora la historia de los rascacielos a través de múltiples

⁴ <https://uab-documentalcreativo.es/>

⁵ <http://www.rtve.es/lab/webdocs/>

⁶ <http://opendoclab.mit.edu/>

⁷ <http://highrise.nfb.ca/>

⁸ <http://universewithin.nfb.ca/desktop.html#index>

perspectivas⁷. Posteriormente, el proyecto se amplió con la intrigante propuesta “The Universe Within”⁸.

Con los *docuwebs* asistimos al afianzamiento de un nuevo tipo de visión, cuya larga genealogía he intentado esbozar en este artículo. El germen de esta posvisión, que proviene de una íntima alianza con la tecnología, ya empezó a detectarse cuando aparecieron las primeras cámaras fotográficas portátiles, entre ellas, la más famosa: la Kodak de Georges Eastman en 1888. En lugar de que el cuerpo del fotógrafo se acomodase a una cámara estática, como hasta entonces, fue la cámara la que, desde ese momento, se acomodó y acompañó al cuerpo. Recordemos que el cine, al principio no solo no secundó esta evolución técnica, sino que supuso una regresión debido a la creciente pesantez de las cámaras cinematográficas. La corpulenta maquinaria del dispositivo fílmico no permitió que este alcanzará aunque solo fuera una parte de la agilidad de la cámara fotográfica portable hasta los años sesenta del pasado siglo, al difundirse el uso profesional de los aparatos de 16 milímetros. Cuando Lars von Trier, en los años noventa, propuso su famoso, y en gran medida disparatado, manifiesto del Dogma, estaba reivindicando el uso de una cámara cinematográfica más cercana al cuerpo que al ojo, puesto que abjuraba de la utilización del trípode y con ello provocaba inestabilidades en la imagen más propias de un cuerpo que se mueve que de un ojo que contempla. Venía a ser como una recuperación del *mundo visual* que teorizó James J. Gibson en contraposición al estable *campo visual* (GIBSON, 2015).

Vale la pena de mencionar, en este proceso de desocularización de la tecnología visual, algunos proyectos llevados a cabo por el citado videocreador Julián Álvarez durante los años ochenta y noventa del pasado siglo. En primer lugar, la insólita celebración de un encuentro en Barcelona basado en la idea pionera de la “Cámara a mano”, en el que se promocionaba un cruce entre tecnología y poesía formulado como espectáculo escénico. Pero aún más significativo para el concepto de posvisión fue el diseño de lo que Álvarez denominó “FishCam” (1991-93), un dispositivo tecnológico consistente en una mini-cámara de vídeo colocada en la punta de una pértiga telescópica articulable que permitía giros de cámara de 360° (figura 8). Este aparato promovía la confección de imágenes moduladas por una perspectiva insólita, la que resultaba de una visionaria simbiosis entre el cuerpo y la tecnología.

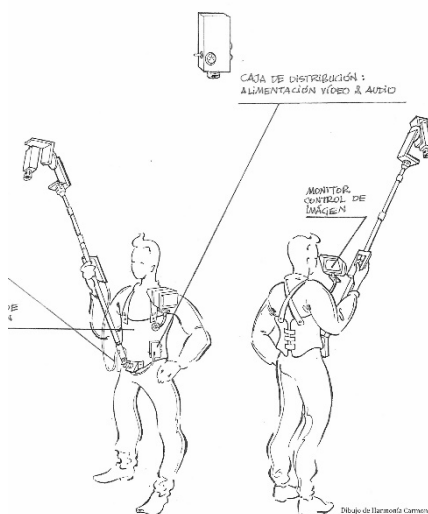


Figura 8

En las cámaras fotográficas portables subsistieron durante mucho tiempo los resquicios de la primitiva dependencia, puesto que obligaban al fotógrafo a mirar a través de un visor. Las cámaras réflex, cuya difusión masiva no se produjo hasta

la década de los años setenta, iniciarán un proceso de alejamiento o separación del ojo que culminará con los dispositivos digitales de la actualidad. En estos, la visión deja de depender estrictamente del ojo y pasa a ser una *visión* o perspectiva de la mano que los empuña o, en el caso de las *Steadycams* una visión de un cuerpo domesticado por la cámara y que, por lo tanto, ofrece una imagen moviente pero estabilizada. Pero este drástico alejamiento, impulsado por la tecnología, de la visión con respecto al ojo al que había estado proverbialmente ligada no es el factor más determinante de la posvisión, aunque la fundamenta. La posvisión está relacionada en mayor medida con la producción de imágenes que ya no se ajustan a la figuración, que ya no son estrictamente miméticas a menos que esta mimesis corresponda a formas estructurales o suponga el producto de la fragmentación de visualizaciones más generales. Las clásicas operaciones de montaje cinematográfico, fotomontaje, collage, ensamblaje, etc. preparan también la posmoderna posvisión, pero no llegan a culminarla ni siquiera cuando están relacionadas con la cinematografía y, por lo tanto, se hallan en movimiento. Estas producciones se quedan en el umbral de la posvisión porque se muestran a una vista que se limita a contemplarlas. Por muy dinámicas que sean, se presentan como espectáculos perceptibles por un ojo-visión focalizado. Pensemos en planteamientos tan radicales como los del cine-ojo de Dziga Vertov. El director soviético proponía, en “El hombre de la cámara” (*Chelovek s kinoapparátom*, 1929) una cámara susceptible de superar al ojo en su propio terreno. Vertov plantea superar la visión del ojo tecnológicamente: “no podemos mejorar la composición de nuestros ojos, pero podemos perfeccionar indefinidamente la cámara”, afirmaba (HEFTBERGER, 2018: 66). Sin embargo, el ojo del espectador que contempla el film en una pantalla y sentado en su butaca no adquiere la movilidad de esa cámara-ojo o cine-ojo que se propugna. El espectador recibe somáticamente la impresión de las imágenes: posiblemente, su ojo se escandalice, pero no ha aprendido todavía a moverse impulsado por una nuevo tipo de reflexión visual como sucede con la posvisión. La posvisión se produce cuando el ojo aprende a moverse con las imágenes pero no para contemplar la superficie óptica de lo real, sino para asimilar el ritmo hermenéutico de una configuración que puede considerarse asimismo posvisual, si relacionamos la visualidad con lo figurativo. En la formación de la posvisión interviene la vista, el cuerpo y la imaginación, aunque no solo desde la perspectiva del nuevo observador, sino desde la de la propia realidad: si la realidad verdadera de Vertov, su *Kino-pravda*, estaba ligada a una cámara móvil que supuestamente concordaba con el ojo, la realidad de la posvisión está



Figura 9

formada por las acciones del movimiento, del cuerpo y de la imaginación: aparecen, pues, imágenes-cuerpo e imágenes-imaginación siempre en movimiento que obligan al ojo a ajustarse a ellas para pensar con ellas.

La estética de proyectos como el realizado por Alexander Kluge en su intento de poner en imágenes la idea, asimismo insólita, de Eisenstein de filmar “El capital” de Marx, “Noticias de la Antigüedad ideológica: Marx/Eisenstein/El capital” (*Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital*, 2008) (figura 9) nos presenta este tipo de imágenes pertenecientes al campo de la posvisión, si bien se sitúan en los preliminares de la misma, allí donde el ojo puede ser todavía receptor, en lugar de ser activador de relaciones y gestos.

El dispositivo de la interfaz nos coloca al otro lado de la frontera, allí donde esas imágenes no se presentan como un espectáculo, sino que son el resultado de una actividad reflexiva que reúne la vista, el cuerpo y la imaginación. Por ello, también pertenecen a este paradigma las imágenes del *Big Data* que visualizan metafóricamente grandes cantidades de información, pero solo si las entendemos no como productos terminados, sino como consecuencia de la actividad antes citada que efectúa un pensador visual operando una interfaz y que, por lo tanto, las modifica constantemente.

Un siglo después de que se produjeran las grandes rupturas vanguardistas, nos encontramos en una situación en la que lo figurativo y lo abstracto confluyen con fines posestéticos. La imagen realista se transforma en abstracta al ser transitada por el pensamiento y la acción de fuerzas metafóricas, mientras que las abstracciones (*Big Data*) pueden adquirir o asimilar rasgos realistas a través de funciones igualmente metafóricas. Deleuze rechaza el recurso a la metáfora porque supone, precipitadamente, que se refiere solo a una desviación de la norma. No tiene en cuenta el potencial que introduce el movimiento en las transformaciones metafóricas, la capacidad que poseen estas de ajustarse a los procesos reflexivos mediatizados por la imaginación.

Cuando aparecen las imágenes inmersivas de la realidad virtual parecía que tocaba a su fin el recorrido de la posvisión, radicalizada por los *docuwebs*. Retornaría así la tradición de un realismo relacionado con el ejercicio esencialmente perceptivo de la vista. Sin embargo, la interactividad se introduce en el dispositivo como un virus que desbarata esta concepción mítica de la imagen. No solo porque el panorama de 360º obliga al usuario a girar la cabeza constantemente y, por lo tanto, insta a mantener esa actividad inquisitiva del ojo que caracteriza la posvisión, sino también porque, cada vez más, todo el cuerpo del usuario se ve implicado en el dispositivo a través de los muy diversos sensores que lo cubren. En los dispositivos de realidad virtual inmersiva la imagen está intrínsecamente relacionada con la visión y el cuerpo, ya que varía dependiendo de los movimientos que estos ejecutan. Sin embargo, en ellos se mantiene la ilusión de un espacio independiente de la vista que es captado por esta, cuando en realidad este espacio depende de los movimientos que realiza el usuario sumergido en él como si se hubiera zambullido en un espeso magma. Nos encontramos ante una verdadera ecología visual, tanto si se proponen espacios realistas, como si se plantean visualidades abstractas o una combinación de ambos. Se trata de una ecología porque es un ambiente en el que los distintos elementos que intervienen en él no solo están relacionados entre sí, sino que la forma, características y actividad de cada uno de ellos depende de las condiciones de todos los demás, con lo que el espacio envolvente se halla en continua transformación.

Para Deleuze, la conciencia no es algo externo al plano de immanencia de lo real, sino que forma parte de esta misma configuración, de manera que no existe un observador, un sujeto separado del objeto que contempla, sino un conglomerado de sujeto y objeto que produce una conciencia del propio conglomerado. La realidad virtual propone un dispositivo adecuado para esta ontología, ya que en ese dispositivo el usuario se funde con el entorno para conformar con él una

unidad expositiva. El sujeto construye un objeto que envuelve a ese sujeto en una serie de operaciones que son equivalentes a las de las interfaces, solo que ampliadas a un ambiente en lugar de estar limitadas a la superficie de una pantalla. Deleuze propone la idea de un plano de consistencia en el que se producen los flujos, los territorios, el funcionamiento de las máquinas deseantes, como una llanura bidimensional infinita, pero es evidente que la ontología de la realidad está formada por varias dimensiones, de las cuales las tres primeras son las que inmediato captamos intuitivamente. Esto es algo que el escritor ya lo había concebido al recuperar para su filosofía la idea del pliegue a partir de la filosofía barroca de Leibniz. El plano supuestamente bidimensional solo puede plegarse sobre sí mismo si existe por lo menos una tercera dimensión. La imagen construida o proyectada sobre superficies planas tan solo podía expresar esta tridimensionalidad básica ilusoriamente, no así en el teatro, la escultura y la arquitectura. Por ello, se puede decir que la realidad virtual recupera, mezclándolas, todas estas estéticas para confeccionar el nuevo tipo de imagen al que acompaña un nuevo tipo de visión.

Para comprender la trascendencia de la realidad virtual como propuesta tecnológica que se ajusta a una nueva visión compleja de lo real, podemos partir de dos planteamientos, el natural-ecológico y el teatral-arquitectónico. Los fundamentos del primero los expone Sloterdijk en su monumental estudio sobre las esferas, una figura que se presenta como la imagen equivalente a los espacios inmunológicos del ser y las sociedades. El segundo, surge de una noción sobre la arquitectura considerada como teatro de la mente: “entre el volumen de una idea y el volumen de la forma arquitectónica se produce un chispazo interior que viene a idealizar un contorno completamente espiritual” (MARTIN, 2000: 73). Esta situación que se produce idealmente en la arquitectura tiene en la realidad virtual una expresión efectiva, precisamente porque es posible interactuar con ella: “la arquitectura es un montaje visual en el que el mundo está llamado a existir en la forma de la idealidad de un espacio que permanece fenomenológico, un mundo totalmente interior al edificio que por tanto deja de ser percibido simplemente desde el exterior” (MARTIN, Ibid.). La imagen nos había sido mostrada tradicionalmente desde el exterior, mientras que la realidad virtual nos la ofrece desde el interior. Es decir que, con la imagen clásica, veíamos el mundo desde el exterior y ahora podemos contemplarlo desde su interior. Pero es necesario tener en cuenta que este interior no es exactamente un recinto aunque lo parezca, sino el reverso de la piel externa, aquello que esta piel nos impedía ver pero que era consustancial a su existencia.

El modo de ver del pintor no es igual al del fotógrafo, ni el de este se ajusta a las características del modo de ver del cineasta. También son diversos entre sí y con respecto a los demás los modos de ver del escultor y los del arquitecto. Esos diversos modos de ver, esas varias posiciones visuales con respecto al mundo, fundamentan diferentes tipos de miradas, al tiempo que construyen imágenes diversas y espectadores también heterogéneos. Habrá que teorizar cómo estos modos de ver se relacionan con el cuerpo y este con la concepción y la percepción de las imágenes correspondientes. Todo ello para llegar a comprender la función compleja de la interactividad en las imágenes que crea el nuevo paradigma de la interfaz, entre las que se incluyen las inmersivas. En cualquier caso, en este paradigma, las imágenes han dejado de ser primordialmente perceptibles para pasar a ser pensables, pero no solo porque pueden ser pensadas, sino también porque son instrumento para pensar. Y sobre todo porque son imágenes del pensamiento en un sentido más pragmático que el que le otorga Deleuze a este concepto.

Estos procesos de pensamiento visual no están focalizado en la vista, sino que se reparten por un cuerpo pensante, un cuerpo que piensa por medio de

movimiento y gestos que tienen un carácter hermenéutico y que nos llevan a intuir la presencia en esta nueva poética de dos formaciones hasta ahora aparentemente alejadas de la imagen, la música y la danza. Con ello, las actuales imágenes esféricas actualizarían la idea de la obra de arte total, pero no como espectáculo, sino como gran máquina de pensamiento, algo parecido a lo que Corrado Bologna, en su estudio del largo camino que va de Giulio Camillo a Aby Warburg, denomina teatro de la mente. Este proyecto con el que Camillo, a caballo entre los siglos XV y XVI, se acercaba teatralmente a la Realidad Virtual y Warburg, en el siglo XX, se aproximaba a la futura idea de interfaz, “consiste en plasmar y transformar la interioridad para tener un control sobre la exterioridad; de las palabras a las cosas, de las ideas a los gestos, de los proyectos a las acciones (Bologna, 2017: 9). La Realidad Virtual culmina de momento esta saga y anuncia la formación de un espacio interior como vía para comprender el exterior: “ha nacido un espacio que no es reducible a la exterioridad; en lugar de condenarnos a ver las cosas desde fuera, las clarifica desde dentro” (MARTIN, Ibid.). Pero ahora ya no solo vemos desde dentro el interior de las cosas externamente configuradas, sino que las pensamos con una nueva visión activa constituida en eje en torno al que giran transformándose la vista, el cuerpo y la imaginación. Aparece con ello un nuevo régimen de lo visual que produce las imágenes fluidas y multiestables correspondientes.

El dilema que planteaba Brecht ante la fotografía de las fábricas Krupp se resolvería al penetrar en esa imagen históricamente teatralizada. Pero lo que encontraríamos al otro lado de la superficie, no sería el interior de un edificio, sino una visión del conglomerado de relaciones complejas del que el edificio no es más que una representación monumental. Idealmente, las imágenes inmersivas nos propondrán la sumersión en visualizaciones de este tipo de entramados, convertidos en interfaces abiertas al pensamiento a través de lo que Deleuze denomina multiplicidades: “una multiplicidad no se define ni por sus elementos en extensión ni por sus caracteres en comprensión, sino por su borde anómalo o línea de variación que determina su “estabilidad temporaria y local” al mismo tiempo que “conduce las transformaciones de devenir o los pasajes de multiplicidades”” (SAUVAGNARGUES, 2006: 58-59). Este borde anómalo del que habla el pensador francés corresponde a la forma interfaz. En ella la cinematográfica imagen del pensamiento se convierte en un efectivo instrumento para pensar en movimiento el intrínseco movimiento de la complejidad.

Bibliografía

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: *Obras, Libro I/vol.2*. Madrid: Adaba Editores, 2012.

BRECHT, B. *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona: Península, 1973.

BOLOGNA, C. *El teatro de la mente: De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid : Siruela, 2017.

BUYDENS, M. La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d'internet. In: LENAIN, T. (org.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

CATALÀ DOMÈNECH, J. M.: *La imagen-interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.

CATALÀ DOMÈNECH, J. M.: *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 2019.

CÁRDENAS MALDONADO, J. D. Entre la imagen y el pensamiento: a propósito del pensamiento de Guilles Deleuze. *Universitas Philosophica* (Bogotá), vol. 28, n. 57, pp. 41-262, 20/dez/2011. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vnphilosophica/article/view/11009>

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

DELEUZE, G. *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002a.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002b.

DELEUZE, G. *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

DELEUZE, G. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.

DELEUZE, G. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1997.

GIBSON, J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. NovaYork: Psychology Press, 2015.

GUIGON, E. *Historia del collage en España*. Teruel: Museo de Teruel, 1995.

HEFTBERGER, Adelheid: *Digital Humanities and Film Studies. Visualising Dziga Vertov's Work*, Cham (Suiza), Springer, 2018.

MARTIN, J. Of Images and Worlds. Towards a Geology of the Cinema. In: FLAXMAN, G. (org): *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

STOICHITA, V. I. *La invención del cuadro, Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.

Prosumidores visuales: la fotografía incómoda en el contexto venezolano (2014-2018)

Johanna Pérez Daza

Doctora en Ciencias Sociales, Magíster en Relaciones Internacionales y Licenciada en Comunicación Social. Investigadora del Centro de Investigación de la Comunicación (CIC) de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Venezuela. Directora de la revista académica Temas de Comunicación. Ha sido Coordinadora de la Maestría en Comunicación Social de la UCV y Editora del Anuario ININCO.

E-mail: johanna.perez.daza@gmail.com
comunicacion.johanna@gmail.com

Resumen: Estudiamos el rol de los prosumidores de imágenes en el contexto de las manifestaciones venezolanas entre 2014 y 2018, años de alta confrontación en los cuales circularon imágenes que desafiaron al gobierno y sus controles. Nos referimos a ellas con la categoría de “fotografías incómodas” debido a su confrontación directa al poder y a las interrogantes que plantean por su contenido violento, indignante y perturbador. A partir de la revisión documental y la consulta a expertos analizamos estas fotografías y trazamos una ruta en la que indagamos la pertinencia de su difusión masiva y reflexionamos sobre su impacto, teniendo como referencia las ideas de George Didi-Huberman, Joan Fontcuberta, Manuel Castells y Guy Debord.

Palabras-clave: Fotografía; Poder; Cultura visual; Imagen; Comunicación.

Visual prosumers: The uncomfortable photography in the Venezuelan context (2014-2018)

Abstract: We studied the role of image prosumers in the context of the Venezuelan protests between 2014 and 2018, years of high confrontation in which images that circulated challenged the government and its controls. We refer to them with the category of "uncomfortable photographs" due to their direct confrontation with power and the questions they pose due to their violent, outrageous and disturbing content. From the documentary review and consultation with experts, we analyze these photographs and trace a route in which we investigate the relevance of their mass dissemination and reflect on their impact, taking as reference the ideas of George Didi Huberman, Joan Fontcuberta, Manuel Castells and Guy Debord.

Keywords: Photography; Power; Visual culture; Image; Communication.

“La cámara es el ojo de la historia”, afirmó Mathew Brady, fotógrafo estadounidense del siglo XIX. Las formas de contar y registrar la historia han encontrado en la fotografía una herramienta de singular relevancia que permite capturar una porción de un suceso que, de otra manera, sería solo un recuerdo intangible. Tal vez por eso a la fotografía se le han endosado características y responsabilidades que comprometen y deforman sus funciones y usos, ya que se le asume como fiel reflejo de la realidad, lo que resulta una engañosa trampa que ha servido a diversos intereses. En esta disertación repasamos cómo en el contexto venezolano actual la fotografía ha sido utilizada como alternativa comunicacional y protesta creativa, advertencia y relato en un país que oscila entre el silencio mediático y la saturación informativa de contenidos que deben ser revisados, contrastados y corroborados.

La profunda crisis política y económica que desde hace varios años atraviesa Venezuela, ha colocado al país en un escenario complejo al que no escapa el ámbito comunicacional, sino que, por el contrario, resulta especialmente estratégico. Más allá de la cobertura que los reporteros gráficos han hecho de la situación nacional con sus episodios particulares (como manifestaciones de la sociedad civil, represión de los órganos de seguridad del Estado, desabastecimiento de alimentos y medicinas, crisis hospitalaria, entre otros), la fotografía ha sido el ojo omnipresente que ha documentado esta coyuntura, conjugando la visión de ciudadanos que entienden la importancia de registrar y compartir su porción de la realidad como una alternativa comunicacional - independiente y autogestionada- y como una forma de denuncia y protesta. A esto último se suman propuestas artísticas que echan mano de la fotografía como una herramienta, un soporte e incluso una excusa para expresar planteamientos que respondan al momento histórico que vivimos.

En este sentido, nos preguntamos si es posible hablar de prosumidores visuales que utilizan fotografía para documentar y mostrar la crisis nacional, asumiendo que los ciberciudadanos participan del espacio público virtual para informar, denunciar y registrar su cotidianidad, siendo esto posible gracias a la masificación de la fotografía como consecuencia de la incorporación de cámaras fotográficas a teléfonos celulares y tabletas, la accesibilidad, reducción de costos y facilidades técnicas implícitas en la fotografía digital.

Los usuarios de redes sociales (Twitter, Instagram y Facebook, principalmente) utilizan la fotografía como una forma de expresión que les permite participar en una conversación masiva y multidireccional, separada de la estructura unidireccional y horizontal de los medios tradicionales. Se pasa del discurso a la conversación, mediante la interacción y la democratización de la imagen. En oportunidades, son los usuarios de estas redes quienes les dan mayor circulación a las fotos de las agencias internacionales de noticias, algunas de las cuales, incluso, han sido censuradas o retiradas de los medios nacionales, pero cuya huella permanece en la Red.

En otros casos, son los usuarios quienes hacen las fotografías, ya sea por encontrarse en los lugares oportunamente –como testigos o protagonistas- antes que llegasen los fotorreporteros. En algunas circunstancias los medios de comunicación no tienen otra opción que divulgar las fotos de los usuarios. Otras son imágenes anónimas que se masifican y convierten en reflejo de una determinada situación, en la que el contenido y el mensaje se superponen a la autoría.

Han sido los ciberciudadanos quienes han viralizado fotografías de la crisis alimentaria y hospitalaria a través de imágenes de gran impacto tal y como sucedió con Oliver Sánchez, un niño de 8 años quien protestó por la falta de

medicinas para su tratamiento y que 2 meses después moriría. En esta suerte de álbum colectivo destacan las fotografías de las manifestaciones estudiantiles que desde el 12 de febrero de 2014 se extendieron por varios estados causando enfrentamientos que dejaron heridos y fallecidos. Por su parte, la recopilación de videos y fotos de usuarios y la reconstrucción de hechos y secuencias permitieron a la Unidad de Investigaciones del diario Últimas Noticias presentar pruebas contundentes sobre la muerte del estudiante Bassil Da Costa. El reportaje “Uniformados y civiles dispararon en Candelaria el 12F”¹ representa un hito del trabajo colaborativo en torno a la información que incluso fue utilizado, posteriormente, como evidencia en los procesos judiciales.

Estas protestas dejaron varios jóvenes muertos a consecuencia de acciones represivas, tal fue el caso de Geraldine Moreno de 27 años de edad asesinada por la Guardia Nacional Bolivariana (GNB) de disparos de escopeta en el rostro durante manifestaciones contra el gobierno en la ciudad de Valencia. La imagen de la joven herida se difundió rápidamente por los medios de comunicación y redes sociales. Tras el fallecimiento, su madre, Rosa Orozco, utilizaría el medio fotográfico para denunciar lo ocurrido. En este sentido, participó en la campaña de Amnistía Internacional en la que se utilizaba la imagen de los fallecidos y sus familiares exigiendo justicia.

Entre otras acciones, la madre de Geraldine Moreno dio declaraciones en las que mostraba sin cortapisas la crueldad con la que fue asesinada su hija, comparando cómo era y cómo quedó. También colocó fotos del rostro desfigurado de Geraldine sobre los curules de los diputados oficialistas. La imagen de esta joven se utilizó como símbolo de las protestas que reclamaban el cese de la violencia y los asesinatos cometidos por cuerpos represores. Este es un caso emblemático de la apropiación de la imagen con fines de protesta, tal y como ha ocurrido en otros países y contextos (búsqueda de desaparecidos de las dictaduras, homenajes a víctimas de ataques terroristas...) donde la fotografía permite denunciar y dar rostro a los agraviados, más allá de recudirlos a una noticia pasajera o una cifra fría y distante. En 2017 se dan nuevas manifestaciones contra el gobierno Nicolás Maduro que, desde el punto de vista fotográfico documentaron a los escuderos y manifestantes, las acciones de calles, las tensiones y enfrentamientos entre ciudadanos y efectivos de seguridad del Estado.

Ahondando en las consideraciones de la fotografía como forma alterna de comunicar es necesario apuntar que en el contexto venezolano de los últimos años la información es una necesidad y la tecnología una opción, toda vez que se han materializado fuertes presiones a los periodistas y fotógrafos, así como restricciones a la libertad de expresión, lo que ha estimulado la búsqueda de otras formas de comunicar. Los ciberciudadanos se han activado, algunas veces espontáneamente, otras incentivados por algunos medios y organizaciones que los invitan a realizar fotografías y respetar los requisitos mínimos que permitan su verificación, ya que el ruido, la desinformación, manipulación y tergiversación de informaciones también abundan en estos entornos.

La penetración de la fotografía en el ciberespacio tiene un matiz específico en este tipo de situaciones, al punto que “cada simpatizante de un movimiento se convierte en un reportero potencial. Es así como la web 2.0 (en especial Facebook y Twitter) se convierte en el centro de organización y difusión por excelencia de las protestas.” (DÍAZ, 2014: 113) Irrumpen el emirec (emisor y receptor a la vez) enunciado por Jean Cloutier, y el prosumidor (productor y consumidor a la vez) acuñado por Alvin Toffler. Categorías que permiten acercarnos al sistema comunicacional contemporáneo, cargado de tensiones y contradicciones, pues aunque pareciera que el ciberespacio es un espacio libre, no es del todo así ya

¹ Ver: https://www.youtube.com/watch?v=MmHEEO_MpII.

Consultado el: 14/11/2016

que también enfrenta limitaciones y obstáculos que nos plantean la reconfiguración del espacio público: “El ciberciudadano emplea la red como prótesis de libertad: para paliar sus carencias, sea en su capacidad de acción política o en sus posibilidades de obtener información libre, en sociedades con libertad de prensa limitada” (FERNÁNDEZ, 2014: 104).

El ciberespacio es también el lugar para manifestar descontento y ejercer modos de libre expresión que escasean o son restringidos, se vincula pues con la tecnopolítica que toma las herramientas y dispositivos tecnológicos para el ejercicio político, de forma tal que pueda trascender la red y ser espejo y reflejo de los espacios físicos, asumiendo que en ambos escenarios está implícito el debate sobre las libertades, la democracia y el poder, lo que abre discusiones sobre la convergencia mediática y la cultura participativa (JENKINS, 2008), las multitudes inteligentes (RHEINGOLD, 2004), la emergencia y apropiación de medios ciudadanos y el llamado periodismo participativo (GILMOR, 2003). Todo esto vinculado con la actitud contestataria, de protesta, activación y denuncia propia de los alternativas comunicacionales que se abren lugar en el ciberespacio, permitiendo la organización, el establecimiento de nexos y redes, la creación de rutas para evadir el bloqueo informativo, atender una agenda alterna y dar mayor veracidad a los hechos mediante su registro fotográfico.

En este escenario la fotografía ha sido aliada de la protesta creativa y la protesta en red, como manifestaciones de una sociedad que reinventa sus modos de expresión y transita otras vías que buscan llamar la atención, sensibilizar y romper los esquemas tradicionales. La utilización de etiquetas (# hastags), carteles y de símbolos nacionales en las fotografías son otras formas de confrontar al poder, sintetizar y difundir un mensaje que de otra manera tendría poca o nula repercusión.

La fotografía ofrece rutas donde lo alternativo ha servido de bisagra para aproximarnos a la realidad sociopolítica nacional de los últimos años. El país que vivimos y el país que vemos se encuentran en una fotografía que dentro de los parámetros de la cultura visual contemporánea, adopta los marcos de referencia de las alternativas comunicacionales que llegan a ser expresiones incómodas, detonante, epicentro y reflejo de otras formas de interacción, apropiación y participación ciudadana, de modo tal que nos encontramos en un sistema simbiótico que articula los medios tradicionales y las formas alternas de comunicar que se complementan y retroalimentan, atendiendo las demandas de la era digital con su característica sobreabundancia visual. Las fotografías referidas son una apretada muestra de las expresiones que han irrumpido en el contexto analizado; su circulación y confrontación al poder político y mediático dominante, además de ser en sí mismas testimonio, evidencia, construcción e interpelación. Son imágenes que tratan –quizá sin saberlo- de conciliar la realidad real y la virtual, conviviendo en un mismo territorio donde urge la mirada crítica que dude, interroge y desafíe.

La tentación de la imagen

“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”, afirmó Guy Debord (1967: 10). Más de cinco décadas después asistimos a la efervescencia del espectáculo como estrategia que le confiere a la imagen un destacado valor, aquello que vemos se convierte en prueba pero también en herramienta seductora e instrumento distractor. En la sociedad planteada por Debord “el concepto de espectáculo unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes” (*Ibid.*) que ameritan elegir entre la mirada crítica o la trampa del espectáculo, reflexionar

con cautela o aplaudir el *show*. Ante esto, la duda se presenta como alternativa para combatir el rumor, la opacidad, la saturación y la falsificación informativa.

La imagen seduce y cautiva en su producción y recepción. Todos quieren mostrar y mostrarse, y todos reclaman la evidencia, la prueba (engañosamente) irrefutable de lo que fue, el testimonio visual (peligrosamente) equiparado a requisito de existencia. En este complejo escenario, la fotografía resulta tentadora al punto de encontrar desde imágenes de niños disfrazados de militares hasta menores realmente armados, así como delincuentes “encarcelados” (aunque en oportunidades han aparecido en playas y otros sitios públicos) exhibidos en la Red. Esta especie de galería resulta tan controversial y paradójica que incluye pranes (máxima jerarquía entre los presos) que utilizan Facebook para mostrar fotos de sus sofisticadas armas, grandes fiestas y singulares celebraciones. Imágenes que se hacen virales y confrontan la médula de la sociedad venezolana, como la de Iris Varela, ministra de asuntos penitenciarios, sentada en una cama junto a Teófilo Rodríguez, alias “El Conejo”, prane de la cárcel de San Antonio en Margarita. O las de los efectivos de la Guardia Nacional en funciones posando sonrientes junto a los escombros dejados por las manifestaciones de abril de 2017.

En muchos de estos casos la autoría se diluye, importando más el contenido que su procedencia, logrando alta penetración y circulación en redes sociales, insertándose, luego, en el paisaje mediático. Las intenciones de exhibición y relaciones de poder se eclipsan ante el descontento ocasionado por estas fotografías, evidenciado en las críticas y comentarios de ciudadanos indignados.

En ninguno de estos escenarios queda excluida la postfotografía, pues como afirma Fontcuberta (2011) ésta nos permite relacionarnos mediante un lenguaje manejado por todos. Tanto en la cotidianidad como en los grandes sucesos la fotografía se presenta de modo abrumador, formando una mejorada Torre de Babel blindada de la confusión de lenguas, pues las imágenes parecen manejar un mismo código, “hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal”. (FONTCUBERTA, 2011: 1).

En la postfotografía confluyen exigencias informativas, estéticas y creativas. Construye, o al menos es parte sustancial, de una forma de comunicación, mediada por imágenes y con la tecnología de soporte. En este contexto el mismo autor sostiene que “Hoy Alonso Quijano no enloquecería leyendo novelas de caballería sino frente a una pantalla de ordenador. Las fotos ya no recogen recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar” (ibid.).

Esta discusión toma diversos matices en la Sociedad de la Información y el Conocimiento, cuyas bases se encuentran estrechamente ligadas a las Tecnologías de la Información y la Comunicación. Y así como en los años 60 McLuhan advertía que “el medio es el mensaje”, en la primera década del 2000, Castells señala que “la red es el mensaje”, teniendo un impacto relevante en las nociones de tiempo y espacio, así como en las relaciones sociales.

Entre manipulaciones y advertencias

La fotografía ha sido utilizada para construir y proyectar la imagen que el gobierno quiere dar de sí mismo más allá de las fronteras nacionales a través de imágenes propagandísticas disociadas del descontento popular. No obstante, la porosidad de las comunicaciones en la era digital permite que circulen imágenes de todo tipo. Así ocurrió en el contexto de las protestas de 2017 cuyas fotografías se divulgaron ampliamente mostrando a los jóvenes de La Resistencia

manifestando su descontento en las calles de Venezuela. Encapuchados y con escudos de fabricación artesanal estos jóvenes se convirtieron en símbolo de las protestas que se extendieron por varios meses llamando la atención de la comunidad internacional, al punto que se desarrollaron acciones de solidaridad en otros países. Esta situación motivó la respuesta del gobierno venezolano, valiéndose de otras imágenes para sostener su versión de los hechos y llegar a la opinión pública internacional. Con esta intención, el consulado de Venezuela en Toronto mostró en su página web una imagen donde se apreciaba a algunos de estos jóvenes portando armas de fuego y acusándolos de terroristas.

Luego de su publicación se denunció la manipulación de esta fotografía, contrastándola con la original en la que los jóvenes aparecen sin armas. Se trató de una alteración fotográfica para dar una imagen violenta ante la comunidad internacional, difundida, justamente, desde una representación diplomática.

La fotografía original había sido tomada en una protesta en la ciudad de Caracas por el corresponsal de la agencia EFE, Miguel Gutiérrez. La misma fue manipulada y publicada en la página web del mencionado consulado hasta que el Canada Venezuela Democracy Forum advirtió que la imagen había sido alterada. Luego de las críticas y denuncias hechas en redes sociales, el consulado retiró la imagen sin dar mayores explicaciones. Posteriormente emitió un comunicado indicando que su portal había sido hackeado.

El costo político y moral de esta acción se demostró en las diversas críticas y el repudio de usuarios de redes sociales, muchos de los cuales conocían la imagen original, publicada entre el 19 y el 23 de abril en varios medios de comunicación internacionales como Clarín (Argentina), HuffPost (México), Cooperativa (Chile), RPP (Perú). En Venezuela, periodistas y representantes de organizaciones defensoras de derechos humanos, también alertaron sobre la manipulación de esta polémica foto.

El arte como respuesta

Desde su dimensión artística, la fotografía no es ajena a los problemas que abren grietas en la piel de la sociedad. Por el contrario, la sensibilidad consustancial al medio exalta formas expresivas capaces de socavar la cotidianidad y la indiferencia. Funciona, simultáneamente, como antídoto y estímulo, provocando reacciones y alentando respuestas que no esquivan los temas de la agenda contemporánea. La fotografía se reinventa y actualiza, desafiado el cansancio visual y la insensibilidad con la que la sociedad aborda y consume ciertos hechos noticiosos.

El arte es liberador, la obra emancipa y nos muestra algo que no veíamos. En palabra del maestro Carlos Cruz Diez (2015) el arte es "la superestructura de una sociedad. Anuncia lo que va a venir"²; y el agitador cultural y artista visual Nelson Garrido (2008) sostiene en sus charlas que el arte no está hecho para resolver problemas, sino para crear problemas, y agrega que la insatisfacción es la base de la creación. Ordenando estos planteamientos tenemos que el arte es profético y revelador, parte de la problematización y confrontación cuya génesis es la insatisfacción devenida en obra. Una obra que combina la interioridad del artista y un entorno al que no es distante. Así, la situación nacional que venimos estudiando ha tocado la producción artística expresada concretamente en obras que parten de la realidad, pero presentan una interpretación propia. Nos detendremos brevemente en el trabajo de jóvenes artistas que desde la fotografía resemantizan el discurso y el núcleo de esta crisis, ofreciendo una lectura que, a nuestro parecer, suma nuevas visiones. Es una selección reducida pero representativa.

² Ver: "Me duele que en mi obra se despidan del país" Entrevista Diario Panorama. Disponible en:

<http://www.panorama.com.ve/opinion/Me-duele-que-en-mi-obra-se-despidan-del-pais-Carlos-Cruz-Diez-a-PANORAMA-20150122-0074.html>

Consultado el: 24/06/2017

Juan Toro. Su trabajo es amplio y diverso, producto de un proceso de investigación continua, agallas y perseverancia. La violencia -su huella y consecuencia- atraviesa su obra como munición certera. Coleccionista de momentos y objetos como: balas y plomo; etiquetas que cuelgan de los pies sin vida amontonados en la morgue; metras, piedras, explosivos y fragmentos de la represión y la violencia instituida; blísters vacíos donde se aprecian los nombres de escasos medicamentos que nos refieren a padecimientos que son causa y efecto de una crisis que ya no permite a los pacientes tratar la ansiedad, el pánico, el estrés, la angustia, la paranoia y la depresión entre otros trastornos psiquiátricos y psicológicos que han crecido proporcionalmente mientras empeora la situación nacional. En el trabajo “Llaves” fotografía el último objeto que dejan quienes se van del país; y en “Productos” hace un inventario de la escasez que ha erosionado la alimentación y calidad de vida de los venezolanos.

Violette Bulé. Desde la puesta en escena esta artista recrea situaciones controversiales a las que ella misma define como crónicas a medio andar entre la ficción y la realidad. En su trabajo “Detonaciones” reconstruye -con ironía y crítica social- episodios recientes como el acaparamiento de comida, la irrupción de colectivos violentos, la perversión militar o la trágica noticia del volcamiento de un camión con carne donde murió el conductor, sin ser esto impedimento para que las personas saquearan el vehículo con el cadáver adentro.

Jesús Briceño. Desarrolla #BolivArte una propuesta artística experimental que reacciona ante “lo político” de la Venezuela actual cargada de discursos intolerantes, violencia extrema, caos económico. Dentro de este proyecto destacan series como “Bodies Perfect”, “Bolívares para cañón” y “Neo Próceres”, en las que combina el fotomontaje y el collage digital para abarcar conceptos como “la violencia, la muerte, las figuras de poder, el prócer y el dinero, siempre desde una perspectiva que los desmonta en su cruel proceso de deshumanización” (BRICEÑO *apud* GONZÁLEZ, 2016).

Mario Goncalves. El trabajo “8 de Cada 10” muestra sobre la cartografía venezolana fotografías de las colas que, diariamente y en todo el país, realizan los ciudadanos en busca de alimentos. Un hilo rojo las conecta marcando el ritmo de altos y bajos que tiene como punto final una figura militar en cuyo rostro se superponen los simbólicos “ojitos de Chávez” en una composición que lo incluye pero, al mismo tiempo, lo distancia de las penurias que otros viven en carne propia, la firme vigilancia de su legado.

Ricardo Arispe. Las relecturas y resignificaciones se hacen presentes en tres de los planteamientos de este fotógrafo. En la serie “Somos Muchos” parte de los ya mencionados “ojitos de Chávez” esparcidos por la geografía nacional, para convertirlos en los ojos de muchos, masificarlos en la mirada de otros que sin protagonismo, distinciones ni lugares privilegiados, observan y viven. En “Resilientes” coloca la máscara antigás a ciudadanos que, pese a las dificultades, resisten y sobreviven. Detrás de cada rostro una historia particular recogida en retratos que el fondo unifica sin restar diversidad: de oficios, de actitudes, de posturas. Y en “La última guarimba” alude con ironía “La última cena” valiéndose de insinuaciones directas a la realidad venezolana que ofrenda sus necesidades y contradicciones.

Esta sucinta selección, enfatiza la importancia y necesidad de la creación artística más allá del goce estético. Si el arte, justamente, puede enseñarnos algo es la importancia de no claudicar, de confrontar, de reinventarnos, explorar nuevas rutas y contagiar a otros de preguntas que reten la pasividad, la conformidad y el adormecimiento de nuestros sentidos, ya que como señala John Berger “... muy a menudo lo que el arte ofrece a la gente es esperanza. Y cuando

³ Ver: John Berger "Lo que el arte ofrece es esperanza". Disponible en:

<http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Berger/32357>

Consultado el: 12/06/2016

las personas tienen esperanza surge en ellas el coraje necesario para resistir y para luchar por una vida mejor”³.

Los trabajos reseñados utilizan la fotografía como excusa, herramienta y medio, para responder a la situación nacional y las formas de ver y vernos. Representan el enfoque divergente y contestario, las prácticas creativas que toman espacios independientes, alternos al sistema museístico. Sus exhibiciones son apoyadas con publicaciones, redes y formatos digitales como nuevas plataformas de expresión e interpelación crítica. La fotografía funciona como puente que conecta la comunicación y el arte desde otra mirada que confronta, activa, denuncia y se disemina por vías no convencionales.

Más allá de posturas condenatorias o posiciones disímiles, emergen planteamientos artísticos que lejos de herir susceptibilidades proponen una relectura de los hechos, consciente de que la violencia no es fácil de ver ni de entender. Suelen ser trabajos que enfocan y apuntan las grietas y secuelas dejadas por la violencia en nuestra cotidianidad, pero también en nuestros imaginarios. Transitan rutas que partiendo de los hechos permitan mostrar otras aristas y niveles de reflexión y profundidad distanciados de la convulsiva inmediatez noticiosa, ya que como sostiene Nelson Garrido (2008) “El arte no está hecho para resolver los problemas ni para decorar las casas, sino para crear conflictos, generar ideas, porque son las ideas las que permanecen en el tiempo”.

Esta orientación del arte ofrece respuestas que, en ocasiones, logran llamar la atención, trascender fronteras y agitar conciencias, atendiendo su momento histórico, encarando al poder mediante el contraste de ideas, la problematización, la expresión libre y creativa, capaz de tender puentes comunicantes y conectar sensibilidades.

En el caso concreto de la fotografía ésta puede suscitar incomodidades que, a su vez, pueden traducirse en hechos y proyectos que busquen desafiar al poder, burlar la censura, desactivar nuestra zona de confort, denunciar y mostrar la violencia en sus diversas expresiones. Es oportuno, entonces, preguntarnos: ¿Qué hace incómoda una fotografía? ¿Por qué hay imágenes que nos perturban y pulsan? ¿Existe una fotografía que deliberada y abiertamente busque incomodar? ¿Es posible impulsar acciones de impacto colectivo teniendo como punto de partida la fotografía?

Las respuestas pueden asociarse con las ideas expuestas por Georges Didi-Huberman, quien diferencia la imagen de poder de la imagen potente, esta última se orienta al diálogo, logrando trascender y ser recordada. Potencia, no poder, subraya el filósofo. Partiendo de la incomodidad en sus múltiples connotaciones, la imagen puede llegar a potenciar su impacto, pero también su propia esencia. Más que interesarse por el poder –aunque consciente de él– opta por su eficacia y extensión, sin negar la existencia de esas imágenes poderosas y su utilización, porque a fin de cuentas: “La misión de los artistas es recordar aquello que no recuerda nadie” Mircea Cărtărescu.

Consideraciones finales

Desde lo comunicacional y lo artístico, la fotografía ha dado sus respuestas a la realidad nacional sustentadas en el valor que la carga visual tiene en la sociedad contemporánea, incidiendo en la representación e interpretación de los hechos, generando sensibilidad y estimulando reacciones, luchando contra la amnesia informativa producto del avasallante ritmo con el que se producen los acontecimientos de interés noticioso. El registro fotográfico implica una forma de existencia, de ser, recordar y representar, de visualizar nuestro entorno y lo que

asumimos como realidad, en palabras de Susan Sontag: “En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio” (SONTAG, 2003: 14).

Experiencias de este tipo reivindican el sentido social del arte y la fotografía, entendida como un medio de expresión que puede confrontar y proponer respuestas creativas que aunque no sean cómodas trascenderán la mirada fría de quien solo ve en el espejo —sin siquiera interpelarse por lo que ve— y abrirán ventanas que muestren distintos escenarios, activen nuestros sentidos adormecidos y propicien el diálogo y el encuentro con el (los) otro (s) descubriendo que, después de todo, no es tan distante y ajeno a nosotros.

La fotografía permite crear conexiones y generar emociones, abonando la idea que tenemos sobre hechos, personajes y situaciones que tal vez no hemos vivido directa o personalmente, pero sobre los que fijamos posiciones a partir de las construcciones simbólicas y representaciones visuales. El “ojo de la historia” referido por Brady puede asumirse como punto de partida de las lecturas y relecturas que hacemos de los hechos, porque como afirma Gary Knight “Una fotografía no es el fin de una historia. Es el comienzo”⁴. La fotografía resulta, en este sentido, una alternativa, reflexión, apropiación y reinterpretación, así como una denuncia y una expresión incómoda que puede ser estratégica o controversial, dependiendo del ángulo de enfoque y punto de mira.

⁴ Ver: “Cualquiera puede tomar una foto pero no cualquiera puede ver una foto” <http://ladobe.com.mx/2016/01/cualquiera-puede-tomar-una-foto-pero-no-cualquiera-puede-ver-una-foto/>

Consultado el: 27/02/2016

Referencias

CRUZ DIEZ, C. Me duele que en mi obra se despidan del país. *Diario Panorama*. 22/jan/2015. Disponible en: <http://www.panorama.com.ve/opinion/Me-duele-que-en-mi-obra-se-despidandel-pais-Carlos-Cruz-Diez-a-PANORAMA20150122-0074.html>

DEBORD, G. *La Société du spectacle*. [Trad. Maldejo el Archivo Situacionista Hispano, 1998]. París: Buchet-Chastel, 1967. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

DÍAZ, M. Infocidadanía y ciberactivismo en la Venezuela del 12F: El rol de las redes sociales en las protestas. In: *El lugar de la gente. Comunicación, espacio público y democracia deliberativa en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la UCAB, 2014, pp. 111-117.

DIDI-HUBERMAN, G. Cuando las imágenes tocan lo real. In: DIDI-HUBERMAN, G.; CHÉROUX, C.; ARNOLDO, J. *Cuando las imágenes tocan lo real*. [Trad. Inés Bértolo]. Madrid: Arte y Estética, 2013.

FERNÁNDEZ, C. (2014). Venezuela 2014. El año de la hegemonía comunicacional de las minorías. In: *El lugar de la gente. Comunicación, espacio público y democracia deliberativa en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la UCAB, 2014, pp. 99-109.

Fontcuberta, J. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Fontcuberta, J. Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia, Cultura*. 11/may/2011. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-unmanifiesto-posfotografico.html>

GARRIDO, N. El arte no está para resolver problemas, sino para crearlos. *El Nacional*. 20/abr/2008. Disponível em: <http://nelsongarrido.blogspot.com/2008/04/el-arte-no-est-para-resolver-problemas.html>

GILMOR, D. Prólogo. In: BOWMAN, S.; WILLIS, C: *Nosotros, el medio*. California: The Media Center del American Press Institute, 2003. Disponível em: https://www.hypergene.net/wemedia/download/we_media_espanol.pdf

GONZÁLEZ, J. A. El costo de la violencia. Mirada Expuesta: "Jesús Briceño". *El Universal*, 2016. Disponível em: http://www.eluniversal.com/noticias/cultura/costo-violencia_627515

JENKINS, H. *Convergence culture*. Barcelona: Paidós, 2008.

RHEINGOLD, H. *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (Smart Mobs)*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Shanghai gangster films and the politics of change: a study of *Lord of the East China Sea* (1993) and *The Last Tycoon* (2012)

Tatu-Ilari Laukkanen

Received his PhD in 2017 from the Department of Comparative Literature at University of Hong Kong. A film scholar and industry professional, he is affiliated with the Department of Communications at the University of Tampere. He is a specialist on the BRICS as a cultural bloc and is a member of the University of Tampere network of BRICS Media Research and also a member of TaRC (Tampere Research Centre for Russian and Chinese Media).

E-mail: tatu.laukkanen@gmail.com.

Abstract: In this paper through a very close textual reading I will show the ideological differences between two films based on the life of Shanghai gangster Du Yuesheng (1888, Pudong – 1951, Hong Kong) through close formal and narrative analysis. Du was already a celebrity in his day in the Republican era and is still a controversial figure in Greater China. However, there are only two films based on the life of the French Concession opium kingpin, the recent Hong Kong/PRC co-production *The Last Tycoon* (*Da Shang Hai*, Wong Jing, 2012) and the epic two part *Lord of the East China Sea I & II* (*Shang Hai huang di zhi: Sui yue feng yun & Shang Hai huang di zhi: Xiong ba tia xia*, Hong Kong, Poon Man-kit 1993). I show how these films reflect HK's and China's politico-economic changes focusing on the representation of social class and the subject, depiction of internal migration and immigration, and nationalism. The films will be discussed in their relation to changes in the Hong Kong film industry, Chinese and world cinema and the transnational gangster genre, showing how local and global cinemas have affected these films.

Keywords: Gangster film; Hong Kong Film Industry; Globalization; Shanghai; Du Yuesheng.

Filmes de gângsteres e a política da mudança: um estudo de *Senhor do Mar da China Oriental* (1993) *The Last Tycoon* (2012)

Resumo: Neste artigo, por meio de uma leitura textual muito aproximada, mostrarei as diferenças ideológicas entre dois filmes baseados na vida do gangster de Xangai Du Yuesheng (1888, Pudong - 1951, Hong Kong) através de uma análise formal e narrativa. Du já era uma celebridade em sua época na era republicana e ainda é uma figura controversa na Grande China. No entanto, existem apenas dois filmes baseados na vida do chefe do ópio da Confissão Francesa, a recente coprodução de Hong Kong/RPC *The Last Tycoon* (*Da Shang Hai*, Wong Jing, 2012) e as épicas duas partes *Senhor do Mar da China Oriental I e II* (*Shang Hai huang di zhi: Sui yue feng yun e Shang Hai huang di zhi: Xiong ba tia xia*, Hong Kong, Poon Man-kit 1993). Mostro como esses filmes refletem as mudanças político-econômicas de Hong Kong e da China, concentrando-se na representação da classe social e do sujeito, na representação da migração e imigração interna e no nacionalismo. Os filmes serão discutidos em relação às mudanças na indústria cinematográfica de Hong Kong, no cinema chinês e mundial e no gênero de gângsteres transnacionais, mostrando como os cinemas locais e globais afetaram esses filmes.

Palavras-chave: Filme de Gângster; Indústria Cinematográfica de Hong Kong; Globalização; Xangai; Du Yuesheng.

In this paper I will show the ideological differences between two films based on the life of Shanghai gangster Du Yuesheng (1888, Pudong –1951, Hong Kong [HK from now on]) through close formal and narrative analysis. Du was already a celebrity in his day in the Republican era and is still a controversial figure in Greater China. However, there are only two films based on the life of the French Concession opium kingpin, the recent Hong Kong / PRC co-production *The Last Tycoon* / *Da Shang Hai* (Wong Jing, 2012) and the epic two part, five-hour *Lord of the East China Sea I & II* / *Shang Hai huang di zhi: Sui yue feng yun & Shang Hai huang di zhi: Xiong ba tia xia* (Hong Kong, Poon Man-kit 1993)[*Lord from now on*]. I show how these films reflect HK's and China's politico-economic changes focusing on the representation of social class and the subject, depiction of internal migration and immigration, and nationalism. The films will be discussed in their relation to Chinese and world cinema and in particular to the transnational gangster genre, showing how local and global cinemas have affected these films.

I will argue that the rise of a new paradoxical 'cosmopolitanism with Chinese characteristics' a concept put into circulation by Lisa Rofel, is represented in the figure of businessman/nationalist Du in the *Last Tycoon*. *Lord* will be reflected upon as a pre-handover Hong Kong production, tying the film to anxieties about the 1997 move back to Chinese sovereignty. Even though as critics have noted (TEO, 2002: 237-238; see also WILLIAMS, 2007: 369). Both films are controversial and incorrect hagiographies of this arch-criminal, the aim of this paper is not so much to criticize the historical accuracy of the films but rather to look at how the films reflect the society and institutions that produced them and why Du is represented the way he is. In these films the figure of Du, relations to the 'other', (the KMT, the Communists, the Japanese, the French, local warlords), class, and illegality are depicted totally differently, allowing us to detect shifts in the Greater Chinese ideological constellation and the representation of Chineseness. HK cinema has always had a special relationship with Shanghai, this relationship starting before the move of filmmakers to HK from Shanghai after the formation of the PRC making it the new "Hollywood of the East." This paper will for its part shed light on this long established, and as these two films also attest, undissolvable twins relationship.

Different times and markets

If one would want to seek an *auteur* for the *Lord* it would be producer Johnny Mak. Mak is a 'creative producer' similar to the more famous Tsui Hark; a producer whose style can be seen in the end product. Before *Lord* he produced the successful *Scarface* remake *To Be Number One* (1991) [*TBNO*], which was also loosely based on the life of a real gangster, "Limpy" Ng Sik-ho, a refugee from the PRC who became a notorious drug dealer in Hong Kong. Riding the wave of success of *TBNO* Mak collaborated with studio boss Raymond Chow from Golden Harvest Studios on *Lord* securing a large budget for the film that is reflected in the production values of the epic period piece. Originally Mak and partner Stephen Shiu intended to make a film about Yuan Shikai, the first President of the Republic of China, but they could only get financing for a gangster genre film and Yuan was changed to contemporary Du Yuesheng. At that time HK still dominated the market of Chinese-speaking cinemas in the Asia-Pacific region in addition to Hong Kong's small but (still) reliable market. Taiwan, where Du Yuesheng is something of a folk hero, accounted for a considerable part of HK film's revenues and Tony Williams speculated that the edification of Du in *Lord* was due to HK's dependence of Taiwan as a overseas Market (WILLIAMS, 2007: 369).

The Last Tycoon was produced under totally different conditions and the main market was now the PRC. After the mid-nineties the HK film industry went into

¹ From HK\$1.68 billion in 1992 to HK\$252 million in 1998

² Szeto and Chung have published another article of the problems of HK Mainland co-productions: Mirana M. SZETO, M. M.; Chen, Y. To Work or Not to Work: the dilemma of Hong Kong Film Labor in the Age of mainlandization. *Jump Cut*, vol. 55, 2013. Disponível em: <http://ejumpcut.org/archive/jc55.2013/SzetoChenHongKong/>.

decline due to a variety of reasons, such as overexploitative “hyper-production”, the rise of other Asian cinemas (such as the Korean and mainland Chinese industries), and triad involvement that eroded quality (and some say lead to romanticized portrayals of criminals, that the films discussed here arguably are) as well as geopolitical and technical developments like the introduction of VHS, DVD, satellite, and cable TV. HK film industry's overseas revenue experienced a 85 percent decline between 1992 and 1998¹. HK film production reached its apex in 1993 when both parts of *Lord* came out, with 242 films screened that year, but by 2007 film production had plummeted to 50 releases (SZETO; CHEN, 2011: 239-240). New hope for the HK industry has come in form of the PRC market and co-productions with the mainland. In terms of the film industry, according to Szeto and Chen, the Closer Economic Partnership (CEPA) deal that privileges HK cinema (amongst other HK businesses) in China with its “Neoliberalism with Chinese Characteristics”: selectively liberate the flow of capital and cultural capital but not the flow of labor and critical ideas; selectively liberate the economy but not the grip on culture and politics (ibid: 244)².

This grip on culture and politics is first and foremost conducted with censorship, either by state institutions like the State Administration of Radio Film and Television (SARFT), or as often happens, it is self imposed. Still the draw of the PRC market is strong. After the long regression of HK film, some filmmakers have thought to turn around their fortunes with mainland audiences and collaborations, and several hits have been produced. *The Last Tycoon* is a high-end HK/mainland co-production with money coming both from the mainland and HK. This collaboration does not come without a price though, *The Last Tycoon* is indicative of some of the issues that these collaborations have as this paper will show.

Like Du's life, the stories of the films are set during the Republican era (1912-1949) and the occupation of the Japanese during the second Sino-Japanese War (1937-1945). In *Lord* Du's character is called Luk Yu-san and in *The Last Tycoon* he goes by the name of Cheng Daqi. In *The Last Tycoon* the story ends with Cheng being killed during the Japanese occupation, but the epic sweep of *Lord* continues to the time of death of the real Du, 1951, covering the Japanese surrender and the advent of the PRC and ROC. The time frame of *The Last Tycoon* fits in with PRC censorship parameters as it ends before 1949. The closer a film, particularly with crime, violence, and corruption, gets to the present and the Communist revolution, the risks of censorship grow substantially (SZETO; CHEN, 2011: 252).

Imaginary cities, floating populations

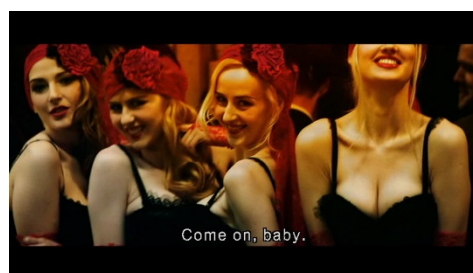
Both *The Last Tycoon* and *Lord* have abundant imagery of transport; train yards, docks, cars (in line with the iconography of the gangster genre) and airplane fields; in addition to the given crowded city streets. A regime change and uncertainty is felt and in both films the main protagonists evacuate to HK in the face of the Japanese invasion. Paul Bowman notes that as a location of martial arts films and greater Chinese cinema in general Shanghai could be seen as an allegory of China itself but especially of a China in danger (BOWMAN, 2014: 28-29). *Lord* follows this trend, but in it the situation of pre-handover HK is reflected on Shanghai.

The figure of Luk, with his transplantation from Shanghai to hospitable HK, could be seen as both a precursor and symbolic of the millionaires who moved from pre-1997 HK that Aihwa Ong described in *Flexible Citizenship* (ONG, 1999). At the time of the making of *Lord*, Hong Kongers, and the capitalist class especially, were feeling the same sentiments as the films protagonists. Many critics have analyzed HK pre-1997 films as allegorical negotiations of HK mainland relations and the

³ Like *Lord* and *To Be Number One*, also *Long Arm of the Law* is loosely based on real events, the so called “Big Circle” gangs from the main land committed crimes in HK in the early 1980s.

change of sovereignty. Esther Yau termed this “1997 consciousness” and analyzed how Johnny Mak's *Long Arm of the Law / Shenggang qibing* (1984) dealt with anxieties of the handover through a story of former PLA soldiers now turned “big circle”³ criminals crossing the border to do a heist in HK (YAU, 1994). *Lord*, like so many HK films at the time of its production, has an ambivalent atmosphere in relation to the 1997 handover. Like the martial arts epic *Once Upon a Time in China / Huang Feihong* (Tsui Hark, 1991), *Lord* begins with the historical account of the unfair treaty that the Qing regime made with the colonial powers. The intertitles at the beginning of the film remind the viewer that Qing China had to give away areas such as HK and the French Concession of Shanghai. This unfair treaty undoubtedly bringing to the minds of 1993 HK viewers contemporary sentiments of the 1984 Sino-British Joint Declaration of returning HK to PRC sovereignty. HK and Shanghai are port cities and logistical hubs just as they were in the times of Du, so the mise-en-scène of different means of transport and immigration is logical. However, this foregrounding of motion and departure is also indicative of the instability of the times and identity both in the epoch the films are portraying and of early 1990s HK (when *Lord* was made), as well as of 2012 China (when *The Last Tycoon* was released).

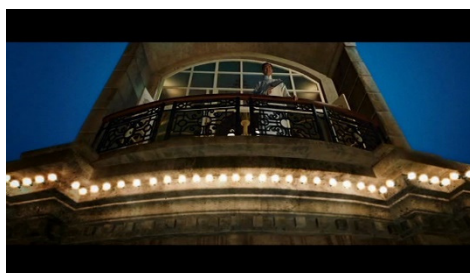
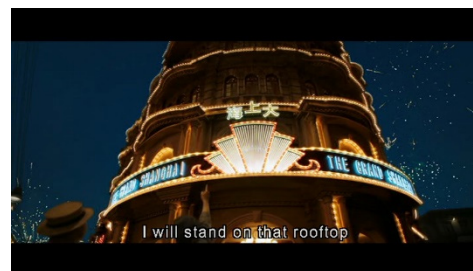
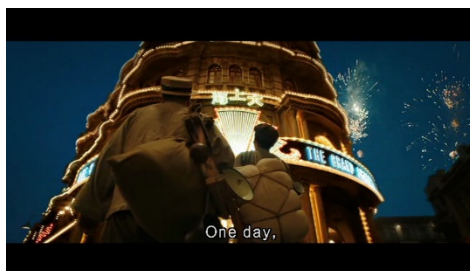
In 2013 the PRC's National Bureau of Statistics put the number of migrant workers to 262.61 million (GOODMAN, 2014: 37). It has been estimated that in 2011 there were 153 million migrant workers in China's cities and Shanghai as of 2007 having the largest number, where migrants compose 45.7 per cent of the workforce (*ibid.*: 140-141). In *The Last Tycoon* Cheng (played by Huang Xiaoming) is forced to leave his pastorally represented rural village because of an accidental entanglement in a violent incident and go and seek his fortune in Shanghai. Cheng and his sidekick Fatso are overwhelmed by the city, illuminated by fireworks. The arrival is presented as a montage of fireworks, neon lights, facades of businesses and foreigners on the street. The combined international and degenerate side of the city is represented by the foreign showgirls that try to woo the men as well as by its nightclubs, bars and other hallmarks of the urban and cosmopolitanism. Films about Shanghai, like gangster films in general, often feature the arrival of the protagonists in the city. PRC fifth generation crime films more known in the festival circuit made after the initiation of the Deng reforms like *Shanghai Triad / Yao a yao dao waipo qiao* (Zhang Yimou, 1995) and *Temptress Moon / Feng yue* (Chen Kaige, 1996) which both emphasize the rural/urban dichotomy and end tragically for the newcomer, following in this tradition.



The alluring and cosmopolitan city in The Last Tycoon: Cheng and Fatso arrive from the province.

As Cheng (Huang Xiaoming) and Fatso arrive to the Shanghai Grand nightclub and admire its neon lit façade, the camera suddenly tilts upwards and Cheng (now Chow Yun-fat) as an older man is shown on the balcony looking over the club he now owns as a successful businessman. Internal migrants, usually from rural areas, pushed and pulled to China's megacities by economic reforms, form the cheap labor behind much of the 'rise of China', even though often looked down upon by the urban bourgeoisie that depend on their labor. This astounding poverty to wealth story shown in one process shot obscures the labor that one

would usually think that it would take for a poor migrant to make it in an metropolis, and is against the reality that privilege and poverty are often generational in the PRC (GOODMAN, 2014: 187). However, these images and themes resonate in a country with such a huge floating population, especially when one is often tied to the strict residency permit system (*hukou*) that understandably is also a hindrance to social mobility (*ibid.*, 35-44; 187).



From rags to riches in one shot: Cheng (Huang Xiaoming) looks up from the street – Cheng (now Chow Yun-fat) looks down at the city.

Fantasies of a life such as Cheng's are quite different from the stories of displaced migrated rural workers and contribute to the mythology of the city. The romanticization of the urban goes hand in hand with the genre though. Gangsters have always been the cinematic men of the city, as Warshow already noted in 1948, film makes criminals into gangsters “like the real city, one might say, produces only criminals; the imaginary [cinematic] city produces the gangster: he is what we want to be and what we are afraid we may become” (WARSHOW, 2007: 13).

Luk versus Cheng, different times, different mores

As many have noted, even though a Chinese middle class has emerged and the state celebrates this and expresses a discourse confident of its growth, encouraging consumption and proclaiming a rising standard of living (GOODMAN, 2014: 109), the last twenty years have ushered in an unprecedented era of social inequality in China, that critics say is masked by the discourse of the growing middle-class (FENG; SU, 2012: 224; see also GOODMAN, 2014: 37). In *The Last Tycoon* descriptive of social stratification and the “to get rich is glorious” mentality is the aforementioned shot that rises up to show Cheng majestically viewing the city on a balcony, above the commoners that he was one of just a few frames ago. This composition is one of many that centralizes and elevates Cheng, making him the clear driving force of the film. This technique stands out particularly in the scene when he is made the gang leader or “sworn brother” of gang boss Hung (Sammo Hung), when the camera zooms in on him in a triad ritual in another process shot, centralizing him ritually in a roomful of subjects with music resembling Nino Rota's *Godfather* theme on the soundtrack to underscore the aggrandizement. It is notable that in both of these shots the younger Cheng (played by Huang) is turned into the elder Cheng (played by Chow Yun-fat) – a move from a national (PRC) to a transnational (HK) star⁴. This shift again signifies the change of the Chinese subject from being an unsuccessful, rural proletarian to being a successful, urban cosmopolite.

⁴ Incidentally, Chow Yun-fat starred in by now legendary TV show about Republican era Shanghai gangsters *The Bund* produced by HK's TVB and Huang Xiaoming in its, also very popular, 2007 mainland remake *Shanghai Bund*.



Hierarchical architectonics: a shot that goes 360 degrees around Cheng and then retreats to show his subjects in one take. Huang changes to Chow again. The gang ritual symbolic of rising through a corporate structure.

Lord has a greater number of protagonists – it is made clear that Luk is only one of 'The Three Tycoons of Shanghai' and operates with his trusted accomplices such as Shan and Ting. Luk has moments of victory, especially against the established elites such as warlord Lu and the financial bourgeoisie, and of course, rises in the ranks of the crime organization. However, Luk suffers setbacks as well, for example he is manipulated throughout the film by many, especially the KMT (henceforth KMT), who he can never outmaneuver and is finally forced into exile by forces beyond his control. The fact that Luk is illiterate is brought out often in *Lord*, for example, in a lengthy and somewhat isolated scene in which he asks a child to read his girlfriend's goodbye letter to him. Also, later Luk takes great pains to learn to read and write; these efforts inter-cut with his painful attempt to kick his opium habit.



Luk battles with opium addiction and illiteracy in Lord.

As magically as in the scenes where the young Cheng turns into the older one, in the *Last Tycoon* Cheng is changed by success from a street urchin into a man of distinction, this shift underscored by the elaborate sets of a bourgeois home and costumes he moves in. In contrast in *Lord*, Luk can never fully shake off his lower class status. In his case the luxurious trappings of his life turn to emphasize Luk's and his cohorts lack of pedigree as they drink, curse, smoke opium, fight, and in

general with their habitus are ill-fitting into the environment of their bourgeois surroundings, a recurring theme in the gangster genre.

In *Lord* Luk cannot get political power despite his extraordinary efforts, there is always something blocking him, especially his status as a member of the underworld. For all his endeavors and skills he cannot get the recognition or “face” he desires during the whole film. If read allegorically, his futile political attempts could equally be seen as symbolic to the undemocratic position of the people of HK (under British colonialism) or even Greater China at the time it was produced. Luk's position resonates with the tragically ending attempts at social mobility that the gangster genre has dealt with since its Hollywood classic era in the 1930s. If often in gangster films the characters' vices such as vanity and greed prove to be their downfall, this is not the case in *Lord*. In the film it is made clear that Luk's shortcomings and ultimate fate are due to the fact that he is from the underclass and societal forces work against him. The spectator is constantly reminded of Luk's meagre beginnings and the price levied on him because of his disadvantages, be it his illiteracy or lack of etiquette. This is shown well in the scene when he has soup with the duplicitious KMT General Ku and he sips directly from the soup bowl while the general uses a spoon – the difference between the men symbolized by the long table between them. *Lord* is more cynical of society than Luk's person, which makes its social commentary more poignant. Unlike the discontent, sickly (like the real life Du, Luk has asthma) and addiction prone Luk, caught in historical events beyond his control, Cheng is portrayed very much in control of his own fate (even his death, as we shall see) and he cleverly navigates the disorder of the Republican era, immortalized in a finale in which he destroys all his enemies. The individualist aspect of Cheng, that aligns with neoliberal ideas of the subject, is foregrounded by the fact that Cheng is also an action hero, the film having several scenes of him terminating multiple enemies with his .45 automatic, these images connecting back to John Woo's “gun fu” films that Chow starred in and blasted HK film to global screens.

Cheng is the perfect citizen for the PRC regime – an avid businessman with the necessary skills of foresight, negotiation, ruthlessness, capital allocation and cleverness, but at the same time he is loyal (to his master and patron Hung who he calls *sifu* throughout the film and to his wife), conservative, selectively civilized and a suicidal patriot. like Don Vito Corleone from Coppola's *Godfather*, Cheng is capable of holding onto traditional values – those of community, honor and loyalty – but still thrive in the world of business. In the character of Cheng the regime of the PRC can have their cake and eat it too. Cheng's character embodies capitalism without deterritorialization. He controls his desires (even with lifelong love Zhiqui) contrary to Luk, and most of all, he has no want to enter domestic politics.

The duality of the nationalist blockbuster

The form and narrative of *The Last Tycoon* are particularly conventional and recycled. The vistas of the architectonics of old Shanghai are in line with past representations. This is no wonder as the film was in part shot at Shanghai Film Park at Songjiang county, where the classic architecture of Nanjing Road has been reconstructed and where a number of films about early 20th century Shanghai have been shot⁵. An action scene takes place in a church with doves and an exploding Madonna statue an appropriation of John Woo's *The Killer*. In a more international citation the street fighting scenes of Cheng's youth with its slow motion, editing, and the camera angles of both the opposing gangs are loaned from Scorsese's *Gangs of New York* (2002). Images and concepts from the *Godfather* and *Lord* are also used. Wong Jing and the HK film industry is known for emulation and *The Last Tycoon* does not differ on that regard. The historical

⁵ For example Ang Lee's *Lust, Caution / Se, Jie* (2007) and HK director Stanley Kwan's *Everlasting Regret / Changhen Ge* (2005) have been shot in Shanghai Film Park. *Temptress Moon*, (1996) another triad film started the Film Park's boom as a location to recreate 20th century Shanghai (INGLE, 2014: 40).

cinematic tradition of tying martial arts to Chinese nationalism is continued with the impaling of the Japanese prefect in the climax at a Peking opera house. Zhiqu, Cheng's love interest, launches the spear whilst performing an opera show. The action scenes follow the general form of the film; that is, they are customary as classic narrative conventions are recycled, with a few jump cuts and digitally colored frames thrown in to adhere to the changing film grammar of the cyberspace generation. The film uses flashbacks and forwards to tell its story, a common feature of the genre of historical epic / blockbuster.

⁶ For a discussion about Asian and particularly Chinese nationalist blockbusters see Stephen Teo (2013: 52-71). An interesting read of the "Leitmotif" (*zhuxuanlu*) film which could be called "PRC state backed blockbuster" utilizing Lisa Rofel's ideas is done in Ying Xiao (2011).

The Last Tycoon could be called a "nationalist blockbuster"⁶. The film encompasses many different genres – another feature of the blockbuster like its ensemble cast of actors from HK and the PRC. *The Last Tycoon* is transnational in genre (gangster, action, and espionage) as well as in its content and form (cosmopolitan Shanghai, consumerism, classical Hollywood style, continuity editing, international star Chow Yun-fat and CGI aesthetic). However it is also local and national; anti-Japanese, Greater Chinese stars, elaborate and particular sets and mise-en-scène, the *jiang hu* brotherhood, Confucian loyalty and quoting HK film history. With this duality, the integration of the local and global to a nationalist blockbuster, and also in the figure of the nationalist tycoon Cheng it is descriptive of the new exclusive cosmopolitanism that Rofel sees arising in post-socialist China, a phenomenon that is tied to the emergence of the bourgeoisie:

This cosmopolitanism consists in two aspects in tension with one another: a self-conscious transcendence of locality, posited as a universal transcendence, accomplished through the formation of a consumer identity; and a domestication of cosmopolitan identity by way of renegotiating China's place in the world. [...] The dizzying economic growth of the late 1990s produced contradictory affective energies. A belief that anything was possible mingled with anxiety about the meanings of such rapid transformations, even as the material environment reflecting the rapid change transformed the senses as it folded past and future into one another. Cosmopolitanism then is a site for the production of knowledge about what it means to be human in this reconfigured world; knowledge that is being embraced, digested, reworked, contested, and resisted in China. These struggles over knowledge of the world and the ability to embody this knowledge are what I refer to, playfully, as "cosmopolitanism with Chinese characteristics". (ROFEL, 2007: 111-112)

If the nationalist blockbuster as Teo (2013: 54-55) notes is a contradictory term as it houses the local (nationalist) and global (blockbuster) so of course is Rofel's "cosmopolitanism with Chinese characteristics." (ROFEL, 2007: 111-112). *The Last Tycoon* is an example of the reworking of what it means to be Chinese under the accelerated social change and accompanying ideological and moral uncertainty. The 1949 Revolution had two main components – the nationalist / anti-colonial aspect and the second initiative of overthrowing existing class relations. *The Last Tycoon's* project of producing a Chinese cosmopolitanism rejects the class aspect of the Maoist project but selectively holds on to its nationalism adding on a component of free market ideology of the neoliberal *homo economicus* in the figure of tycoon Cheng.

The framing of antagonists

There are significant differences in the films antagonists and their portrayal. In *Lord* the Japanese enter Shanghai and their atrocities are shown in gory detail – there are scenes of Chinese people being buried alive, beheaded and raped. These brutal scenes are cross cut with Luk having desperate sex with Donna (Cecilia Yip), tying the invasion to sexuality. Connected to this sequence and the whole film is the idea of Shanghai as the "Whore of the Orient". The most striking example of this is the scene in which former prostitute Ms. Liu (HK star Carina

Lau) is given in exchange to a perverted warlord for Luk's abducted partner Wang. This sequence, that involves a bondage device, could be seen as both representing Shanghai's historical situation as well as that of pre-handover HK. Indeed one can think of *Lord* as a film that depicts the usage of Shanghai and its peoples by capitalists, gangsters, warlords and colonizers. Unlike *The Last Tycoon* which focuses on foreign (Japanese) aggression and selectively leaves western colonialism out of the picture, making Cheng and company seem like a private pacifying service whose businesses are actually good for society. Descriptive of this is that the abduction that in *Lord* was settled with the sacrifice of Ms. Liu and letting the warlord in on the opium business, in *The Last Tycoon* Cheng is able to negotiate it so that the warlord is happy with shares in Cheng and Co.'s bank.



Into bondage: Miss Li is sacrificed in Lord, an allegory of the situation of HK prior to 1997

Lord and *The Last Tycoon* deal with colonialism very differently. In Shanghai at that time the colonizers used corrupting divide and conquer tactics in controlling the Chinese populations of their concessions. Instrumentalizing the tactic of using a thief to catch a thief, the colonizers recruited established gangsters into the police force. These “compradors of violence” controlled the Chinese populations and went on with their own businesses with impunity (MARTIN, 1996: 31-33). Huang Jinrong who at first was Du's boss, the real life model of Hung (Sammo Hung) in *The Last Tycoon* and Kent Cheng's Wang in *Lord*, was such a man. In *The Last Tycoon* Hung's character is neither seen as being under imperialist control nor cracking down on his own people, rather he acts as a peacemaker, this sort of depiction understandable as PRC censors particularly crack down on representations of police corruption. In *Lord* Wang is less heroized: he deals and uses opium, he is corrupt (his enforcement of his countrymen is shown), and he frequents brothels and so on.

In *Lord* the gang deal with and scheme against the corrupt French Consul extensively and do a deal to distribute opium with him. In Hong Kong, as in Shanghai, opium has added symbolic weight due to the cities significant role in its trade and the Opium Wars. As discussed above, in *Lord* Luk is shown to be in the opium business and to be an addict getting high on his own supply, as was Tony Montana in de Palma's remake of *Scarface* a decade earlier. Even though in the film - unlike his real-life counterpart - Luk is able to kick the habit (and also moves from trading opium into other businesses at the end.) In *The Last Tycoon* it is highlighted that Cheng does not deal or use drugs which in real life was Du's Green Gang's core business. A disclaimer is even made as Cheng takes his triad vows. He has to cite the organization rules which include not to participate in the opium trade, doing business in prostitution and gambling. In *Lord* Luk frequents

brothels and his outfit controls them, in *The Last Tycoon* we have nothing of the sort, this depiction understandable as prostitution like drugs are liable to get a film censored in the PRC.

War and combat are portrayed differently in the films. In *Lord* the gangsters provide a militia to counter the Japanese that proudly march to the front. The men come back in a different disposition, burly Ting of Luk's gang crying: "The bombs dropped like rain. I can't face the people of Shanghai; I did not kill one single Japanese, I did not see them". Several of the gang members are killed on the front, their maimed corpses shown to the viewer and a weeping Luk as they are hauled back to Shanghai. Actual combat itself is not shown in *Lord*, unlike in *The Last Tycoon* where the war is shown as a digital nationalist spectacle of computer generated action scenes. A bloodied, crying little girl thrown into the mix, a quotation of H. S. Wong's photograph *Bloody Saturday*, one of the most famous images of war that was distributed around the world after it was taken on August 28, 1937 during the Japanese air attack on Shanghai. In terms of their representation of war, and arguably the whole life of the main characters, *Lord* is a story of victimization and *The Last Tycoon* a heroization. Luk does not participate in the actual fighting and evacuates to HK, in *The Last Tycoon* Cheng even though going to HK cannot stay away, and returns to kill Japanese agents and soldiers by the dozen.



Digital nationalist spectacle/blockbuster: planes over Shanghai in The Last Tycoon and the bloodied Ting returning from the front in Lord.

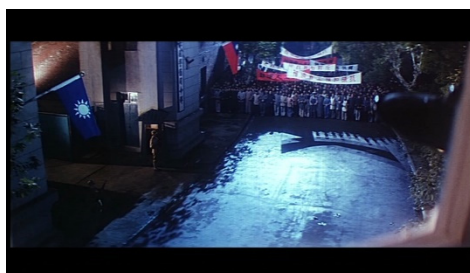
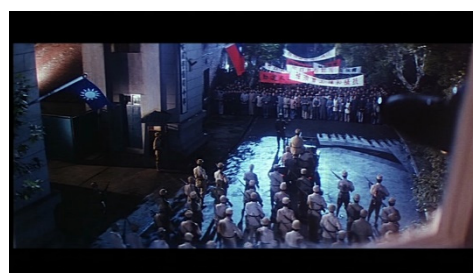
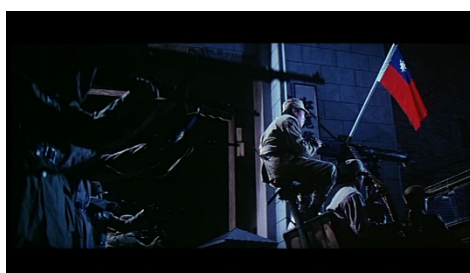
Even though the Japanese are demonized in *Lord*, the pre-invasion atrocities of the KMT are shown in similar fashion. They kill and torture leftists; the scenes shot with much the same lighting (the often-used day for night filter) and sets that are utilized in the scenes of the Japanese atrocities. When the KMT kill the leftists the camera angle is the POV shot of those who are buried alive, aligning the spectator with them.

In Luk's political dealings with the nationalists in *Lord*, the KMT's use of thug tactics is made clear. The KMT hold a mock council where they supposedly ask for the co-operation of the city elite and ask Luk to head an aggressive union against the Communists. A few of the invited disagree quoting Sun Yat-sen's position that all Chinese should work together. The KMT take the dissidents who shout "long live Sun Yat-sen!" out and execute them. At the same time, a demonstration of Shanghai citizens gather outside to protest, demanding the release of the (already dead) labor leaders and are mowed down by the KMT. In the massacre the shot composition and editing have the tension and antagonism of *Battleship Potemkin* or third cinema aesthetics, pitting the KMT soldiers, armed and in regimented formation, against unarmed workers who march towards them singing and holding hands. The three tycoons watch the slaughter helplessly from a window. Luk is then forced to give a speech in honor of his hosts, after which he has an asthma fit and coughs up blood, symbolic of the pain he feels inside. For the films HK viewers the massacre of the workers bringing back memories of the violent suppression of the June 4th movement in 1989, fresh in the memory as they approached the handover. The massacre of the communists in Shanghai that the

real life Du was instrumental in, is at least depicted in *Lord* even though Luk supposedly thinks that the communists would only go to jail when he betrays them to the KMT. In *The Last Tycoon* the whole event is not even mentioned, which is understandable for a co-production with the PRC, it would take quite a stretch of the imagination to somehow fit it into the story with Cheng remaining the hero.



Lord: Uncle Head is in the middle of the protesting workers, a metonym of the working class that reminds Luk of his alienation as he watches the massacre with Shanghai's elites.



Antagonistic compositions: The KMT massacre the workers demanding the release of the labor leaders, as the three tycoons helplessly watch on.

Class, consumerism and cosmopolitanism

In terms of an analysis of the representation of class, in *Lord* there is a conscious proletariat, and the differences and sometimes even antagonisms of social classes are foregrounded, contrary to *The Last Tycoon*. Cheng has a slew henchmen and servants but no class friction is registered or even hinted at. On the contrary, as Cheng is loyal to Hung so are his lieutenants to him, literally to the death. This erasure of socialist or class politics that *The Last Tycoon* exemplifies is seen to be a process going on in the PRC by Lisa Rofel. Following Foucault, she sees consumption and the supposed freedom that goes with it as a 'technology of self' that is not only done for sustenance and pleasure but is key in forming a new identity that transcends the Chinese nation. To Rofel the desire to consume is about creating a new subjectivity, especially in contrast to the 'unfree' and repressed socialist self. In this remaking of the subject, history, in particular the epoch of the supposedly isolated and closed Socialist China, has to be buried in an act of historical forgetting. According to Rofel this process of 'reification of the subject':

enables the assignment of very specific value to discrete desires. It also subsumes desires under interests, defined in the narrow terms of possession and acquisition. An embrace of variegated desires in postsocialist China has

been accompanied by a rejection of what have become portrayed as the dangerous political passions of socialism. This view of socialist passions as dangerous has further slid into an evaluation of all political passions as dangerous. By contrast desires interpreted as nonpolitical are viewed as benign interests.

The benign interests have the added attraction of making China appear cosmopolitan. In revisionist history, China is portrayed as isolated and closed during the socialist period, thus accomplishing the historical forgetting of a world that no longer exists – the world of international socialism. This historical forgetting produces the felt need for China to become cosmopolitan. But there is also a felt need to find that what is distinctively Chinese. (ROFEL, 2007: 118-119)

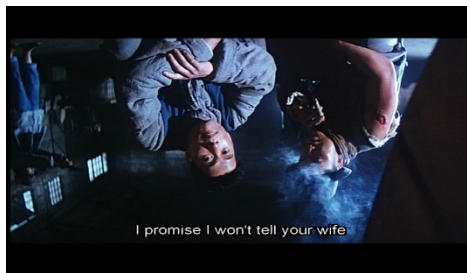
This participating in consumerism that as Susan Buck-Morss notes after its penetration of mainland China “could be arguably called the first global ideological form” (BUCK-MORSS, 2000: IX), make China seem cosmopolitan. But this cosmopolitanism is reined in or is domesticated by the reterritorializing power of capital and neoliberalism as well as nationalism (ROFEL, 2007: 120). *The Last Tycoon* aligns with the ideology defined by Rofel closely. Cheng has no interest in politics except nationalism or rather perhaps loyalty, as his attack on the Japanese is prompted to save Hung's imprisoned wife. The character of Cheng is defined by both loyalty, acquisition, sexual desire (even though in the film represented rather prudely) and consumption. Of Rofel's list of benign desires even arguably transnational cultural production is there. Like often the protagonists in gangster film Cheng has a penchant for popular culture and goes to Peking opera shows, listens to the gramophone and has surrounded himself with photographs and books. Following Rofel, perhaps the attraction to the cornucopia like colonial Shanghai with its mythical status as a temple of consumption is something that people in consumerist China can relate to, and filmmakers use to describe this new order. Also what city and period would be more antithetical to the idea of the supposedly closed socialist China that needs to be forgotten according to Rofel than early 20th century Shanghai? Republican era Shanghai in the case of *The Last Tycoon* is presented as both cosmopolitan and Chinese at the same time. This possibility of this dual reconstruction of the city gives us clues on why the Chinese filmmakers, trying to negotiate Chineseness in the time of globalization are obsessed with this time and place and return to it again and again, even if it takes the resurrection of one of the arch-criminals of the 20th century as a hero.

Class difference, as already pointed to in relation to the 1927 massacre sequence, is foregrounded in *Lord*. In a scene Luk's crew go after the bounty to find out who the Minister of Railways hired to kill a politician by kidnapping the minister and making him talk. Luk and his men follow the minister and look through a window into the fancy restaurant he goes to. The opulent restaurant is lit with bright and warm hues and has an air of luxury in stark contrast to the barren, dark street outside with cold blue colors. While peeping at the opulence Luk and his men watch the lecherous minister feeding chicken to his mistress, the men expressing desire for the ministers money, food and date. The manicheism of outsider and insider, or proletariat/lumpen and the bourgeois, is established both in the narrative and mise-en-scène (like the costuming and lighting) and camerawork. The men follow the minister's car, feigning that they are rickshaw drivers, a distinction of class through transport vehicles, the underclass here performing itself in order to trick the opponent. After a brutal ambush, Luk and company seize the minister after killing his bodyguards and tie him to a big wheel for interrogation in a warehouse. We see the world upside-down from the minister's point of view as the wheel is turned. Power relations are reversed, a recurring theme in the film. The lowbrow nature of the film is

manifest when the minister, under duress, urinates on himself. The scene in its scatology, humor, and bringing the high low bringing to mind Bakhtin's ideas of carnival.



Representative of the elite: the Minister of Railways in Lord. On the outside looking in: Luk and company desire the minister's belongings.



The tables are turned on the Minister of Railways.

In a refinement of the films' depiction of class, Luk, the social climber, is shown to be estranged from his modest roots. Uncle Head, an old food stall keeper that Luk befriended during his street days, symbolizes Luk's alienation from his class and acts as a metonymy for the working class or 'grassroots' in HK parlance. In the beginning Luk does his deals out of Uncle Head's stall on the street and the men celebrate Luk's success together. As Luk's stature grows, the men grow apart. Later in the film Uncle Head walks past Luk's house during New Year's Eve celebrations but refuses to go inside to kowtow to Luk for money. Finally Luk is devastated as he watches the KMT, with which he now is in business, massacre the leftist demonstrators and recognizes Uncle Head dying amongst them.

Critics have connected the Western gangster film with grand tragedy. Stuart Kaminsky notes in his analysis of *Little Caesar*:

Both *Macbeth* and *Julius Caesar*, for example, can be seen as elevated gangster films. [--] Shakespeare's Caesar is presented on a consciously grand scale of man's view of himself. Mervyn Le Roy's *Caesar* is on an intentionally reduced scale of a man's view of himself and his tragedy. Le Roy's film, in contrast to Shakespeare's play, was aimed at lower-class and solidly middle-class audiences and designed as a work of popular entertainment built on broad touchstones of vulgar behavior and images which would bring a response of social recognition in the viewer. Part of the irony of the situation in a gangster film is that the gangster feels he is operating on a grand scale[...]

The tie in to the irony of grand tragedy can be seen in the regal titles of the many gangster films which followed *Little Caesar* (*Queen of the Mob*, *King of the Underworld*, *King of the Roaring Twenties*, *The Rise and Fall of Legs Diamond*). To carry the ironic grandeur of the title to, perhaps, its most ambitious conclusion, we have the gangster as God and father in Francis Ford Coppola's *The Godfather*. (KAMINSKY, 2007: 48)

Lord and *The Last Tycoon* could well be added to this list of grandiose and tragedy implying gangster film titles. Actually, in terms of content these two films with their scale and (geo)political components are closer to grand tragedy than the films listed by Kaminsky above, or most other American gangster films for that

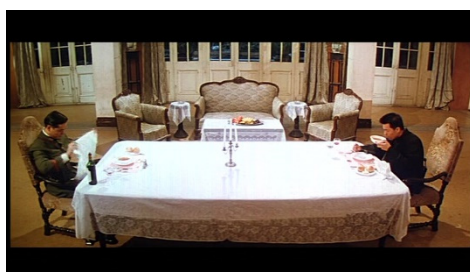
matter. But what is interesting for this paper is the class aspect of Kaminsky's argument in terms of gangster films being aimed at lower and middle class audiences; in other words, that they are 'low culture'.

It is safe to say that Johnny Mak's gangster films have a low culture sentiment and that the targeted audience were the popular classes, which in part explains the presentation of class described above. I doubt there is a film done in such an epic style that has that amount of scatological hilarity as *Lord*. *Lord* also has plenty of lowbrow jokes about sexuality and the dialogue is vernacular and profane. However, the working class or lumpen are not the only vulgar ones in the films. The bourgeoisie do not have any discreet charm either; rather, they are portrayed as even more lecherous and greedy. The vices and wants of the caricatured characters are straightforward and simple, as if directly taken from the base of Maslow's hierarchy of needs.

Derek Lam discusses the lowbrow aspects of *To Be Number One* [TBNO] and finds in this crudeness and vulgarity that Stephen Teo (2002: 236-237) criticizes an appeal, coming out of its transgression of middle-class norms of respectability (LAM, 2013: 91-92). This same celebration of low culture continues in *Lord*, which Teo criticizes in a same way as "trashy and camp" (TEO, 2002: 237). Even though *Lord*, perhaps in an effort to be a respectable historical epic, is not as direct in its lowbrow aspects as TBNO, they are evident from the beginning. The film's first scene is of a French Concession market where many of the key players are presented. Luk is shown selling fruit but the men who will become his trusted lieutenants are shown indulging in the drives that will define their characters. Ting plays with a toy that hides and exposes a doll's breasts, while Shan is introduced passed out in the middle of a busy road, bottle in hand. It is made clear that this film does not deal with high society. This often lowbrow comedy in *Lord* is neither an exception in Mak's oeuvre nor the Hong Kong gangster film genre in general that often lends and mixes freely with comedy as well as a number of other genres like martial arts, horror, romance, spy films and the historical epic.



Kent Cheng in action as Inspector Wang in *Lord*: abundant scatology and bare skin.



Worlds apart: Luk and Kuomintang general Ku.

Wong Jing is also seen as a filmmaker whose work often is seen as vulgar, having abundant sex, violence, profanity, and scatology. *The Last Tycoon* however has little of this lowbrow substance (except of course violence) and, in terms of Wong's oeuvre, it is actually sanitized of "vulgar" content. *The Last Tycoon's* cleansing is indicative of the elimination of subject matter that could cause cultural friction in HK / China co-productions. Often these culturally deodorized

films that might do well on the mainland are not popular with more liberal HK audiences, and indeed *The Last Tycoon* failed at the HK box office. The middle-class multiplex theater goer in the PRC was the main market of *The Last Tycoon* and this is manifested both in the narrative of success and sterile style of the film.

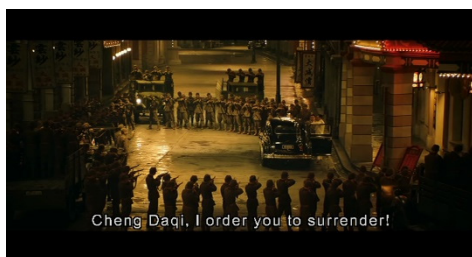
The two deaths of Big Eared Du

Gangster film and its men with their fatalistic drives, are premier terrain in popular culture to deal with death, and although the protagonist often dies, cinematic techniques are used to aestheticize the end and immortalize him. Luk's death of old age goes against this tradition. Even though surrounded by his loved ones (most notably his lifelong love Donna, who he finally gets to marry in a wheelchair in the preceding scene) Luk's death is tragic. He is broken by the asthma that escalates during the film, he is in exile in HK, and considers himself a failure. Lamenting that he did everything for money making "mountains of gold, oceans of silver" but still failed to leave wealth to his family and dies waiting for recognition from Taipei that never comes.



The banal end of Luk.

In *The Last Tycoon* Cheng's death is glamorized to the hilt. At the end of the film Cheng and his underlings destroy a host of Japanese occupiers and their military installation after which he kills arch-enemy General Mao. After the carnage he carries wife Bao, who died in the battle, into a limousine where trusted lieutenant Fatso waits in the driver's seat. The car is surrounded by Japanese soldiers who order them to surrender. Cheng calmly orders "Let's go", and Fatso starts the car. Cheng and Fatso die with a content smile on their faces as the car is riddled by Japanese bullets. The film's theme song with its chorus 'an accomplished life in great Shanghai' comes on and a black and white montage of Cheng's life begins.



Immortalized – Cheng's death in The Last Tycoon, Chinese nationalism with Hollywood conventions. The last shot: Cheng's frozen face fades to white as the theme song plays on.

The scene reminds one of *Bonnie and Clyde's* (Arthur Penn, 1967) final scene where the couple is machine-gunned to death by government marshals. Bonnie

and Clyde's death, like Cheng's, is aestheticized with multi-angle and slow motion shots but the politics of death in these scenes are very different. Cheng becomes a martyr of the nation against Japanese invaders. It should also be noted that for an otherwise graphically violent film we do not see any of the bullets striking the protagonists – something that was key in *Bonnie and Clyde*, as well as the fact that the couple was killed effectively by state operatives. If some of the effect of Bonnie and Clyde's death scene came from the fact that it went against the genre conventions of its time, *The Last Tycoon* now follows them slavishly. The film's twisted representation of class foregrounded by Fatso's happily perishing along with his boss.

Conclusion

This paper has shown how and why these two films about Du Yuesheng and Republican era Shanghai present their subjects in a differing way. Both films come out of particular modes of neoliberal politics and present a revisionist history of a man in the “left handed side of business”. Both these hagiographies present a rocket like rise from the bottom rung to become wealthy beyond imagination, however narrative and formal analysis has shown that the films politics are alternate. As shown, the films politics are molded by the politico-economic matrix and more specifically by their expected markets and their social composition, censorship parameters as well as genre expectations and conventions. By doing this the article has also brought out some of the politics change that have occurred in the transformation of the HK film industry.

Lord was made in HK during a time of great anxiety about the 1997 handover that are reflected in it. It has its moments of social critique in its depiction of class and aesthetics and in it the world of business, crime, the police, politicians and colonial powers are conflated to be basically indistinguishable entities, except of course that criminals are crooks openly. *Lord* in this continues in the tradition of filmmakers being able to make poignant social commentaries even though operating in the lucrative gangster genre. The ambitious *Lord* got the recognition it deserved when it was shown in the 2014 HK Film Archive retrospective of the HK gangster genre, but the programme did recognize: “Made prior to 1997, the political portrayal in the film would be unimaginable in the joint venture production environment of today.”⁷

The Last Tycoon is an example of the cultural neutralization of a HK / mainland co-production. But more importantly as is seen, the film attests the ideology of the particular mode of postsocialist neoliberalism in the PRC, a film that is done in conjunction to the state, the market, and transnational cinematic and capital flows. The erasure of class, foregrounded nationalism, and selective historicism in the film reflect value systems that have taken rise in the PRC since the opening of the economy. *The Last Tycoon* is a reflection of and buttress of “Neoliberalism with Chinese characteristics” or, to put it other terms, it reflects and supports the ideology of an authoritarian corporate state.

References

- BOWMAN, P. Fists of Bruce Lee, Shanghai Martial Arts Film Legacy. In: BERRA, J.; JU, W. (org.) *World Film Locations: Shanghai*. Bristol: Intellect Press, 2014, pp. 28-29.
- BUCK-MORSS, S. *Dreamworld and Catastrophe, The Passing of Mass Utopia in the East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000.

⁷ Hong Kong Film Archive *Profolio* 71, (March-May, 2014), 9.

GOODMAN, D. S. G. *Class in Contemporary China*. Cambridge: Polity Press, 2014.

INGLE, Z. Temptress Moon. In: BERRA, J.; JU, W. (org.) *World Film Locations: Shanghai*. Bristol: Intellect Press, 2014, 40-41.

KAMINSKY, S. M. Little Caesar and its Role in the Gangster Film Genre. In: SILVER, A.; URSINI, J. (org.) *The Gangster Film Reader*. Pompton Plains: Limelight Editions, 2007, pp. 47-63.

LAM, D. *The Cinema of Development: Class Factors and Global Trends in Hong Kong Cinema*. 2013. Tese (Doutorado), Hong Kong University, 2013.

MARTIN, B. G. *The Shanghai Green Gang, Politics and Organized Crime 1919-1937*. Berkeley: University of California Press, 1996.

MILLER, T. *China's Urban Billion, The Story About the Biggest Human Migration in History*. Londres: Zed Books, 2012.

ONG, A. *Flexible Citizenship, The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke University Press, 1999.

FENG, W.; YANG, S. Communist Resilience, Institutional Adaptations in Post-Tiananmen China. In: BANDELI, N.; SOLINGER, D. J. (org.) *Socialism Vanquished, Socialism Challenged, Eastern Europe and China, 1989-2009*. Nova York: Oxford University Press, 2012, pp. 219-237.

ROFEL, L. *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality and Public Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.

SZETO, M. M.; Chen, Y. Mainlandization and Neoliberalism with Postcolonial and Chinese Characteristics, Challenges for the Hong Kong Film Industry. In: KAPUR, J.; WAGNER, K. B. (org.) *Neoliberalism and Global Cinema, Capital, Culture and Marxist Critique*. Nova York: Routledge, 2011, pp. 239-260.

SZETO, M. M.; Chen, Y. To Work or Not to Work: the dilemma of Hong Kong Film Labor in the Age of mainlandization. *Jump Cut*, vol. 55, 2013. Disponível em: <http://ejumpcut.org/archive/jc55.2013/SzetoChenHongKong/>

TEO, S. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. Londres: BFI Publishing, 2002.

TEO, S. *The Asian Cinema Experience*. Nova York: Routledge, 2013.

WARSHOW, R. The Gangster as a Tragic Hero. In: SILVER, A.; URSINI, J. (org.) *The Gangster Film Reader*. Pompton Plains: Limelight Editions, 2007, pp. 11-16.

WILLIAMS, T. The Hong Kong Gangster Film. In: SILVER, A.; URSINI, J. (org.) *The Gangster Film Reader*. Pompton Plains: Limelight Editions, 2007, pp. 356-379.

YAU, E. Border Crossing: Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema. In: BROWNE, N. et al. (org.) *New Chinese Cinemas, Forms, Identities, Politics*. Nova York: Cambridge University Press, 1994, pp. 180-201.

XIAO, Y. "Leitmotif": State, Market and Postsocialist Film Industry under Neoliberal Globalization. In: KAPUR, J.; WAGNER, K. B. (org.) *Neoliberalism and Global Cinema, Capital, Culture and Marxist Critique*. Nova York: Routledge, 2011, pp. 157-179.

Shifting surface: satellite imagery of the Arctic Sea ice and climate change discourse

Ansgar Fellendorf

PhD candidate at the University of Life Sciences Vienna. Holds a Master's Degree in *Environmental Technology and International Affairs* from the Vienna School of International Studies and Vienna University of Technology. His research focusses on climate change mitigation and adaptation policies, sustainable development, and environmental ethics.

E-mail: ansgar.fellendorf@da-vienna.at

Abstract: This research explores how satellite images of Arctic sea ice contribute to climate change discourse. Different discourses require distinct responses. Policy measures are contingent upon representation, be it i.e. a threat or opportunity. The representations discussed are by the NSIDC and NASA, which hold a visual hegemony. First, the introduction discusses visual studies in policy research and identifies a simplified dichotomy of a threat discourse and environmental citizenship. Moreover, the methodology of visual discourse analysis based on poststructuralism is described. The delineated images portray a vertical, planar view allowing for spatial reference. Arctic sea ice is a visible climate change effect and the absence of boundaries, intervisuality with the Earthrise icon and focus on environmental effects support a discourse of citizenship.

Keywords: Climate change communication; Environmental visibility; Arctic Sea ice; Visual discourse analysis.

Superfície instável: Imagens de satélite do gelo do Oceano Ártico e o discurso sobre as mudanças climáticas

Resumo: Esta pesquisa explora como as imagens de satélite do gelo do Ártico contribuem para o discurso das mudanças climáticas. Discursos diferentes requerem respostas distintas. As medidas políticas dependem da representação, seja uma ameaça ou oportunidade. As representações discutidas são do NSIDC e da NASA, que mantêm uma hegemonia visual. Primeiro, a introdução discute estudos visuais na pesquisa de políticas e identifica uma dicotomia simplificada de um discurso de ameaça e cidadania ambiental. Além disso, é descrita a metodologia de análise do discurso visual baseada no pós-estruturalismo. As imagens delineadas retratam uma vista vertical e plana, permitindo referência espacial. O gelo do mar do Ártico é um efeito visível da mudança climática e a ausência de fronteiras, a intervisualidade com o ícone Earthrise e o foco nos efeitos ambientais apoiam um discurso de cidadania.

Palavras-chave: Mudança climática; Comunicação; Visibilidade ambiental; Gelo marinho do Ártico; Análise do discurso visual.

And the question of what kind of staging, indeed 'visualization', is necessary and possible in order to overcome this abstractness and render climate change and its apocalyptic consequences 'visible' is particularly urgent.
Ulrich Beck (2009: 83)

Introduction

Various actors of global politics have placed climate change high on their agenda. It is recognized that Arctic sea ice serves as an early harbinger of climate change (OECD, 2008: 60; IPCC, 2014), where "if we wish to understand [...] green issues we must also understand how these discourses are realized visually." (HANSEN; MACHIN, 2008: 777) Therefore, this research explores *how satellite images of the Arctic sea ice cover contribute to climate change discourse*.

To reveal valuable insights, sub-questions enquire what images of the ice cap have been applied and in what context. Importantly, neither global temperatures nor future scenarios of global warming¹ can be experienced or seen, making climate change an invisible phenomenon. To better communicate their findings, scientists, policy makers and activists have primarily pointed to visual media to communicate their intricate findings. In fact, visual representation helped to bring climate change to the fore in the first place. In 1996 the US publicized much of its satellite material, where the "declassification of these images - specifically those that showed contractions in the polar ice sheets - provided scientists with a form of environmental visualization that proved vital to [...] scientific consensus about global climate change." (CARRUTH; MARZEC, 2014: 205) Although a shifting surface of the Arctic sea ice causally correlates with climate change, scholars have not specified what kind of discursive meaning images of this phenomenon portray.

The United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC) identifies Arctic sea ice as one of 34 "essential climate variables." (OECD, 2008: 75) This text argues that the sea ice cover of the Northern pole cap is predominantly visualized through satellite data. Furthermore, it maintains that "environmental visualizations are political and politicized." (CARRUTH; MARZEC, 2014: 207) Thus, findings about the visual discourse of Arctic sea ice decline bear relevance since different discourses of climate change impacts require distinct political and economic responses. Policy measures are contingent upon the representation of the issue, be it for instance a threat or an opportunity.

Answering the research question entails a structured process with five parts. This introduction exemplifies the importance of visual studies and provides a literature overview. Additionally, two distinct visual discourses of global warming are identified, namely the representation as a threat and a discussion of ecological citizenship. Furthermore, the methodology of visual discourse analysis based on a poststructuralist pillar is introduced. The second part delineates the images for analysis, their sources, and shortly assesses the medium of remote sensing. As will be shown, two satellite images by the National Snow and Ice Data Center (NSIDC) and the National Aeronautics and Space Administration (NASA) feature Arctic sea ice decline most prominently. Subsequently, the analysis looks at compositional features and the denotation of the images and the two climate change discourses are juxtaposed. The fourth part discusses how Arctic sea ice representation contributes to climate change discourse. At last, the conclusion summarizes the findings and encourages further research.

To reiterate, global warming as a long-term process cannot be seen and is mainly a future scenario, hence leading to scientifically constructed knowledge that

¹ For conceptual clarity and better readability, the terms *global warming* and *climate change* are applied interchangeably throughout the text.

largely manifests in visual representations (SCHNEIDER; NOCKE, 2014: 12). Others have argued from a behavioural science perspective that *seeing* climate change is central to *knowing* about it (SHEPPARD, 2012: 78). Indeed, scientific research and public resonance alike have contributed to a vast body of global warming images. The reports of the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) contain a plethora of info-graphics, maps and other visual media; books accommodate climate change imagery; popular fiction like *The Hunger Games* and *Avatar* are linked to global warming; and prize-winning movies such as Al Gore's *An Inconvenient Truth* transport the issue into living rooms. Due to the sheer quantity and the socio-political effects, it is indispensable to critically examine climate change imagery. In fact, "[i]mages in the Anthropocene become a crucial way of detecting climate change, hence it is necessary to pose questions regarding their reality and construction." (SCHNEIDER; NOCKE, 2014: 23)

Nevertheless, climate change visual studies constitute a rather novel field. A recognizable amount of literature has focused on the communication of climate change impacts. Julie Doyle (2007) wrote an influential article on the visual communication techniques of Greenpeace, while also discussing the problem of imaging a future scenario. In this regard, O'Neill and Hulme (2009) argued for an iconic approach to engage the public and facilitate cognition change. Allegedly, melting glaciers and polar bears surrounded by ice constitute the most eminent climate change icons (MANZO, 2010a). In his book *Visualizing Climate Change*, Sheppard (2012) likewise discusses the wider public reception of global warming. Hence, one aspect of the debate has focused on how to best mediate the technical findings of climate science to a lay audience. There has also been increased scholarly interest in scrutinizing specific visual representations, their structure and reception. A popular example is the iconic polar bear on an ice floe (cf. TOLLMANN, 2014; MANZO, 2010b). Taking the literature into account, the debate has further implicitly or explicitly suggested different discourses of climate change.

This research identifies a simplified matrix of a 'threat discourse' of climate change on the one hand and a more positive 'ecological citizenship' on the other. A similar distinction was suggested by Manzo (2010b) who contrasted a fear laden imagery of climate change with more inspirational, positive alternatives. Certainly, this is not a finite list. Other climate change discourses include *inter alia* a critique of the capitalist world order (cf. KLEIN, 2014) and discussion of vulnerability and climate injustice (MANZO, 2010a). Notwithstanding, the dichotomy of threat discourse and ecological citizenship has featured most notably.

The predominant way to depict climate change has been in terms of danger, disaster, risk, catastrophe and apocalypse, briefly summarized as *threat discourse*. The media, policy-makers and institutions alike have fostered fear-inducing representations and continue to largely frame climate change as a threat (cf. O'NEILL; NICHOLSON, 2009: 358f, PAINTER, 2013). Common features of the threat discourse include a (visual) language of catastrophe, the depiction of danger and security issues, a threatening other, and a risk to one's well-being. In his book *Climate Change in the Media* Painter (2013) deduced that a disaster discourse constitutes the overwhelming majority of global warming reporting.

Similarly, Sheppard (2012: 66) claimed that the coverage of climate change effects has been dominated by 'damage reports' and projected catastrophes. Increased extreme weather events and unprecedented changes in the natural environment lead to a "doom and gloom" discourse, with devastating implications for ecosystems and human welfare. Similarly, Swyngedouw (2010) claimed that visual climate change discourse has focused on transmitting an

apocalyptic message. Many scholars of climate change visibility appropriate the imagery in a discourse of risk, where climate change is portrayed as a potential threat and destabilizing factor (cf. DOYLE, 2007, O'NEILL; HULME, 2009). Lastly, there exists a body of literature about the securitization of climate change, inspired by the Copenhagen School. Arguably, global warming is contextualized in security claims and language. Recently, Rothe (2015) elaborated on the visual securitisation of climate change by remote sensing technology. Purportedly, imaging global warming holds surveillance and other security features.

A second discourse has been one of ecological, or environmental, citizenship and cosmopolitanism. Lester and Cottle (2009: 922) found that visualising the consequences of climate change and symbolism thereof are crucial for constructing a global consciousness and eventually a sense of ecological citizenship. Empirical studies have shown that visual representation of the environment largely resonates cultural meanings of 'community', 'nature' and 'tradition'. Socially reverberating and spectacular images that reference symbols such as the globe and distressed communities construct a discourse of environmental responsibility and citizenship. Moreover, the authors explored how the media co-constituted *global* warming as a universal issue outside of national boundaries.

Arguments may also be borrowed from Ulrich Beck's (2006) *Cosmopolitan Vision*, where he stressed that people increasingly "experience themselves as parts of a [...] society characterized by the simultaneity [...] all over the world" (ibid.: 42). This way, national borders are rendered progressively insignificant and global commons are constructed. Narrow patriotism is superseded due to the simultaneity of global events, a cosmopolitan empathy and the unprecedented information flows. Because of the interdependency of the climate system, global warming represents an inherently planetary phenomenon that is not conceptualized in national terms (BECK, 2006: 2-10).² In a related discourse, Szerszynski and Urry (2006) argued that the shift towards a cosmopolitan understanding of place means that people increasingly populate the world at a distance and through cartographic apprehension of locality. They indicated that visuals play a crucial role in constructing a discourse of planetary environmental citizenship and awareness. This emergent, spatially dispersed cosmopolitanism comes in a context of increased capacity to consume many places through media. People are imaginatively transported around the globe through images of distant peoples and places (ibid.: 115f).

In his book *Citizenship and the Environment* Dobson (2003) found that ecological citizenship lies within a (post-)cosmopolitan framework and stressed the interconnectedness of people and political issues in a globalising world. Interestingly, he introduced global warming as engendering non-reciprocal obligations to the cosmopolitan environment. Thus, ecological citizenship entails to act locally on behalf of the global environment, stretching responsibility and sense of belonging beyond our locality (DOBSON 2003: 208f). This is enabled through discourse, global imagery and communications media that re-embed far-away conditions and experiences in divergent receptive audiences (SZERSZYNISKI; TOOGOOD, 2000). The stock of global imagery is further deployed to call attention to specific regions, which serves to locate the object of the story. This way maps and satellite images are integrated into the discursive character of drastic change (LESTER; COTTLE, 2009: 926f).

The present research addresses an important gap in climate change visibility. As the European Commission's (2013) space program *Copernicus* points out, "sea ice is a *visible* indicator of climate change" (emphasis added). Yet, a careful analysis and discussion of its visual representation is lacking. The findings are relevant as

² Naturally, this very brief description of Beck's theorisation does injustice to his elaborate work. However, it suffices to show that cosmopolitanism serves as a theoretical underpinning for ecological citizenship.

satellite imagery of climate change is fundamental to effective policies, and vice versa "government interventions require the abstracted knowledge generated by remote sensing imagery." (ROTHER, 2015: 9)

Considering theory, poststructuralism takes issues of climate change not as primordially given, but constructed through social practices and (visual) language (ROSE, 2012: 189). In ontological terms, objects and events attain meaning only through discursive representation. Epistemologically, poststructuralism assumes representations to constitute our social world. It follows that this research does not aim to reveal an objective and verifiable truth, but to understand social practices and disclose underlying structures. Hence, any image is constituted by a row of interpretive steps of representation. The study of climate change visuality acknowledges the "invisibility" of global warming rendering its visualization a product of social practices. For instance, Schneider and Nocke (2014: 14f) express climate change imagery to be an issue of imagination rather than representation.

The research is concerned with the social modality of the image site and borrows from Gillian Rose's (2012) work on *Visual Methodologies*. After thorough contemplation, the Foucauldian-inspired qualitative method of visual discourse analysis makes the main methodological pillar. Equally to text, images can be seen as groups of statements that structure thinking; they produce forms of knowledge and occupy a social space. For instance, we know about the decline of sea ice in the polar region through remote sensing, where its construed pictures appear in a certain setting. A visual discourse analyst is interested in how images construct authoritative accounts of the social world (ROSE, 2012: 136). Discourse analysis further examines how meanings are connected and deconstructs visual regimes of truth (ROSE, 2012: 191). Here, invisibility is as telling as visibility and a product of power struggles. The analysis assesses the visual discursive "assemblage" and asks what is not shown (SHAPIRO, 2013: 4). However, visual discourse analysis makes no static methodology and the image and its details may guide the analysis. In fact, Rose (2012) suggests supplementing elements of semiology, building a "default methodology". This way, an analysis describes an image's denotation and the descriptive level of meaning.

Imag(in)ing Arctic Sea ice

There exist different possibilities to visually represent Arctic sea ice. One image is the iconic polar bear on an ice floe. However, it has earned criticism for being too simplistic, irrational and not conveying climate change awareness. Tollmann (2014) lobbied to abstain from the icon since it is uncanny and overly emotionalized. The image visualizes the humanized suffering of polar bears rather than the decline of sea ice. Another visualization of sea ice is a graph by the IPCC. This scientific illustration lacks aesthetic appeal, however, and has not featured notably in public discourse. As Rose (2012: 193) points out, sometimes "only an audience of scientists [is] capable of seeing such images." The discursive power of an image is conditioned by its reception. Hence, it is defensible to neglect these visualizations of Arctic sea ice and scrutinize satellite imagery.

This research analyses satellite images, given that scholars "consider satellite systems [...] as an important component of a critical communication- and information-based infrastructure for modern societies." (OECD, 2008: 3) The polar regions are remote and inaccessible, leading to satellites offering the primary way of comprehensive observation and visualization (EUROPEAN COMMISSION, 2013). Amongst others, remote sensing can cover a grand geographic scope - Arctic sea ice stretches between four and fifteen million square kilometres. Naturally, different countries run satellite programs and apply

³ For a discussion of US space hegemony see DeLoughrey (2014).

remote sensing technology. Currently, the World Meteorological Organisation’s observing system comprises several polar orbiting (e.g. MetOp) and geostationary satellites from various states (OECD, 2008: 115). In 2010 the European Space Agency (ESA) installed CryoSat, which is devoted to monitoring Arctic sea ice (COPERNICUS, 2013). Nevertheless, there have emerged hegemonic US-American visualizations as evidenced by their use in UN documents and the media³. Accordingly, this text analyses these widely published images from the NSIDC and NASA. They possess a monopoly of long-term Arctic sea ice data due to the US Landsat program.

Figure 1, referred to as image 1 hereafter, illustrates the NSIDC visualization of the Northern ice cap, which relies on "NASA-developed methods using passive microwave data from the Defense Meteorological Satellite Program" ("ARCTIC...", s.i.). While it is not very aesthetically appealing, it features most prominently in international reports and Google (2015) bases its site "Arctic Sea Ice Graphs" on NSIDC data and this visualization. The second image (Fig. 2 or 'image 2') is produced by the Scientific Visualization Studio of the NASA Goddard Space Flight Center. It has featured prominently in the media. Furthermore, this research uses the illustration as representative of congruent visualizations such as the *NASA Climate Machine* and ESA images.

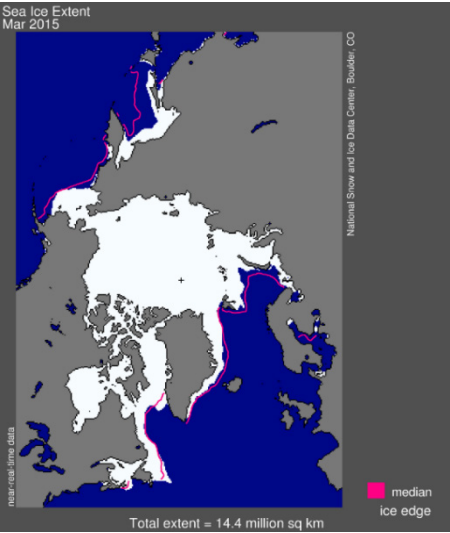


Figure 1. Visualization of the Arctic sea ice by the NSIDC. For the analysis in this text it is labelled "Image1".
© National Snow and Ice Data Center

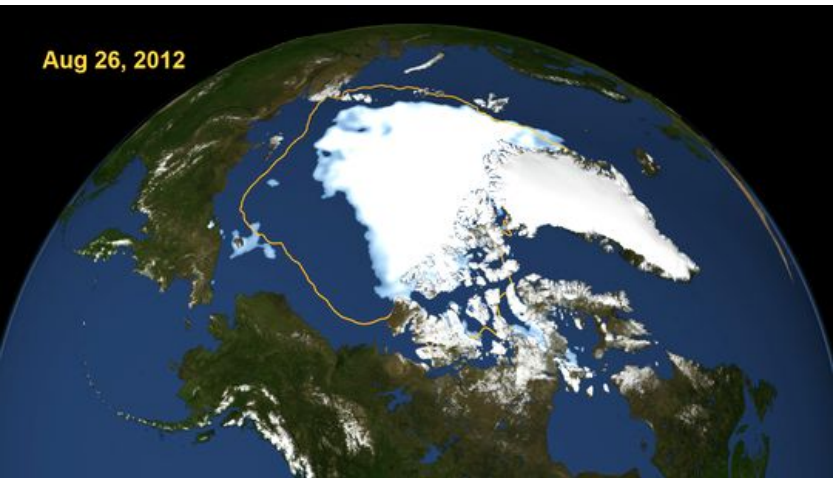


Figure 2. Satellite visualization of the Arctic sea ice with the average extent of that day in a yellow line. For the analysis in this text it is labelled "Image 2".
© Scientific Visualization Studio, NASA Goddard Space Center

Clearly, the visualizations are not satellite images in the literal sense and as commonly perceived, in that they represent a photograph taken from space. As Campbell (2008: 20) foregrounded, no satellite image is an unprocessed depiction of the earth's surface. Appearances, be it the blue globe or white ice sheets, are the result of measuring different bands of wavelengths, digital enhancing and bear no resemblance to the classic notion of 'shutter photography'. Scott (2012) described how the NSIDC creates image 1 from satellite data, cautioning that actually no satellite orbits the North Pole. The institution has no data of 88°N upwards and simply visualizes white in the assumption the ocean is covered with ice. Still, for the course of analysis both representations are labelled "satellite images" as they rely on satellite data for their visual manifestation.

Satellite images epitomise a mimetic quality in appearing to offer transparent and unmediated viewing. Because of the medium's qualities, its images carry a strong truth claim about a territory. In point of fact, Shim (2014) named satellite imagery to hold 'extra-discursivity'. The orbital gaze reveals social and natural patterns such as ice extent that only become apparent from the distance. "By visualizing invisible phenomena and undetected patterns remote sensing imagery provides a particular knowledge, or truth." (ROTHER, 2015: 8) Similarly, Cosgrove (2001: 257) conceptualized visuals from space as simultaneously true representations and virtual spaces. However, the view from above depicts no geographical reality, but creates with a 'logic of exclusion and inclusion' so-called spatial imaginaries. The current critical approach investigates the constitution of a "regime of truth" and the discursive assemblage. It makes explicit that satellite imaging is always the result of an understanding of what is (not) permitted to representation (SHIM, 2014).

In line with poststructuralist thinking images 1 and 2 hold power of evidence and persuasion. One core function of remote sensing pictures is to "make visible what would be hidden to the human eye otherwise" (ROTHER, 2015: 8), especially in inaccessible regions like the Arctic. With the aid of infrared, microwave and thermal technology, satellite images can additionally make visible chemicals and pollutants such as greenhouse emissions. Thus, they also possess a normative character by advancing climate change discourse and implying a political agenda. "Climate science is the paradigmatic field in which images assume a role as political agents." (SCHNEIDER; NOCKE, 2014: 15). This holds especially true for the remote Arctic, where satellite images render it visible and consequently *knowable* (cf. SHIM, 2014: 159). Again, the discourse analyst is interested in how exactly images construct accounts of the social world and their discursive meaning.

Denotation of the imagery

This analysis does not challenge the scientific substance of the images, but scrutinizes the site of the satellite image itself. Issues of analysis include the composition, perspective, framing and context. This part further assesses commonalities and particularities of the two Arctic visual representations. These insights from the aesthetic approach permit to locate the images in climate change discourse in the subsequent part.

First it is necessary to consider the content and denotation of the images. Both portray the Arctic region, defined as the area above the polar circle 66°32" North. They depict the sea-ice cover surrounding the North Pole centred as a white surface. A pink and a yellow line respectively expose the median sea-ice cover extent of previous decades. The assemblage of visual statements enables to compare the current extent of the ice cap to the accumulated average. This way the demise of the sea ice cover in the High North becomes apparent. Importantly,

in the top left corner the date allows to allocate the visual representations correctly in time. In this sense, it is common to situate the images in comparison with ones from earlier years (see Fig. 3 and 4), or alternatively as a timeline where the white surface is shifting. Hence, the images denote the chronological decrease of Arctic sea ice cover. In this regard, Doyle (2007: 137) states that the "need to visually reference the past [...] is contingent upon the nature of climate change as a future possibility."

While both images illustrate the Arctic from an orbital top-down perspective, image 1 provides an azimuthal viewpoint with the North Pole marked in the centre by a small cross. NASA chose a slight angle for image 2. The vertical, planar view onto the world allows a "spatially consistent referent between visual signs and ground features." (DODGE; PERKINS, 2009: 498). As for NASA's image "(t)he avowedly naturalistic look of the virtual globe shrouded in satellite imagery is beginning to replace the world map of nation-states as the default meta-geography" (Ibid.: 497). Interestingly, no national borders are shown, making Arctic sea ice arguably an issue of global concern. Climate change transcends domestic politics and has been framed a transnational issue. Moreover, the Arctic has long been a *terra incognita* and only satellite images have made this extraterritorial space visible and thereby imaginable.

The perspective is further relevant as the extra-terrestrial satellite view arguably represents the culmination of a rise in concepts of global connectivity. In fact, to imagine earth as a globe is itself a visual act. According to some authors the "satellite planetarity" has emerged from the Cold War, where a discourse of "one world" against nuclearization was initiated (DELOUGHREY, 2014). Similarly, the current aerial view leads to a universal (visual) understanding of climate change. By the same token, Naomi Klein (2014: 286) maintains that the emergence of satellite imagery and the omniscient outside viewer have led to a discourse of an "Earth thing" instead of an "earthy thing".

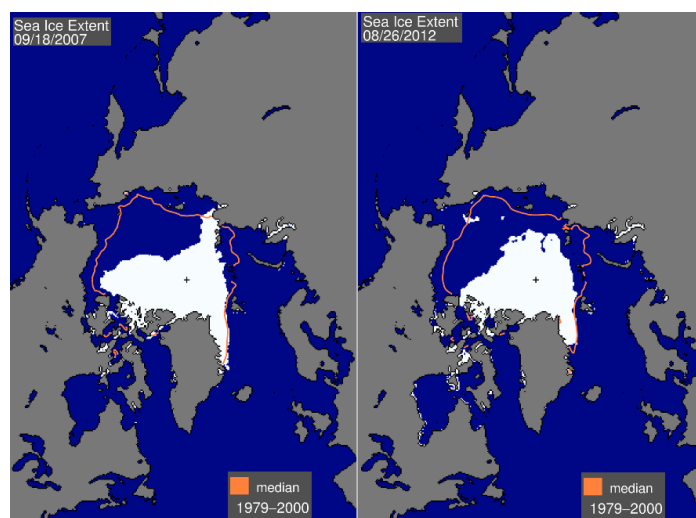


Figure 3. Features of Image 1 include an azimuthal perspective and minimal caption.
©National Snow and Ice Data Center

The pictures of diminishing Arctic sea ice contain representation of territory. The land makes for a common and recognizable feature that enables us to locate climate change and ourselves. Due to the geography and territoriality the viewer sees and thereby knows the state of the polar ice cap, making it easier to categorize global warming. As has been pointed out, satellite imagery has the power to visually reconnect distant territory to people around the world. Another structuring of the satellite data could include "risk colours" such as different shades of red and orange, as has been the case with IPCC climate graphs (MAHONY; HULME, 2014). To invigorate danger and risk with colours is well

known from meteorology and weather forecasts. However, in neither image there is a predominant orange, carmine or crimson red visible.

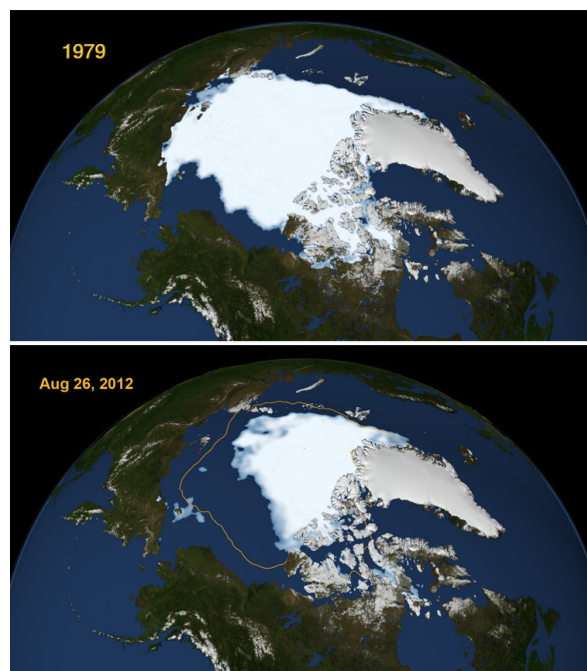


Figure 4. A comparison of the satellite images of Arctic sea ice allows for understanding of climate change as a temporal issue.

© Scientific Visualization Studio, NASA Goddard Space Center)

Indeed, the planetary gaze to visualize the environment has found scholarly resonance. Especially NASA's iconic *Blue Marble* depiction of earth as a fragile ball has been widely discussed (cf. KLEIN, 2014; ROTHE, 2015). The present image 2 relates intervisually to the icon, where the concept of immediacy (HANSEN, 2011, p. 57) argues that visual representation can "evoke an immediate emotive response that exceeds that of text". Indeed, the *Blue Marble* purportedly generates emotions of care and awe, while supporting imagination about a delicate earth with a coherent ecosystem (SHIM, 2014: 152). Kurt Vonnegut wrote about the first orbital photographs of earth that "[e]arth is such a pretty blue and pink and white pearl in the pictures NASA sent me. It looks so *clean*. You can't see all the hungry, angry Earthlings down there - and the smoke and the sewage and trash." (apud KLEIN, 2014: 285)

Considering the logic of inclusion and exclusion and governmental power in construing the image, it is crucial to also assess what is not shown. First, signs of human activity or life are entirely lacking. No cities or other signs of civilization are added to the cartographic images. Neither are the causes of climate change visualized. Undoubtedly, the images would portray a different message if the cause for diminishing sea ice were visible, linking the issue directly with anthropogenic activity.

Furthermore, the Arctic is believed to host a tremendous pool of unexploited natural resources. However, there are no visible signs of an instrumental approach to a diminishing sea ice and business opportunities. Neither oil and gas fields nor continental shelf demarcations, that would guide national exploitation rights, are shown in the two images. The opening of two potentially global shipping lines, namely the North-West Passage and the Northern Sea Route, constitutes another business discourse. Yet, neither the NSIDC nor NASA chose to represent the shipping connections that promise to offer transcontinental shortcuts. What does this framing tell us? The NSIDC and NASA satellite pictures contain a clear and unambiguous focus on Arctic sea ice developments. They

reduce the complexity of one of the most prominent climate change effects. The prevalent narrative tells of a shrinking sea ice surface, where the manifold causes and plausible consequences are excluded.

Visual discourse of climate change and Arctic Sea ice representation

Due to their immediacy and their constitution as news items, images can generate and contribute to a certain discourse. The (visual) semiology of statements and representations establishes certain meaning. Many scholars of climate change visibility describe the issue in a threat discourse, emphasizing fear-laden imagery, apocalyptic scenarios and the securitisation of climate change. Common features include a (visual) language of catastrophe, the depiction of danger and security issues, a threatening other, instability and a risk to one's well-being. This discursive representation may justify extra-ordinary measures by governmental authorities limiting freedoms and democracy (cf. HANSEN, 2011).

The images at hand denote the decline of Arctic sea ice over the past few years and decades. This by itself does not imply any connotation of catastrophe as neither image illustrates a self-evident threat. While the superlative language of accompanying reports might bear a connotation of unparalleled regional developments, the (con)text does not address disasters and risks. Disastrous consequences of a changing Arctic such as thawing permafrost, changing ocean currents and rising sea levels are not displayed. Moreover, the NSIDC and NASA visual representations abstain from risk colours in different hues of red, orange and. These tones connote emergency and danger, Manzo (2010: 203) even suggests apocalyptic scenarios based on colours. Moreover, the viewer cannot see the causes for a shrinking sea ice surface. A referent object for the purported threat - the link to humans- is missing. Consequently, there is no information about who or what should be threatened and at risk. This may constitute an abstracted danger of satellite imagery because individual suffering and crisis are not shown. However, there is no national or regional reference for a danger or threat, which is especially relevant since most people are not familiar with the geography of the Arctic. In this vein, it is interesting to notice that the "shutter control" remains with governmental agencies, who apparently do not visually securitize Arctic sea ice. Due to the aforementioned reasons, a visual threat discourse of climate change cannot be substantiated in the existing prominent example. No 'other' endangering a nation or specific territory is depicted and immediacy of threat and catastrophe solely on the imagery and context is unlikely.

A second prominent discourse in climate change visibility has evolved around ecological citizenship and underlying cosmopolitan principles. The discourse frames climate change a global issue transcending boundaries and discusses responsibility. As no national borders are shown, the two images may follow Beck's description of domestic boundaries rendered increasingly insignificant in a climate change context. This way, the polar region is framed as a global common rather than a divided nationalized area serving as resource base.

Only very few indigenous groups are Arctic citizens. Yet, by spending significant resources on satellite imagery of the region and scientific visualization thereof, the US governmental agencies imply an intrinsic value of the region outside of the locale. Similarly, O'Neill and Nicholson (2009: 372) found in a UK survey that imagery of melting Arctic ice made respondents rank climate change as important. In other words, the visual representation of a changing Arctic appealed to an audience which had largely never physically been there. While this is not a comprehensive claim that visual representation of Arctic sea ice generates

environmental consciousness, it serves as an indicator. Publishing satellite images depicting climate change possesses a normative character by advancing a certain political agenda, in this case environmental and global awareness. In fact, the orbital gaze bears relevance for more reasons. Allegedly, it has not only catalysed ecology, but also led to environmental consciousness (DELOUGHREY, 2014: 262). Global imagery is broadly applied in daily affairs and Information and Communication Technology, where the globe and maps offer reference points to locate objects of stories in our globalising society. With the two images of sea ice decline in the Arctic, we get to know about a location of global warming. Thus, satellite images are dynamically interpreted into the symbolic discursive constitution of climate change.

Moreover, to understand satellite imagery the viewer must engage with extraterritoriality, where attachment to territory is created at distance. Purportedly, this concept is integral to establishing a meaningful relationship to earth (DELOUGHREY, 2014: 270). Likewise, Szerszynski and Urry (2006) elaborated how we increasingly inhabit the globe at a distance through cartographic apprehension of space. Seeing global warming through an astronaut's view has allegedly translated to local ecological citizenship. The perspective of the NASA and NSIDC imagery further empowers local populations such as Inuit communities, by providing data about their embroilment. Another way to view the images is that the nonappearance of human activity portrays the globe as a coherent whole with value of the land itself.

The presented arguments provide for a cosmopolitan reading of the satellite images, which serves as an underpinning for ecological citizenship. The latter term entails by definition global rights and responsibilities. Global rights are now generally accepted in international politics, whereas it proves more difficult to deduct a human responsibility. While very few people can physically relate to the region, through imagery in mass media and documentaries it is possible to re-embed because of distant viewing. Thus, the visual signs of drastic change and loss in the Arctic may have the social effect of awareness and care, both important building blocks for environmental citizenship.

The image by the NSIDC presents a rather colourless and little aesthetic representation of sea ice decline. The azimuthal perspective and tri-colouration denote a simple message. Thus, the image places weaker in an environmental citizenship discourse since it generates less emotive responses. However, this is different for image 2, which certainly connects intervisually to the iconic Blue Marble depiction of Earth. Its preceding initial photograph *Earthrise* (Fig. 5) from 1968 has been widely analysed in academia.



Figure 1. *Earthrise*, shot by Apollo 11 in 1968.

© NASA, Wikimedia Commons

To see the fragile earth for the first time floating in black space aided the emergence of transnational environmental conscience in the 1970s and also inspired the annual Earth Day (COSGROVE, 2001; SHIM, 2014).) Although there has been a debate about the emotive consequences of the planetary view there exists consensus about the immediacy of *Earthrise*. Seeing the entire earth small in the wide space leads to an appreciation but also apprehension of the planet's fragile ecosystem and interconnectedness. Image 2 shares many features of the icon and many conclusions drawn from *Earthrise* hold also true for NASA's depiction of Arctic sea ice.

When feeling emotional about or responsible for the earth, as is suggested by image 1 to a small extent and by image 2 significantly, we ascribe value to the land itself. In philosophical traditions, however, it has been established that nothing can bear value outside of anthropocentrism. Thus, it is worth quickly mentioning the thought father of early environmentalism Aldo Leopold (1968). He formed an ethic that "enlarges the boundaries of the community to include soils, waters, plants and animals". His *Land Ethic* changed the role of humans from conqueror of the earth to a part and *citizen* of it. In this regard he affirmed the continued alteration and management of natural resources, though declaring the right of ecosystems to continued existence (ibid.: 204). Naturally, there arise problems with this approach such as how to establish the normative criteria of which ecosystem is worth conserving. Nevertheless, it is relevant to note the construction of one's identity as also encompassing the wider natural environment.

A real-life instance of ecological citizenship and the land ethic can be found in the *buen vivir* (living well) principle. Bolivia passed legislation that grants legal standing to the planet, defined as an indivisible community of all living systems and living organisms. In this sense, ecological citizenship does not replace an attachment to a more localized entity, but adds a layer to our complex personalities. Thus, it is argued that NASA's image especially and the NSIDC visual to a limited extent constitute important visual discourse examples of ecological citizenship and cosmopolitanism in climate change visibility.

Conclusion

A considerable amount of literature argues that global warming constitutes an essential danger to human welfare. This visual threat discourse of catastrophe and dooming apocalypse paints an image of droughts, floods and health hazards swaying the earth. Others have written about an increasing visual securitisation of climate change. Since policy is contingent upon representation of an issue, this discursive depiction may call for extra-ordinary measures that limit freedoms. On the other hand, climate change visibility also generated ideas about ecological citizenship and cosmopolitanism.

In a novel approach, this paper has set out to test the threat and ecological citizenship claims in the case of satellite imagery of Arctic sea ice. This selection is relevant because the sea ice extent of the High North is one of the most visible effects of climate change. For this endeavour poststructuralism provides a valuable pillar because it permits to study the generation of meaning through the representational gap between the signifier and the signified. The medium of remote sensing stands impeccable to visualize the remote polar region since it provides an orbital gaze and synoptic view. The Arctic widely constitutes a *terra incognita* that most spectators get to know through extra-terrestrial visualization methods. Since the start of Landsat satellite observations in 1979 the US-American institutions NSIDC and NASA have acquired a certain visual hegemony

of depicting the ice sheet. One image respectively has been analysed, whereas they stand representative for other satellite images of Arctic sea ice cover.

Both images denote a retreating sea ice surface from an orbital perspective, emphasizing the phenomenon in a climate change context. It is especially telling what the images do not epitomise. Neither visual portrays anthropogenic activity, the causes of climate change or possible endangering consequences of a shifting sea ice surface. Intertextuality with meanings of a more urging nature such as sea level rise and permafrost thawing can neither be identified. In fact, the visual discourse analysis and semiology discussion find that due to the lack of a depiction of risk and catastrophe the imagery does not contribute to a threat discourse. Moreover, the structural absence of human life and national territory representation suggests a connotation of a unitary globe. One cannot deduct a threatening 'Other' that endangers the referent object of the 'Self' (humans). Despite many assertions of climate change as a catastrophic visual scenario, the prominent images at hand cannot validate the claim.

Both pictures are apprehended cartographically which permits to relate to polar ice by departing one's own locality. This way and due to the lack of boundary representation, a connotation of cosmopolitanism is asserted. By consuming an increasing amount of images of the globe we do not only learn about distant places, but also relate personally to them. The extraterritoriality of Arctic sea ice imagery assists in developing emotive responses to global warming effects. Whereas the NSIDC image is spread across scientific and media reports, it holds no strong discursive meaning outside the techno-scientific discourse. By the same token, NASA's image relates intervisually to the iconographies *Earthrise* and *Blue Marble*. The naturalistic view on our fragile planet arguably generates feelings of awe and appreciation. Thus, this image serves as an auxiliary representation for ecological citizenship. Lastly, in an attempt to conceptualize and author new ideas, an ontological link to Aldo Leopold's Land Ethic is indicated which could form a moral basis for valuing sea ice.

Future research may further theorize the role of satellite imagery in generating cosmopolitan ideas and ecological citizenship and shed light into conceptual predicaments. Alternatively, a deconstruction of the site of production at space agencies and their power structures may reveal insights about the framing of environmental issues. In the end, visual representation of the global environment is political. Climate change can be pitted against humans as a threat, or conversely, people can be construed as active agents within.

References

- ARCTIC Sea Ice News. *NSIDC* (website). [S.I.]. Disponível em: <http://nsidc.org/arcticseaicenews/>.
- BECK, U. *The Cosmopolitan Vision*. Translated by C. Cronin. Cambridge: Polity Press, 2006.
- BECK, U. *World at Risk*. Translated by C. Cronin. Cambridge: Polity Press, 2009.
- BLEIKER, R. The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millenium*, vol. 30, n.3, pp. 509-534, 01/dez/2001. DOI: <https://doi.org/10.1177/03058298010300031001>

CAMPBELL, D. Tele-Vision: Satellites and Security. *Source*, vol. 56, pp. 16-23, 2008. Disponível em: https://www.david-campbell.org/wp-content/documents/Tele_Vision.pdf

CARRUTH, A.; MARZEC, R. Environmental Visualization in the Anthropocene: Technologies, Aesthetics, Ethics. *Public Culture*, vol. 26, n.2, pp. 205-212, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1215/08992363-2392030>

COPERNICUS: Arctic Sea Ice, ESA Animations 2013 [S.l.: s.n.]. mar/2014. 1 vídeo (1 min). Publicado por *European Space Agency* (ESA). Disponível em http://www.esa.int/esatv/Videos/2014/03/Copernicus/Arctic_sea_ice_ESA_animations_2013.

COSGROVE, D. *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

DELOUGHREY, E. Satellite Planetarity and the Ends of the Earth. *Public Culture*, vol. 26, n. 2, pp. 257-280, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1215/08992363-2392057>

DOBSON, A. *Citizenship and the Environment*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

DODGE, M.; PERKINS, C. The 'View From Nowhere' Spatial Politics and Cultural Significance of High-Resolution Satellite Imagery. *Geoforum*, vol. 40, n. 4, pp. 497-501, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2009.04.011>

DOYLE, J. (2007) Picturing the Clima(c)tic: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication. *Science as Culture*, vol 16, n. 2, pp. 129-150, 18/jun/2007. DOI: <https://doi.org/10.1080/09505430701368938>

EUROPEAN COMMISSION. *Copernicus: Monitoring Climate Change in the Arctic*. Autor: 2013. Disponível em: www.copernicus.eu/Copernicus_Brief_Issue9_ArcticIce_Sep2013.pdf.

HANSEN, L. (2011) Theorizing the Image for Security Studies: Visual Securitization and the Muhammad Cartoon Crisis. *European Journal of International Relations*, vol, 17, n.1, pp. 51-74, 19/jan/2011. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354066110388593>

HANSEN, A.; MACHIN, D. Visually Branding the Environment: Climate Change as a Marketing Opportunity. *Discourse Studies*, vol. 10, n. 6, pp. 777-794. 01/dez/2008. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461445608098200>

IPCC. *Climate Change: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II, and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. (editado por Core Writing Team, R.K. Pachauri e L.A. Meyer). Genebra: IPCC, 2014.

KLEIN, N. *This Changes Everything: Capitalism vs The Climate*. Nova York: Simon & Schuster, 2014.

LEOPOLD, A. *A Sand County Almanac*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1968

LESTER, L.; COTTLE, S. (2009) Visualizing Climate Change: Television News and Ecological Citizenship. *International Journal of Communication*, vol. 3, pp. 920-936, 2009. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/509>

MANZO, K. Imaging Vulnerability: The Iconography of Climate Change. *Area* vol. 42, n. 1, pp. 96-107, mar/2010(a). DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2009.00887.x>

MANZO, K. (2010b) Beyond Polar Bears? Re-Envisioning Climate Change. *Meteorological Applications* vol. 17, pp. 196-208, 17/jun/2010(b). DOI: <https://doi.org/10.1002/met.193>

MAHONY, M.; HULME, M. Risk Colours. In: BIRGIT, S.; NOCKE, T. (org). *Image Politics of Climate Change: Visualizations, Imaginations, Documentations*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, pp. 105-126.

OECD. *Space Technologies and Climate Change: Implications for Water Management, Marine Resources and Maritime Transport*. Paris: OECD Publications, 2008.

O'NEILL, S. J.; HULME, M. An Iconic Approach for Representing Climate Change. *Global Environmental Change*, vol. 19, n.4, pp. 402-410, out/2009. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2009.07.004>

O'NEILL, S.; NICHOLSON, S. 'Fear Won't Do it': Promoting Positive Engagement With Climate Change Through Visual and Iconic Representations. *Science Communication*: vol. 30, n. 3, pp. 355-379, 2009, DOI: <https://doi.org/10.1177/1075547008329201>

PAINTER, J. *Climate Change in Media: Reporting Risk and Uncertainty*. Londres: Tauris, 2013.

PERKINS, C.; DODGE, M. Satellite Imagery and the Spectacle of Secret Places. *Geoforum*, vol. 40, n. 4, pp. 546-560. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2009.04.012>

ROSE, G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 3ª ed. Londres: Sage Publications, 2012.

ROTHER, D. Seeing Like a Satellite: Of Plants, Carbon and other Securitizing Actors., PAN-EUROPEAN CONFERENCE ON INTERNATIONAL RELATIONS: WORLDS OF VIOLENCE, Giardini Naxos, Sicily, 23-26/set/2015. *Proceedings*. European International Studies Association.

SCHINDLER, T. T. Visualization Shows Rapid Decline of Arctic Sea Ice. NASA: *Global Climate Change News*. 14/jan/2015. Disponível em: <https://climate.nasa.gov/news/2220/visualization-shows-rapid-decline-of-arctic-sea-ice/>.

SCHNEIDER, B.; NOCKE, T. (org) *Image Politics of Climate Change: Visualizations, Imaginations, Documentations*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014.

SCOTT, M. (2012) Tracking Sea Ice at the Top of the Globe. NASA *Earth Observatory* (Blog). Publicado em 17/set/2012. Disponível em: <http://earthobservatory.nasa.gov/blogs/earthmatters/2012/09/17/tracking-sea-ice-at-the-top-of-the-globe/>

SHAPIRO, M. *Studies in Trans-Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn*. London, Nova York: Routledge, 2013.

SHEPPARD, S. *Visualizing Climate Change: A Guide to Visual Communication of Climate Change and Developing Local Solutions*. Nova York: Routledge, 2012.

SHIM, D. (2014). Remote Sensing Place: Satellite Images as Visual Spatial Imaginaries. *Geoforum*, vol. 51, pp. 152-160, jan/2014. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.11.002>

SWYNGEDOUW, E. (2010) Apocalypse Forever? Post-political Populism and the Spectre of Climate Change. *Theory, Culture & Society*, vol. 27, n. 2-3, pp. 213-232, 24/mai/2010. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276409358728>

SZERSZYNSKI, B.; TOOGOOD, M. Global Citizenship, the Environment and the Media. In: ALLAN, S.; ADAM, B.; CARTER, C. (org). *Environmental Risks and the Media*. London: Routledge, 2000.

SZERSZYNSKI, B.; URRY, J. Visuality, Mobility and the Cosmopolitan: Inhabiting the World From Afar. *The British Journal of Sociology*, vol. 57, n. 1, pp. 113-131, mar/2006. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2006.00096.x>

TOLLMANN, V. (2014) The Uncanny Polar Bear: Activists Visually Attack an Overly Emotionalized Image Clone. In: SCHNEIDER, B.; NOCKE, T. (org) *Image Politics of Climate Change: Visualizations, Imaginations, Documentations*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, pp. 249-273.

The challenge of the BRICS countries: overview of an international project

Kaarle Nordenstreng

PhD from the University of Helsinki (1969), is Professor Emeritus of Journalism and Mass Communication at Tampere University (Finland). His research has focused on communication theory, international communication and media policies. He has written or edited over 60 books, including *Normative Theories of the Media: Journalism in Democratic Societies* (with CHRISTIANS *et al.*, 2009) and *A History of the International Movement of Journalists: Professionalism Versus Politics* (with BJÖRK *et al.*, 2016). He has been Vice-President of International Association for Media and Communication Research (IAMCR, 1972-88) and President of International Organization of Journalists (IOJ, 1976-90).

More at <https://sites.tuni.fi/kaarle/>

E-mail: karle.nordenstreng@tuni.fi

Abstract: The challenge of the BRICS countries is an overview of an international project. First, the history and rationale of the project is shortly reviewed. Secondly, main points of the research plan submitted to the Academy of Finland in 2011 are presented with selected references of literature. Thirdly, the implementation and results are summarized with links to respective pages of the project website and with main publications.

Keywords: BRICS; Media systems; Journalists; Journalism education; South-South co-operation.

O desafio dos países BRICS: visão geral de um projeto internacional

Resumo: O desafio dos países do BRICS é uma visão geral de um projeto internacional. Primeiro, a história e a lógica do projeto são revisadas brevemente. Em segundo lugar, os principais pontos do plano de pesquisa enviado à Academia da Finlândia em 2011 são apresentados com referências selecionadas da literatura. Terceiro, a implementação e os resultados são resumidos com links para as respectivas páginas do site do projeto e com as principais publicações. Palavras-chave: BRICS; Sistemas de mídia; Jornalistas; Educação em jornalismo; Cooperação Sul-Sul.

Palavras-chave: BRICS; Sistemas midiáticos; Jornalistas; Ensino de jornalismo; Cooperação Sul-Sul.

The idea for this project was born in 2010 while contemplating which proposals to submit in response to an annual call of the Academy of Finland, the main state agency for financing academic research in the country. I had already had several projects on media in Russia funded by the Academy and this time it seemed wiser to broaden the scope beyond Russia, without relinquishing that country as part of it. At this time the BRIC initiative – spearheaded by Russia and involving the continental superpowers Brazil, India and China since 2006 – was making its entry into international politics after its first summit in Yekaterinburg (Russia) in 2009. It also entered the study of international relations and provided an ideal framework for a new international project. Meanwhile, in media and communication studies, comparing media systems was a hot topic after such landmarks as Hallin and Mancini (2004) and Christians et al. (2009).

Consequently, I put together in November 2010 – in haste as usual – an application for four-year funding for a project entitled *Media Systems in Flux: Lessons from the BRIC Countries*. The partners listed were Professors Raquel Paiva (Brazil), Elena Vartanova (Russia), Bharthur Sanjay (India) and Zhengrong Hu (China). In addition to these colleagues I consulted Professor Colin Sparks (University of Westminster), who had just published an article on China's media in a comparative perspective (SPARKS, 2010). The application went through the customary assessment by an international panel and failed to gain approval for funding against fairly tough competition.

I repeated the application in the next round in 2011, trying to improve the 12-page research plan in light of the comments received. Now BRIC had been extended to include South Africa with BRICS as the new acronym. Accordingly, the project subtitle was reformulated to *The Challenge of the BRICS Countries* and Professor Herman Wasserman was added as the fifth partner. The proposed project was presented as part of the trendy tide of internationalization and de-westernization of the field (THUSSU, 2009; CURRAN; PARK, 2000). The application noted that the concept of media system remains unclear and hazy and that “a lot of homework remains to be done” This project was foreseen to be an endeavour towards accomplishing that homework.

Research plan in 2011

The 12-page research plan had its point of departure in my team's earlier research on Russia, noticing that the old way of viewing Russia as something special was no longer valid (NORDENSTRENG, 2010). An overview of the media in contemporary Russia (NORDENSTRENG; PIETILÄINEN, 2010) was presented as evidence that, despite setbacks in the transition from autocracy to democracy, the overall picture was not totally gloomy. A collection of contributions from earlier Academy research projects on media in Russia (ROSENHOLM; NORDENSTRENG; TRUBINA, 2010) provided quite a varied landscape. Indeed, the Russian media system was seen to be in flux – as is the whole country highlighted by the title of the Academy's Russia in Flux Research Programme 2004-2007.

The same flux metaphor was also applicable to the rest of Central and Eastern Europe and indeed to China. Our Swedish colleague Professor Jan Ekecrantz (2007) showed the way from examining Russia to considering China, and the link from Russia to China was also made in the epilogue of the anthology from the Academy project on Russian media in the 1990s (NORDENSTRENG; VARTANOVA; ZASSOURSKY, 2001).

Moreover, Sparks (2010) raised critical questions about the theoretical basis of comparing media systems. Like the concept of a media system, the question of comparison had also become a vital topic in media and communication studies –

at a time of global integration making nation-states increasingly problematic although by no means obsolete. Highlighting the same trend was *Comparative Media Systems: European and Global Perspectives* (DOBEK-OSTROWSKA *et al.*, 2010).

The comparative perspective of the global media landscape was high on the scholarly agenda, but most scholars approached it from a particular national or regional angle. The angle of the present project was widened from Russia, with China as a point of comparison, and to also cover Brazil, India and South Africa, opening up perspectives on the consolidation of democracy in large developing countries on different continents.

Against this background, the research objectives of the project were specified as follows:

First, the project will critically examine the *theoretical concepts* of

- a) media system
- b) role of media and journalists in democracies
- c) freedom and independence of media

by placing the BRICS countries within a global context.

Second, the project will investigate the *empirical situation* of

- a) citizen participation in and through media
- b) professional orientation of journalists
- c) education of journalists

in the BRICS countries in a comparative context.

The participation of citizens as non-professionals in and through media was noted to be a central issue in the field, as demonstrated by Nico Carpentier (2011) and Peter Dahlgren (2009). It was high on the agenda in the Western industrialized countries, both in the practice of civic journalism and in the theory of democratic media. However, it was also emerging as a hot topic in the BRICS countries along with the gradual awakening of the civil society and increasing tension between the market and the party/state interests as highlighted in the case of China by Yuezhi Zhao (1998; 2008). This topic was foreseen to be pursued in the research team by Leonardo Custodio from the Brazilian perspective, Svetlana Pasti from the Russian perspective and Peixi Xu from the Chinese perspective. India as an established democracy and South Africa as a new democracy constituted important points of comparison.

The professional orientation of journalists was a topical issue particularly under conditions of development and socio-economic transition, foreseen to be studied by Svetlana Pasti on the basis of her research on Russian journalists. The education of journalists was an issue attracting relatively much public and political attention in most countries but had not been widely studied. The BRICS countries offered a challenging case for comparative analysis in this topic, too, as shown by the example of comparisons between journalism education in South Africa and Brazil (WASSERMAN; DE BEER, 2010).

An overall hypothesis of the project suggested that the group of BRICS countries provided an intriguing platform for studying media systems, with both differences and similarities in their socio-economic development and political structures. The urgent challenge they presented concerned democracy in general and the role of media and journalism in democracy in particular.

Implementation and results 2012–

This time we were lucky in the “academic lottery” and got 600,000 € + a matching 150,000 € from my university for 48 months in 2012–16. As seen in the project website <https://research.uta.fi/brics/> the logo of the project displays the five BRICS letters in the colours of the respective national flags followed by an exclamation mark in the colours of the Finnish national flag, reminding of the country of co-ordination and financing.

The project organization was naturally built around the senior partners in the five countries – see <https://research.uta.fi/brics/members/> The launching workshop and first events in Helsinki and Moscow in November 2012 were displayed in the project website <https://research.uta.fi/brics/meetings/> while most conference presentations were placed at <https://research.uta.fi/brics/materials/> (the last few years not properly updated).

The theoretical concepts of the research objectives were elaborated by those involved in panels and papers on various occasions, notably at annual IAMCR conferences and Moscow Readings, and published in numerous articles. An overview of the media landscape and its theoretical perspectives was published in *Mapping BRICS Media* (NORDENSTRENG; THUSSU, 2015). In addition, the standing project website was built to provide comprehensive data on the media systems in the five countries <https://research.uta.fi/brics/data/> The same page also includes national reports on the surveys of journalists and journalism education institutions.

The empirical part of the project included over 700 interviews with journalists in the five BRICS countries, carried out by local teams under the co-ordination of Svetlana Pasti in Tampere. The survey yielded a picture of the professional orientation of journalists in these countries and of their role in democracy, especially using online media. The results were first published in a special issue of *African Journalism Studies* (“THE BRICS...”, 2015) and later in *Contemporary BRICS Journalism* (PASTI; RAMAPRASAD, 2018)

A separate survey was conducted on journalism education under my co-ordination. The results, published in a special section in *Journalism & Mass Communication Educator* (“JOURNALISM...”, 2017), show that the BRICS countries do not constitute a separate unit on the world map but are largely governed by the same tendencies as the rest of the world, albeit with different emphases and a desire to avoid Western dominance.

The project was launched eight years ago and its final published report is forthcoming (THUSSU; NORDENSTRENG, 2020). In hindsight, the above objectives of the research plan were more or less fulfilled, except for the aspect of citizen participation, which was left without proper attention. The project was an instructive example of how comprehensive research plans are seldom fully materialized.

In general, the project demonstrated that trendy talk about media systems is misleading unless complemented by specific features of each country and a critical analysis of the media system concept itself. Although the concept could not be much clarified by the project, it was admitted to remain a useful intellectual vehicle for understanding media in society as well as the relation of media and journalism to the international system and its conflicting tendencies.

And for this understanding the BRICS coalition, which connects different continents, has proven particularly useful. It pushes us towards big meta stories and invites us to pursue reflective de-Westernization.

An important merit of the project was the simple fact that for the first time media scholars from these five countries were brought to a common platform. The project immediately showed that there had been very few contacts between media scholars in the BRICS countries – apart from those between Russia and China – and that practically no community of scholars existed across all the BRICS countries. Thus the project gave rise to a unique network of BRICS media scholars. Small Finland was pleased to have facilitated the beginning of a big topic in South-South co-operation.

References

- CARPENTIER, N. *Media and Participation: A Site of Ideological-democratic Struggle*. Bristol: Intellect, 2011
- CHRISTIANS, C. G. et al. *Normative Theories of the Media: Journalism in Democratic Societies*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- CURRAN, J.; PARK, M. (org). *De-Westernizing Media Studies*. Londres: Routledge, 2000.
- DAHLGREN, P. *Media and Political Engagement: Citizens, Communication and Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- DOBEK-OSTROWSKA, B. et al. (org.) *Comparative Media Systems: European and Global Perspectives*. Budapest: Nova York: Central European University Press, 2010.
- EKECRANTZ, J. Post-Post-Communist Media? A Challenge for Comparative Media Studies. In VARTANOVA, E. (org). *Media and Change*. Moscou: Media Mir and Faculty of Journalism; Moscow State University, 2007, pp. 75-94.
- HALLIN, D.; MANCINI, P. *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. Nova York: Cambridge University Press, 2004.
- JOURNALISM education in the BRICS countries (Special Section). *Journalism & Mass Communication Educator*, vol. 72, n. 3, pp. 260-321, ago/2017. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/toc/jmcb/72/3>
- NORDENSTRENG, K. The Russian Media System: Something Special?. In: VARTANOVA, E. (org). *Content, Channels and Audiences in the New Millennium: Interaction and Interrelations*. Moscou: Faculty of Journalism; Moscow State University, 2010, pp. 183-186. Disponível em <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/66144>
- NORDENSTRENG, K.; PIETILÄINEN, J. (2010) Media as a Mirror of Change. In Tomi Huttunen and Mikko Ylikangas (eds), *Witnessing Change in Contemporary Russia*. Helsinki: Aleksanteri Institute (Kikimora Publications Series B 38), pp. 136-158. Available at <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/66231>
- NORDENSTRENG, K.; THUSSU, D. (org) *Mapping BRICS Media*. Milton Park: Routledge, 2015.
- NORDENSTRENG, K.; VARTANOVA, E.; ZASSOURSKY, Y. (org). *Russian Media Challenge*. Helsinki: Aleksanteri Institute (Kikimora Publications Series B 20), 2001.

PASTI, S.; RAMAPRASAD, J. (org). *Contemporary BRICS Journalism: Non-Western Media in Transition*. Milton Park: Routledge, 2018.

ROSENHOLM, A.; NORDENSTRENG, K.; TRUBINA, E. (org). *Russian Media and Changing Values*. Milton Park: Routledge, 2010.

SPARKS, C. China Media Colloquium | China's Media in Comparative Perspective. *International Journal of Communication*, v. 4, pp. 552-566, mai/2010. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/754/431>

THE BRICS journalist: Profession and practice in the age of digital media (Special Issue). *African Journalism Studies*, vol. 36, n. 3, pp. 1-138, set/2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/recq21/36/3>

THUSSU, D. (org). *Internationalizing Media Studies*. Nova York: Routledge, 2009.

THUSSU, D.; NORDENSTRENG, K. (org). *BRICS Framing a New Global Communication Order?*. Milton Park: Routledge, 2020.

WASSERMAN, H.; DE BEER, A. (org). *Journalism in the Global South: South Africa and Brazil*. *Communicatio*, vol. 36, n. 2, pp. 143-147, 11/ago/2010. DOI: <https://doi.org/10.1080/02500167.2010.485361>

ZHAO, Y. *Media, Market, and Democracy in China: Between the Party Line and the Bottom Line*. Chicago e Urbana: University of Illinois Press, 1998.

ZHAO, Y. *Communications in China: Political Economy, Power and Conflict*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.

Unveiling unseen climate practices on Instagram

Niina Uusitalo

Ph.D. in Media and Communication from Tampere University, Finland. She is currently working on her post doctoral research project Envisioning climate change, which studies the ways media users visualize climate change and related emotions. As part of the study, the findings are also visualized through photography projects. Uusitalo's research interests include visual culture, climate change visualization, promotional culture, participation online, technologies of governance, discourse analysis and media literacies.

E-mail: niina.uusitalo@tuni.fi

Abstract: Climate change is often portrayed through stereotypical, extreme or controversial messages, with the role of human agency attached to consumption and demonstrations. Such depictions can be demotivating and cause issue fatigue. There is a need to broaden and elaborate our understanding of human connections to climate change. The aim of this paper is to identify a wide array of climate practices expressed by social media users. An empirical study of 42 Finnish ecological Instagram accounts was conducted. The textual and visual contents of climate-related posts were qualitatively analyzed to identify climate practices and the role visual images play in these representations. Six types of climate practices were identified in the data: detaching, reforming, transilluminating, persevering, caring and consolidating. The visualization of climate practices should be expanded in the media to broaden the understanding of potential human agency in the climate crisis.

Keywords: Climate practices; Human connection; Instagram; Visual studies; Photography.

Revelando práticas climáticas invisíveis no Instagram

Resumo: As mudanças climáticas geralmente são retratadas por meio de mensagens estereotipadas, extremas ou controversas, com o papel de agência humana ligado ao consumo e às demonstrações. Tais representações podem ser desmotivadoras e causar fadiga. É necessário ampliar e elaborar nossa compreensão das conexões humanas com as mudanças climáticas. O objetivo deste artigo é identificar uma ampla variedade de práticas climáticas expressas por usuários de mídia social. Foi realizado um estudo empírico de 42 contas ecológicas finlandesas do Instagram. O conteúdo textual e visual dos posts relacionados ao clima foi analisado qualitativamente para identificar práticas climáticas e o papel que as imagens visuais desempenham nessas representações. Seis tipos de práticas climáticas foram identificados nos dados: destacando, reformando, transiluminando, perseverando, cuidando e consolidando. A visualização das práticas climáticas deve ser ampliada na mídia para ampliar o entendimento da potencial agência humana na crise climática.

Palavras-chave: Práticas climáticas; Conexão humana; Instagram; Estudos visuais; Fotografia.

The visibility of climate change

The awareness of a worsening climate crisis has been accentuated in the public eye in recent years as scientific reports, activists and even political leaders have acknowledged the ramifications of global warming. The language of the public discourse around climate change is routinely constructed through catastrophic representations. *The Guardian* changed its language on climate issues in order to more accurately reflect the environmental crises facing the world (O'NEILL, 2019). The past two years have seen a surge in catastrophic images, such as the burning Amazon rainforest and Australian bushfires, in international media coverage. Scientific reports, activists and the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) report alike predict a grim future for mankind unless global warming is significantly slowed (IPCC, 2018). This type of media discourse was prevalent even before the latest ecological devastations. The public discourse on global warming uses similar terms, including words such as 'catastrophe', 'terror', 'danger', 'extinction' and 'collapse' (HULME, 2008: 5).

Some of the core visual representations of climate change have been viewed as fear inducing (O'NEILL; NICHOLSON-COLE, 2009), unrelatable and distant. Five visual themes account for most of the existing climate change imagery in the news media: images of climate change impacts and threats, nature imagery, talking heads, graphs and models and, finally, carbon emissions and energy issues (METAG *et al.*, 2016: 199–205). Previous research has shown that climate change imagery is distant, abstract and ineffective at motivating personal engagement with the issue (O'NEILL; NICHOLSON-COLE, 2009; NIEMELÄ-NYRHINEN; SEPPÄNEN, 2019).

There seems to be a problem with connecting climate change imagery to people's everyday lives and practices. One reason may be that imagery on solutions and the reasons behind climate change have been scant (KANGAS, 2016), and mass media imagery on climate change does not provide options for action, at least not through visual communication (METAG *et al.*, 2016). The human connection to the climate crisis has been portrayed through consumerist imagery, offering solutions through green consumption patterns and recycling (NIEMELÄ-NYRHINEN; SEPPÄNEN, 2019). According to Metag *et al.* (2016), the imagery that creates the most self-efficacy – meaning one's ability to act on the issue – are images depicting ways of reducing carbon emissions through consumption and lifestyle choices.

McFarland Taylor (2019: 3) used the term 'ecopiety' to refer to contemporary practices of environmental (or 'green') virtue through daily voluntary works of duty and obligation: recycling, saving energy or purchasing green products. Ecopiety, as represented in contemporary popular culture, refers to cultivating a proper and respectful relationship between individual citizen consumers and the more-than-human earth (*Ibid.*: 4). However, the position of the ecological consumer has been criticized as passive and upholding the capitalist system. The consumer figures prominently in accounts of neoliberal logics and subjectivities; neoliberal discourses address and construct citizens as consumers or purchasers of commodities (DOWLING, 2010: 491).

Combating climate change will require a large-scale change in people's perceptions and social imagination. For instance, Moernaut and Mast (2018) underlined that the dominant framings of climate change have mainly been reproducing hegemonic ideology, but real change will require an ideological transformation to biocentrism. One of the issues seems to be how to reimagine human ways of being and doing in the world. Even though some attempts to renew the 'image problem' have already been instituted – for example, through

portraying real people, climate change impacts and climate change causes at scale (CORNER; WEBSTER; TERIETE, 2015) – achieving a more ecologically sustainable future will require further reimagining at all levels of society (see SOPER, 2008).

A recent change in this imagery was the global climate strikes (i.e., Fridays for Future) started by Swedish teenager Greta Thunberg. The climate strike imagery from mass demonstrations has portrayed human agency connected to the climate crisis on a new scale. However, even this imagery of political participation does not empower or inspire everyone to address climate issues. There has been an uproar from right-wing climate sceptics who proclaim the whole movement and its imagery to be ‘alarmist’ or ‘hysterical’. The human impact on climate change is dismissed by climate denialists, who view climate change as a natural phase in the earth’s evolution. Despite the debate about the causes and effects of greenhouse emissions and atmospheric carbon dioxide concentrations, it is undeniable that humans are connected to the issue in multiple ways.

In this paper, the human connection to climate change is studied through the visibility and visibility of practices. Visibility is a metaphor of knowledge, but it is not simply an image: it is a social process in itself (BRIGHENTI, 2007: 325). Visibility lies at the intersection of the two domains of aesthetics (relations of perception) and politics (relations of power) (*Ibid.*: 324). Making an issue like climate change visible is an epistemic practice of creating a representation of the unseen. Here, visibility includes both textual and visual communication, which play different roles. Visuals are thought to affect people emotionally, whereas textual/verbal material requires more rational, logical and linear pathways of thought (JOFFE, 2008: 84). In their study of the public understanding of global warming, Smith and Joffe (2012) found that the British public’s first thoughts regarding global warming often mirrored the images used by the British press. In creating human connections to climate change, visibility creates possibilities for emotive connections.

Climate practices as doing and being

This paper suggests that identifying and visualizing unseen climate practices may potentially broaden the scope of human connection to the climate crisis. An integral concept in this paper is *practice*. Practice is some form of human activity that takes place in a *material* context, which defines its boundaries, scopes and means, and in a *social* context, which includes communities of practitioners, networks of peers and sometimes competitors (GRASSEN, 2007: 206). COULDRY (2012: 33–35) writes about practices in the context of media theory and highlights that: 1) practice is concerned with regularity of action, 2) practices are social, 3) practice points to things we do because they relate to human needs, and 4) practice offers a base for thinking normatively about how we should live with media. Couldry also considers that a practice approach of media sociology is interested in actions *directly oriented* to media, actions that *involve* media, and actions whose possibility is *conditioned by* the prior existence, presence of functioning of media. Couldry’s thoughts offer a fruitful base for considering the different ways climate practices on Instagram are media-related. In this study, climate practices definitely involve media and are also conditioned by the prior functioning of media. The actual media practice in question is that of posting texts and images on Instagram. Actual climate practices are not materially present but are represented through media. One can obviously think of the communication of climate issues as a climate practice in itself, but this paper is more interested in what practices are represented through texts and images.

Posting about climate practices on Instagram is a form of everyday politics, and this research is specifically interested in the role photographs play in making everyday political practices visible. The social function of personal photography has been amplified with the advent of online photo sharing and internet-based social networking (VIVIENNE; BURGESS, 2013: 295–296). The digitalized and networked practices around personal images have a politics that extends beyond the individual and his or her domestic context (*Ibid.*: 296). Brabham (2015) encouraged examination of the ways in which individuals engage with political and personal issues as part of everyday social media activity.

Studying Instagram posts of ecologically minded people obviously zones in on the practices of a very specific group or even a community. Grasseni (2007) developed the connections between ways of knowing and communities of practice. Communities of practice can cradle and nurture social and cognitive skills, habits and attitudes, value-laden stances, emotional patterns and ingrained beliefs (*Ibid.*: 204). The community of practice in this study – ecologically inclined Instagram users – thus creates a particular type of epistemological culture, where the ways of knowing about climate change are connected to certain practices, habits, attitudes and emotional patterns. Representations of climate practices are thus epistemologically constructed and hold a community together. In this context, a social media post is an artefact that interacts socially with other artefacts (e.g., photos and posts), and through this interaction influences the formation of significant patterns of meaning and social action (*Ibid.*: 208).

This paper studies representations of everyday climate practices on Instagram. Climate practices refer to material acts that situate individuals in relation to the more-than-human earth, and by doing so, necessarily also resituate them in relation to the logics of global capitalism and market ideology (MCFARLAND TAYLOR, 2019: 3). Through posting on Instagram, users identify practices and communicate them to others. Personal digital photography is a tool to register personal experiences in physical space as well as a currency for communicating in digital space (LEE, 2010). According to van House (2011: 131), online photo-sharing is a way of representing oneself as well as contributing to the ways we enact ourselves individually and collectively and reproduce social formations and norms. To sum up, posting about climate issues on Instagram constructs climate practices both individually and collectively. Through collective sharing of climate practices, possible new forms of human connections to climate change may be created beyond consumerism and political activism.

Instagram data and qualitative coding

While the frames and ideological representations of climate change in mainstream media have been widely studied (O'NEILL; NICHOLSON-COLE, 2009), there is little research on representations in alternative platforms, such as social media (MOERNAUT; MAST, 2018: 125). Instagram offers an opportunity for studying everyday politics on social media and specifically the role of images in these politics. With the advent of cell phone cameras, people are able to document their everyday lives constantly and easily. Through its ubiquity, Instagram has become a popular digital application and has influenced the cultural logic of the visual (MACDOWALL, 2019: 3). In its annual 2018 report, Instagram highlighted that the platform is used for political causes:

Millions of people used Instagram to make their voices heard in 2018. The year's top advocacy hashtags were #metoo (1.5 million), #timesup (597K), [and] #marchforourlives (562K), demonstrating that Instagram can be a powerful platform for people to speak out and bring light to meaningful causes. (INSTAGRAM, 2018)

However, there has been little research on photography that explores the meanings made through the visual choices construed in social media images (ZAPPAVIGNA, 2016: 272). Previous research of Instagram has concentrated on body image portrayals on the platform (TIGGEMAN; ZACCARDO, 2018) and the dynamics of gendered self-representation (CALDEIRA; DE RIDDER, 2017). Studies on the political and transformative potential of Instagram have been few, and this area deserves further investigation. It is important to consider that on Instagram, the political potential of the image is bound by the technology, cultural frameworks and written cues of the posts.

In this study, the everyday politics of Instagram users is examined by identifying representations of climate practices in posts. The data were collected from Finnish Instagram users who produce ecological content on their accounts. The accounts were identified through a participatory exploration of Instagram in order to gain an insider view on the practices that guide actions in this specific social life-world (see EISEWICHT; KIRSCHNER, 2015: 668). The accounts from which the data were collected were selected through a variety of Instagram's functionalities. Firstly, as part of my research project *Envisioning Climate Change*¹, I opened my own Instagram account titled *Tunne ilmasto* (translation: Emotional climate or Feel the climate), which concentrates on research, art and photography related to the effect of climate change on emotions. I first started following Finnish accounts explicitly publishing posts on climate change-related issues. I found additional accounts among the followers of the initial accounts, and Instagram's algorithms also recommended accounts. Additionally, accounts were identified among followers of my *Tunne ilmasto* account, some of whom found my account because of recommendations from other Instagram users (through networking with Finnish ecological influencers). Certain accounts were found by following the hashtag *#ilmastonmuutos* (*#climatechange*). I also used the search tool on Instagram to identify accounts with *ilmasto* (climate) in their title.

My participatory involvement in the field led me to zone in on accounts that concentrated on veganism, minimalism, sustainable living, zero waste, nature appreciation and plogging (picking up rubbish from nature), in addition to some accounts solely devoted to climate issues. Together, these accounts represent an array of life-worlds anchored to climate change. Highfield (2016: 14) stated that everyday political talk features occasional contributions by individuals who are loosely connected (if at all) but who have their own personal interests, perspectives and issues of importance. The studied users also posted about personal interests (studies, hobbies, work life and family), but their overall focus was on ecological issues.

The final selection included 42 Instagram accounts concentrating on environmental and ecological issues. All chosen accounts a) posted at least three times during the data collection period, b) featured the users' own photos of their everyday life and c) featured posts connected to climate change issues. All posts made throughout the research period (1.8.2019–30.11.2019) were collected, and climate-related posts (N = 280) were identified from the data. Posts connected to climate change were identified through keywords (e.g., climate change, climate action, carbon sink, carbon neutral and climate friendly) and collected by taking screenshots that included the image, texts and hashtags as well as comments left by other users.²

The posts' texts and hashtags were studied to identify representations of doing and being that expressed the human connection to climate change. Climate practices were identified in posts by the textual descriptions of the image content, including what was happening in the image and who was doing or being

¹ *Envisioning Climate Change: Investigating Visual Traces of Climate Change in Media Users' Life-Worlds* is a three-year research and photography post-doctoral project funded by the Kone Foundation.

² The data are stored temporarily for the duration of analysis but will not be stored long term.

in the image. This approach is necessary to identify the way users connect images to climate change, as climate change in itself cannot be directly portrayed. As Thompson (2005: 36) wrote, the spoken or written cues that commonly accompany the visual image shape the way in which images are seen and understood. The next section presents six themes of climate practices identified in the data and illuminates how they were textually and visually represented in posts.

Identifying unseen climate practices

From the images, textual posts and comments, I identified climate practices, which were then grouped into six themes or patterns of expression: detaching, reforming, transilluminating, persevering, caring and consolidating. Each theme contains certain ways of being and doing in relation to climate change.

Detaching refers to releasing from something that binds or holds; on a practical level, this can be letting go of certain items and habits. In the data, detaching took the form of different kinds of personal strikes: flight strikes, consumption strikes and even social media strikes. One example of a consumption strike was White Monday, a movement meant to bring awareness to the negative ecological effect of Black Friday, a day of mass consumption originating in the U.S. The zero-waste lifestyle was another example of detaching from wasteful living, such as products, packaging material and other kinds of waste. Detaching included practices of refraining from too much stuff, downsizing living space and reducing stress. Detaching was also expressed as disentangling from ideologies, values and structures: for instance, from the capitalist culture (#fuckconsumptionsociety, #postconsumerism, #dontbuyanythinglife, #degrowth), from the exploitation of workers in third-world factories, from materialism and from frivolous wants. Practices of detaching often used collectively produced campaign material but were mostly expressed through hashtags and textual elements. An interesting exception was a user who visualized bodyweight training in nature as a protest to capitalist society.

Reforming means changing to a new and improved condition of living and also amending something that is defective. In the posts, this was expressed as replacing items with more ecological alternatives, and thus it was closely tied to detaching. This sometimes appeared as testimonials by users, who stated that they would reform their previous habits in order to live a more sustainable way of life and promised to make better choices in the future: 'I promise here in public to change my ways'. Examples of reformation included switching from cow's milk to soy milk, buying clothes from flea markets instead of fast fashion, replacing excessive shopping altogether for outdoor activities and travelling by land instead of flying. On a systemic level, reforming meant transitioning from fossil fuels to green alternatives. Reforming of problematic structures was also expressed in hashtags about changing current systems altogether: #systemchangenotclimatechange. Visually, reforming was present in posts representing sustainable consumption, travel and clothes. These types of visualizations of consumer choices fuse well into the overall consumptive visual orders of Instagram.

Transilluminating refers to critical examination of the relations between production and consumption. Transilluminating was used to shine a light on naturalized practices and structures with the goal of making others consider the causes of climate change. This was represented through showing what kinds of emissions were created through 'ordinary' practices: 'In Finland the climate impact of households food loss equals the emissions from 100 000 cars'. Transillumination was also present in relating information about climate change

and emissions to individual practices. The hashtag #carbonfootprint was connected to transilluminating through users calculating and posting their own carbon footprint: 'In my weekend post I revealed my carbon footprint, and you can find the link in the bio'. Transillumination was mostly presented in the form of data and numbers pertaining to certain issues but also sometimes through graphs. The possibilities for visualization lay in illuminating systemic relations through personal images: for instance, showing items that had been recycled, fixed or were being used despite having a flaw and tying these images to the critique of production and consumption through textual cues.

Persevering refers to persisting steadfastly in pursuit of an undertaking. Persevering was represented in the sample as the ability to stand behind one's values and make choices that were sometimes frowned upon by others. These choices were also seen as showing an example to others. Persevering was also connected to self-sustainability of food and energy production. For instance, the hashtags #globalwarming and #climatechange were often posted alongside #self-sustainability and #foodfrommyownland. These types of posts were accompanied by photos of self-made gardens and vegetable and fruit harvests.

Caring is a practice of connecting with the earth, environment and other beings through compassion. Caring means taking an interest in and being concerned about the consequences of climate change for humans and other living beings. Caring is also linked to taking responsibility for one's actions. Posts often used the hashtags #responsibility and #sustainableliving, to refer to the overall attitude of caring for the environment. Caring was connected to emotional expressions, both positive and negative. Positive emotions were expressed in connection to experiences in nature: 'If you never see nature, birds and verdancy, why would you be interested in it or protecting it?' Serene photos of forests and people in nature were used in posts that expressed caring. Caring was also found in negative posts, with users regularly expressing fear, sadness and anxiety towards different news stories, political decisions and scientific data on climate change. One common hashtag was #climateanxiety. However, these negative emotions were rarely coupled with imagery, though sometimes facial expressions in selfies were used to relay these emotions.

Consolidating refers to bringing together and making the community or movement stronger. Consolidating practices were attached to positive emotion, encouragement, inspiration and calls to action: #keepgoing, #savetheworld, #grassrootslevel, #dosomething and #doeverything. Consolidating practices were also expressed through uplifting and encouraging comments, such as 'Don't feel despaired. We can still change the world, all we need is a state of aspiration'. Individual choices were affirmed: 'it's great that you have principles and have the courage to stand behind them'. The negative aspects of caring (sorrow and climate anxiety) were often balanced with consolidating messages: 'I've been posting information about the Amazon situation as well as last glimmers of hope for all who have anxiety about the issue'. Consolidating was also expressed in comments and hashtags linking individual practices to larger movements, for instance: #noplasticrevolution, #oneplanetlifestyles, #sustainableliving and #1o5lifestyles, the last one referring to the lifestyles needed to halt global warming at 1.5°C. Consolidating practices were expressed visually through emojis (e.g., heart, raised fist and smiley face) and images from Finnish climate strikes, in which thousands of people took part.

Conclusion: Towards new visualizations of climate practices

The human actions needed to solve climate issues have been presented in the media as changing consumption choices and taking part in demonstrations, thus

connecting human involvement to either consumerism or political activism. These viewpoints are an important part of human involvement in slowing global warming, but the aim of this study was to broaden this view and uncover unseen climate practices. This study shows that there are an array of different climate practices expressed by climate-conscious Instagram users. The six themes of practices presented here – detaching, reforming, transilluminating, persevering, caring and consolidating – form a groundwork for reimagining human connections to the climate crisis. Even though these findings require further conceptual and theoretical work, the identified themes of practice widen the scope of human connections beyond green consumption and political activism.

However, the study also shows that visualizations of climate practices are relatively repetitive and restricted to certain established representations: reforming was visualized through consumption practices (vegan food, biodegradable goods, ethical fashion, etc.) and consolidating through images from climate strikes, both of which link back to the representation of human actions through consumerism and political activism. Caring was visualized through nature photography (Finnish forests and lakes), which is another established visual theme used in the media to portray climate change (METAG *et al.*, 2016: 199–205). Likewise, transilluminating was mainly done on a textual level and through graphs, another established form of visualizations (*Ibid.*).

However, this study of Instagram images did unveil some novel visualizations in comparison to previous studies. Some climate practices were visualized beyond the scope of the consumerist or political viewpoints. One user expressed detaching by posting images of bodyweight training as a critical comment on capitalist consumption society. The idea of modern Western humans being disconnected from nature and unable to move their bodies in a natural way was embodied through images and videos of acrobatic ability. Many users posted images of small-scale farming, which visualized their ability to cultivate the land, produce food self-sustainably and ecologically and thus persevere in the changing climate. One interesting possibility of new visualizations lay in the theme of transilluminating, where users visualized systemic critique of consumption culture through personal images. Images of recycled, fixed or flawed items were tied to ideals of total non-consumption and degrowth. These singular examples show everyday practices as a site of activism and change (PINK, 2012) and they also offer an interesting insight into the way climate practices could be further visualized through photography.

The next goal of my research project is to create photography using the identified themes of climate practices and then post these images to Instagram. Due to the participatory approach to the data collection, the project's Instagram account is connected to the studied ecological accounts and their communities of practice. Through this network, there is a possibility to diversify the visual expressions of climate practices. This, in turn, has the potential to broaden the understanding of potential human agency in the climate crisis. As YUSOFF (2010, 77) argues, aesthetics must be considered as part of the practice of politics; a space where things are made, both materially and semiotically, and a space that configures the realm of what is possible in that politics.

References

BRABHAM, D. C. Studying normal, everyday social media. *Social Media + Society*, v. 1, n.1, mai/2015. DOI: <https://doi.org/10.1177/2056305115580484>.

BRIGHENTI, A. Visibility: a category for the social sciences. *Current Sociology*, v. 55, n. 3, pp. 323–342, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1177/0011392107076079>.

CALDEIRA, S. P.; DE RIDDER, S. Representing diverse femininities on Instagram: a case study of the body-positive @effyourbeautystandards Instagram account. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, v. 9, n. 2, pp. 321–337, 2017. DOI: https://doi.org/10.1386/cjcs.9.2.321_1.

CORNER, A.; WEBSTER, R.; TERIETE, C. *Climate Visuals: Seven principles for visual climate change communication (based on international social research)*. Oxford: Climate Outreach, 2015.

COULDRY, N.; *Media, society, world: Social theory and digital media practice*. Cambridge: Polity Press, 2012.

DOWLING, R. Geographies of identity: climate change, governmentality and activism. *Progress in Human Geography*, v. 34, n. 4, pp. 488–495, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1177/0309132509348427>.

EISEWICHT, P.; KIRSCHNER, H. Giving in on the field: localizing life-world analytic ethnography in mediatized fields. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 44, n. 5, pp. 657–673, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1177/0891241615595437>.

GRASSEN, C. Communities of practice and forms of life: towards a rehabilitation of vision. In: HARRIS, M. (org.) *Ways of knowing: new approaches in the anthropology of experience and learning*. Oxford: Berghahn, 2007, pp. 203–221.

HULME, M. The conquering of climate: discourses of fear and their dissolution. *The Geographical Journal*, v.174, n.1, pp. 5–16, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1475-4959.2008.00266.x>.

HIGHFIELD, T. *Social media and everyday politics*. Cambridge: Polity Press, 2016.

INSTAGRAM Year in Review 2018. *Instagram (blog)* 12/dez/2018. Disponível em: <https://about.instagram.com/blog/announcements/instagram-year-in-review-2018>. Acessado em: 20/mai/2020.

JOFFE, H. The power of visual material: persuasion, emotion and identification. *Diogenes*, v. 55, n. 1, pp. 84–93, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1177/0392192107087919>.

IPCC. *Global Warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate*. IPCC, 2018. Disponível em: <https://www.ipcc.ch/sr15/>. Acessado em 20/mai/2020.

KANGAS, J. Näkymätön ilmasto, näkyviä kuvia: Ilmastoriskin visualisointi ja kuvallinen kehystäminen Helsingin Sanomissa [Visualization of the climate risk and image framing in Helsingin Sanomat]. *Media & Viestintä*, v. 39, n. 4, pp. 209–227, 2016. DOI: <https://doi.org/10.23983/mv.61407>.

LEE, D.-H. Digital cameras, personal photography and the reconfiguration of spatial experiences. *The Information Society: ICT Adoption and User Choices*, v. 26, n. 4, pp. 266–275, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1080/01972243.2010.489854>.

MACDOWALL, L. *Instafame: graffiti and street art in the Instagram era*. Bristol: Intellect, 2019.

MCFARLAND TAYLOR, S. *Ecopiety: green media and the dilemma of environmental virtue*. Nova York: New York University Press, 2019.

METAG, J. *et al.* Perceptions of climate change imagery: evoked salience and self-efficacy in Germany, Switzerland, and Austria. *Science Communication*, v. 38, n. 2, pp. 197–227, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/1075547016635181>.

MOERNAUT, R.; MAST, J. Fighting carbon dioxide or fighting humans? The ideological fault lines underlying two climate change frames. *International Journal of Media & Cultural Politics*, v. 14, n. 2, pp. 123–152, 2018. DOI: https://doi.org/10.1386/macp.14.2.123_1.

NIEMELÄ-NYRHINEN, J.; SEPPÄNEN, J. Kuvajournalismi ja eettisen kuluttamisen haaste [Visual journalism and the challenge of ethical consumption]. *Media & viestintä*, v. 42, n. 3, pp. 165–186, 2019. DOI: <https://doi.org/10.23983/mv.85780>.

O'NEILL, S. Z. 'It's a crisis, not a change': the six Guardian language changes on climate matters. *The Guardian* (on-line). 16/oct/2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/2019/oct/16/guardian-language-changes-climate-environment>. Acessado em 20/mai/2020.

O'NEILL, S.; NICHOLSON-COLE, S. "Fear won't do it": promoting positive engagement with climate change through visual and iconic representations. *Science Communication*, v. 30, n. 3, pp. 355–379, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1177/1075547008329201>.

PINK, S. *Situating everyday life: practices and places*. Londres: Sage, 2012.

SMITH, N.; JOFFE, H. How the public engages with global warming: a social representations approach. *Public Understanding of Science*, v. 22, n. 1, pp. 16–32, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963662512440913>.

SOPER, K. Alternative hedonism, cultural theory and the role of aesthetic revisioning. *Cultural Studies*, v. 22, n. 5, pp. 567–587, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380802245829>.

THOMPSON, J. B. The new visibility. *Theory, Culture & Society*, v. 22, n. 6, pp. 31–51, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276405059413>.

TIGGEMAN, M.; ZACCARDO, M. 'Strong is the new skinny': a content analysis of #fitspiration images on Instagram. *Journal of Health Psychology*, v. 23, n. 8, pp. 1003–1011, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1177/1359105316639436>.

VAN HOUSE, N. Personal photography, digital technologies and the uses of the visual. *Visual Studies*, v. 26, n. 2, pp. 125–134, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.571888>.

VIVIENNE, S.; BURGESS, J. The remediation of the personal photograph and the politics of self-representation in digital storytelling. *Journal of Material Culture*, v. 18, n. 3, pp. 279–298, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1177/1359183513492080>.

YUSOFF, K. Biopolitical economies and the political aesthetics of climate change. *Theory, Culture & Society*, Los Angeles, v. 27, n. 2/3, pp. 73–99, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276410362090>.

ZAPPAVIGNA, M. Social media photography: construing subjectivity in Instagram images. *Visual Communication*, v. 15, n. 3, pp. 271–292, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/1470357216643220>.

Visualizing the experience of flight: photojournalistic portraits and refugee migration

Maria Nilsson

PhD in Communication Studies, University of Iowa, is Associate Professor in the Department of Media Studies at Stockholm University. Her research focuses on photography and photojournalism in various contexts. Recent publications address photojournalism and editorial processes, news photography and ethics, and photojournalism and citizen eyewitnessing.

E-mail: maria.nilsson@ims.su.se

Abstract: This paper explores how photojournalism addresses refugee migration in Sweden, a country currently receiving a large influx of asylum seekers, in particular during a surge in global migration in 2015. Theoretically informed by literature calling for a compassionate visual storytelling focusing on the experience of refugees, the specific focus is on entries in the Swedish Picture of the Year contest. Images of children were particularly prominent among contest entries focusing on forced migration in the examined years, presenting an opportunity to further explore visual representation while also considering portraiture as a photojournalistic genre and visual strategy. A close reading drawing on semiotics and compositional analysis was conducted on images and written contest jury motivations. Findings showed a humanitarian aesthetic, formality as a storytelling tool, and an unresolved tension between showing and shielding young victims of trauma.

Keywords: Photojournalism; Portraiture; Refugees; Humanitarianism; Sweden.

Visualizando a experiência de fuga: retratos fotojornalísticos e migração de refugiados

Resumo: Este artigo explora como o fotojornalismo trata a migração de refugiados na Suécia, um país que atualmente recebe um grande fluxo de solicitantes de asilo, em particular durante um aumento na migração global em 2015. Teoricamente informado pela literatura demandando uma narrativa visual compassiva com foco na experiência de refugiados, o foco específico está nas inscrições no concurso de fotografia sueca do ano. Imagens de crianças foram particularmente proeminentes entre os participantes do concurso, enfatizando a migração forçada nos anos examinados, apresentando uma oportunidade para explorar ainda mais a representação visual, além de considerar o retrato como um gênero fotojornalístico e estratégia visual. Um desenho de leitura atenta sobre semiótica e análise composicional foi realizado em imagens e motivações do júri por escrito. Os resultados mostraram uma estética humanitária, formalidade como ferramenta de contar histórias e tensão não resolvida entre mostrar e proteger jovens vítimas de trauma.

Palavras-chave: Fotojornalismo; Retrato; Refugiados; Humanitarismo; Suécia.

Introduction

This paper explores visual strategies for covering a global migration surge, with a specific focus on images made by Swedish photojournalists while this Scandinavian country received a large number of asylum applications. Theoretically, the paper draws on a scholarly critique of visual representations of refugee migration, and on the work of scholars calling for a humanizing visual portrayal that allows for identification and engagement (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017; KEDRA; SOMMIER, 2018; NAIR, 2018; WOLTERS, 2017). The empirical material consists of imagery recognized by the Swedish Picture of the Year contest. Migration is widely covered by Swedish photojournalists, reflected by a high number of entries on the topic in this professional contest. Images of children, in portraiture and other categories, were particularly recognized by the contest jury the examined years. Thus, this case study which has a descriptive and exploratory aim, focuses specifically on images of children, given the ethical dilemmas posed by visually portraying and circulating images of children in a vulnerable position (e.g. MORTENSEN; ALLAN; PETERS, 2017). At the same time, such images are of interest since the literature on humanitarian photography has demonstrated that images of children are useful tools for evoking empathy (FEHRENBACH; RODOGNO, 2016).

A qualitative interpretative analysis was applied to the empirical materials, in order to explore how children were visually portrayed and how this professional contest, as a normative body, chose and framed best-practice visualizations on the topic of migration. The Swedish Picture of the Year focuses on Swedish photojournalism. Yet the global recognition of some of the entries examined here indicates shared norms and practices within an international photojournalism community.

Theoretical perspectives on visualizations of migration

Research has identified an ambivalence in portrayals of “human mobility crises” (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017: 1164) expressed in tropes that may deprive refugees of their humanity (e.g. BLEIKER *et al.*, 2013). The literature points to two recurring visual frames or figures: victim and threat. These figures may contribute to shaping public perceptions and to reproducing a certain discourse through widely circulated imagery of migrants portrayed in a decontextualized state (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017). Certain visualizations may further marginalize and fail to evoke empathy or identification on the part of the public, in part by relying on clichéd figures and tropes (*ibid.*), and in part as a result of compassion fatigue (MOELLER, 1989) caused by a saturation of news coverage. According to this perspective, visualizations of crowded refugee camps may contribute to reducing those depicted to distant and passive bodies who lack “the legitimacy to articulate political will or rational argument” (HYNDMAN *apud* CHOULIARAKI; STOLIC, 2017: 1164).

Migration is also frequently visualized through close-up images and portraits, with the mother and child a prevalent figure, such as in Dorothea Lange’s famed “Migrant mother,” part of a U.S. Farm Security Administration project of the 1930s (ROSENBLUM, 2008). Portraiture such as these have been critically examined in the literature as exoticizing and objectifying sitters, in certain contexts, thus reproducing a world view of a distant and inferior other (LUTZ; COLLINS, 1993). Another common visual figure may be called the child in need (KEDRA; SOMMIER, 2018; MORTENSEN; ALLAN; PETERS, 2017; ZARYCKA, 2016). This visual figure can be traced to NGO campaigns of the early 20th century, according to Heide Fehrenbach and Davide Rodogno (2015, 2016). Such photographs are useful tools in humanitarian campaigns since they are,

“composed, edited, narrated and circulated with an eye toward creating a specific effect: to stimulate emotion, such as empathy or outrage, in viewers, and cause them to act” (id., 2016: 1125). Images of children, in particular, have proven effective since they evoke empathy and a universal humanitarian impulse to protect the innocent.

The rhetoric and visual language of humanitarian photography can be found in photojournalistic representations of forced migration, where they appeal to readers’ emotions and visualize news values such as conflict and impact (DENCİK; ALLAN, 2017). However, news organizations have been criticized for further exposing vulnerable children, such as in the publication of photographs of Alan Kurdi, a Syrian boy who drowned in the Mediterranean Sea in 2015 (e.g. MORTENSEN; ALLAN; PETERS, 2017; MORTENSEN; TRENT, 2016; PROITZ, 2018). In the case of the Kurdi imagery, some news organizations sought to justify their decision to publish the images of the drowned boy, for instance through published deliberations stated to show transparency about the editorial process (MORTENSEN; ALLAN; PETERS, 2017).

¹ See an in-depth review of visual framing scholarship, in FAHMY, S.; BOCK, M. A.; WANTA, W. *Visual communication theory and research: A mass communication perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

However, the binary construction of two dominant frames¹ or figures might obscure a greater complexity in the news media’s visualizations of refugees (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017; KEDRA; SOMMIER, 2018; LUTZ; COLLINS, 1993). For instance, Lilie Chouliaraki and Tijana Stolic (2017: 1172) identified five categories of visibility in a comparative analysis of news photographs of refugees—biological life, empathy, threat, hospitality and self-reflexivity—each introducing specific “public dispositions” to act. Their study concluded that the visual figures were interchangeable and not fixed, such as when a welcoming attitude during the refugee “crisis” of 2015 in Europe turned into rejection following a number of terror attacks. While these authors found few examples of an expanded visibility, they fault society’s and the public’s failure to imagine an inclusive definition of citizenship for this shortcoming.

Alternative visual strategies and counter frames of refugee migration have also been identified in the literature. For instance, Parvati Nair (2018) found an aesthetic and visual language contrasting to news value in a photo reportage about migrants living in a no-man’s land, accomplished through a focus on mundane details in the daily life of undocumented migrants, aspects of life rarely seen in the news coverage. In turn, Joanna Kedra and Melodine Sommer, in a study of the global contest World Press Photo, identified rhetorical figures in the materials, including the figure of a caring migrant father challenging a prevalent visual figure of young male refugees portrayed as threats (KEDRA; SOMMIER, 2018).

As a result, photojournalistic imagery is shaped by various factors, including the situation and the event (LINFELD, 2010), the nature of the assignment and the image-maker’s approach, personal motivation, training and socialization into the profession (BOCK, 2008; YASCHUR, 2012), the conventions and norms of photojournalism (LANGTON, 2009) and, as discussed previously, prevalent cultural notions and discourses surrounding visual representations (LUTZ; COLLINS, 1993). Many photojournalists today work in a freelance economy, producing work for different clients and media outlets, including news organizations and NGOs (DENCİK; ALLAN, 2017). As a result, a photojournalist may have dual roles while on assignment. Furthermore, these circumstances may result in varied and overlapping visual strategies and aims, and are reflected in changing categories in professional contests that contribute to defining the field. For instance, World Press Photo, a global contest setting standards in the field, currently includes photography, video and film, Instagram portraits, and subjective and personal storytelling.

Thus, the make-up of photo contests is indicative of both recurring and shifting practices in the profession. Furthermore, research has found that photojournalism contests construct a certain world view (GREENWOOD; SMITH, 2007) and ideology (ANDEN-PAPADOPOULOS, 2000). Contests are normative institutions that set discourses concerning professional standards and recognize best-practice visualizations, making them of interest to research on visual media representations and the factors shaping them. Contests are also significant because of the wide circulation of award-winning images that as a result become publicly visible, contributing to shaping public perceptions (KEDRA; SOMMIER, 2018). The Swedish Picture of the Year, chosen as an example for this case study, focuses on Swedish photojournalism. Yet the global recognition of some of the entries examined here indicates shared aesthetic norms and practices within an international photojournalism community.

Study design and method

The Swedish Picture of the Year, Sweden's leading professional contest, was founded in 1942. As previously noted, like other professional photography contests, it sets professional standards and recognizes best-practice visualizations. Research on photojournalism contests has shown that they help define and frame definitions of quality and professional ethics and that they produce and reproduce a professional ideology (ANDEN-PAPADOPOULOS, 2000; GREENWOOD; SMITH, 2007; KEDRA; SOMMIER, 2018). As a result, a jury of peers selecting what in their view are the most significant and best images can be said to set norms for how a topic, in this case migration, should be visualized.

The empirical material consists of nominated entries in contest categories where a child or children are the main or sole character. The selected imagery encompasses nine entries comprising of a total of 47 single images and one video. The entries were nominated in the following contest categories: picture of the year, portrait singles and portrait series, everyday life Sweden, and multimedia. The entries participated in the 2016 and 2017 contests, thus comprising of imagery made during 2015 and 2016 respectively.² The two years were selected to correspond with a peak in asylum applications in Sweden in 2015, when over 160,000 refugees arrived in the country, and its aftermath. The imagery selected for analysis was made by the following photographers: Magnus Wennman (picture of the year 2016, 1st place single portrait 2016, 1st place multimedia, 2016); Roger Turesson (2nd place everyday life Sweden, 2016); Malin Hoelstad (2nd place everyday life Sweden, 2017), Niclas Hammarström (3rd place portrait singles, 2017, special jury prize, 2017).

² A nominated entry is awarded either first, second or third place in the contest.

³ Captions are a required part of contest entries, according to contest guidelines at www.aretbild.se.

The captions submitted with the contest entries were included in the analysis³ since they provide context and guide the interpretation of photojournalistic images. Furthermore, captions have relevance in photo contests since they are a required part of the submission process and are read by the jury as they evaluate the entries. Thus, captions can be considered an external (outside the photograph) frame, following Roland Barthes (2009), imposing on it a particular reading. In the context of this case study, the captions were considered as an aspect of how the image-maker wanted viewers to interpret the images as they were meant to be read along with the imagery.

Also included in the analysis were written jury motivations published with the images on the contest site and in the book featuring the contest that is published annually.⁴ The statements were included in order to gauge the jury's justifications for recognizing specific images as well as their framing and interpretation of the images and their meanings. Furthermore, the statements were believed to offer

⁴ The images were viewed and analyzed on the contest web site www.aretbild.se, and in book form: *Arets Bild 2016*, and *Arets Bild 2017*.

insight into a professional discourse about photojournalism's role and responsibility in covering refugee migration.

A qualitative interpretative analysis was conducted on the materials with the aim of exploring how children were visually portrayed and how this professional contest, as a normative body, articulated and framed best-practice visualizations on the topic of migration. By emphasizing the analysis as a process of interpretation, the researcher acknowledges the subjective aspect of reading images. Furthermore, as Kedra and Sommer (2018) note in their aforementioned study of World Press Photo, an interpretation emphasizes a personal response to images, of interest given that images traverse the boundaries between private and public.

The analysis drew on tools from compositional analysis and semiotics. Specifically, the reading of the images was informed by communicative tools of photojournalism: the moment, the event, composition and aesthetics (LANGTON, 2009). Furthermore, the exploration of portraiture drew on methods for the interpretation of photographs such as the sitter's expression, posture, framing, atmosphere and composition (ROSE, 2016). Further aspects of analysis included eye contact and camera distance (BECKER, 2000; LUTZ; COLLINS, 1993). For instance, in visualizations of migration, eye contact and camera distance have relevance for how viewers encounter those depicted. As a result, distant imagery of masses in a refugee camp may be less likely to invite empathy or identification than a close-up portrait with eye-contact. Furthermore, various aspects of the look related to power were considered, drawing on a critical literature on the photographic portrait as an unequal relationship (LUTZ; COLLINS, 1993).

Findings

The following section presents the findings organized by themes identified in imagery, captions and jury motivations: *survival*, *in transit* and *host country*. The aim in this analysis and in the presentation of findings has been to highlight salient aspects of each position or theme corresponding to the physical journey—crisis, migration and arrival—and to discuss them in dialog with aspects of visualization identified in the literature.

Survival—a call to intervene

Photographs of children in distress are powerful tools in journalism as well as humanitarian photography. While some contest entries show children with healed scars or recovering from trauma, a contest entry shot in a hospital in Afghanistan shows children with fresh physical wounds (ARETS BILD, 2017). The images in this series are mostly half-figure or full-figure news portraits focusing on children in a hospital setting. The children are named in the captions that also explain that they are treated for wounds caused by shrapnel bombs. The short camera distance and foregrounding and centering of the wounds and anguished faces are recurring throughout the series. The images register and show the topic in a descriptive fashion; the content is the main focus. As a result, the images appear constructed to affect outrage (LINFELD, 2010), and the foregrounding of wounded bodies suggests that the action required is humanitarian intervention.

The jury foregrounds ethical concerns in their motivation for awarding the series a special jury prize rather than an award in the international news story category. The light is described in the statement as "strong, pathological," the vantage point "intrusive and confrontational." The right to photograph and to look is framed by the jury as an obligation since the children have to live with the injuries. Thus, the jury poses a rhetorical question: Who can say after viewing the images,

“that it is meaningless to show images of war?” Thus, viewing implies a responsibility on the part of the viewer (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017).

Another series showing wounded children approaches the topic in a different way and appears to show them for different purposes. The series consists of formal black-and-white individual studio portraits of children and adolescents photographed in different countries, according to the captions (ARETS BILD, 2016). A color image from this series, portraying an apparently blind boy, was awarded top portrait while the series was recognized in the portrait category (ARETS BILD, 2016: 125). As a result of the child’s blindness, the photographer and the viewer are able to scrutinize the boy’s face without his knowledge, an awareness that again raises the ethical question about our right to look (LUTZ; COLLINS, 1993). In contrast to historic images of unnamed blind persons or poverty-stricken migrants, such as Dorothea Lange’s photograph of the unnamed migrant mother whose portrait became a universal symbol of motherhood, in this contest image the person portrayed is a named individual with a personal story.

The images in the series evoke a humanitarian theme of the innocence of childhood, enhanced by the poetic light and calm demeanor of the sitters. Throughout the series, the formal postures and calm gazes meeting the camera in some images suggest a collaboration between image-maker and child, an interpretation supported by the captions that are evidently the result of a conversation between image-maker, child and parents or other family members.

Aesthetic qualities are highlighted in jury statements for the studio portraits and for the single image from the series awarded portrait of the year. The portraits are framed in the statement as heartbreaking and respectful, references to traumatic experiences and to the way the photographer has portrayed the children, according to the jury.

While the images from the hospital in Afghanistan call viewers’ attention to trauma and an uncertain outcome of the hospitalization, the studio portraits do not appear to call for action with a similar urgency. Rather, viewers might reflect upon and engage with the sitters who have apparently survived an ordeal. Yet, the lack of immediate danger invites a certain openness and space to contemplate the images and learn about the children, who they are and what they have experienced, as retold by the photographer. Thus, while the named children are visualized as innocent victims of conflict or crisis in both series, in the latter the course of action is less clear, as is the environment and setting, since there is little visual reference to a current location.

In transit—stories through portraiture

While some of the aforementioned images present trauma or its impact explicitly, other contest entries refer to them indirectly, either under the surface or in the biographies recounting the past, or through a tension in an aesthetic visualization contrasting to stark realities (NAIR, 2018). This tension is visible in a series of night-time images of children at rest, asleep or awake photographed in various settings: forests, streets, hospital beds, home-like environments, according to the captions in locations ranging from the Middle East to Europe, including Sweden (ARETS BILD, 2016: 115-123). An image from this series was awarded Picture of the Year, the most significant news photograph of the year (ARETS BILD, 2016: 3). The series was awarded the top prize in the portrait series category.

The mood is painterly and serene in the visualization of apparently peaceful sleep evoking the innocence of childhood. One soft-focus shot shows a little girl

wrapped in a white sheet, reclining on a bed of green leaves in a forest (*ibid*). In other images, the setting is visibly unsuited and unsafe for a child's sleep, such as a sidewalk or underneath a bridge huddled with other youngsters. Furthermore, some children are apparently awake, suggesting an inability to rest and sleep. These incongruities were identified in the aforementioned study of the World Press Photo contest (KEDRA; SOMMIER, 2018).

A child peacefully asleep is a universal image of childhood, an argument raised by the image-maker, in the intimate mood, in the construction of the images and in the sequencing of the series, as well as in the accompanying captions. Thus, according to humanitarian rhetoric, the child portrayed may be viewed as everyone's child (FEHRENBACH; RODOGNO, 2015). The jury's written motivation for this entry highlights its aesthetic qualities and innovative storytelling and a tension between normalcy and the abnormal disruption of childhood visualized in the images. The resilience of children and the perseverance of normalcy even in extreme circumstances are especially emphasized.

Yet another entry visualizes threat as latent rather than overt. A series of formal studio portraits place children and adolescents in dark settings where their faces are illuminated by a warm light (ARETS BILD, 2017). The sitters are former ISIS captives in Iraq, a piece of information relayed in the captions that creates a tension and contrast with the images' aesthetic harmony.

References to Rembrandt are part of the jury's framing of this portrait series, like other nominated entries lauded for its aesthetic qualities, here through a dramatic light illuminating the portrait subject. The jury refers to the images as expressive renderings by a highly skilled professional, thus emphasizing image quality and professional ideals.

While none of the images in the two series visualizes a clear threat, the risk or exposure is latent in both. In the images of children at rest, there are no adults within the frame. However, the captions provide the voices of the named children and in some cases their parents. Thus, viewed and presented in this context, each written story invites viewers to learn more about the children, their identities, their physical and emotional state, and their current situation and location—retold in third-person by the image-maker. Unusual for portraits, since they do not follow portrait conventions, the images are also unusual in their depiction of the so called refugee "crisis" of 2015 when many refugees, attempted to make their way, in many cases walking to and through countries of the European Union. In contrast, the sense of threat appears disquieting in the formal portraits where captions reveal atrocities committed against the depicted children and adolescents and, in some cases, their own forced participation in crimes and acts of violence. Thus, both series present visual encounters with children whose childhoods have been interrupted but whose countenance calls for an empathetic response, according to the interpretation based on this analysis.

Host country—everyday life

While the imagery discussed previously was made in unspecified settings or focused on refugees in transit throughout 2015 or 2016, the imagery considered in the following pages visualizes the experiences of children in Sweden, in the context of this analysis the host country for asylum seekers. Three entries were identified as featuring a child who has experienced flight and who resides in Sweden.⁵

⁵ While other contest entries focused on refugees in Sweden, they were not included in this analysis since they either did not depict children or children were not the main characters of the imagery.

An everyday scene of a young boy fishing with his father evokes the common visual symbol of father—and—son bonding (ARETS BILD, 2017: 56). While the pair might be any family in Sweden catching a fish in a lake, their identities as Syrian asylum seekers, explained in the caption, add another layer of interpretation. Thus, their joy-filled expressions and the scenic setting suggest normalcy and harmony. Furthermore, the portrayal of a nurturing father figure is a contrast to a more commonly negative portrayal of young male refugees found in the literature (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017). Examples of a similarly positive, non-threatening male figure were found in an aforementioned study of the World Press Photo contest (KEDRA; SOMMIER, 2018).

The jury refers to this image as symbolic in two ways: as evocative of childhood memories, and as a symbol of this family's efforts and the hopeful possibility for the future.

In contrast to the aforementioned visualizations, which due to the portrait genre and the approach of the image-makers are formal and often posed and where the sitter has limited physical mobility, the boy fishing with his father is portrayed in a moment of seemingly un-posed action and interaction. A similar sense of agency was identified in a multimedia piece relating the story in first-person voice-over narration in Swedish—of a girl creating crayon drawings of her experience from the war in Syria (ARETS BILD, 2016: 156).⁶ While apparently a well-adjusted school girl fluent in Swedish—she is also shown in a classroom setting and at a bus stop waiting for the school bus—the girl makes drawings of bombs falling on homes while in voice-over she reminisces about being on a frightening sea voyage. A protagonist perspective is established in part through the girl's voice and visually through a low vantage point close to her perspective. The girl's story is the main focus since hers is the only voice and since she remains in visual focus throughout the piece. The story of her experience of war intersects with her current life in Sweden, the two strands of the story meeting in an open-ended final scene where remembers a friend in Syria who is missing.

The jury statement lauds the multimedia piece for its innovative, creative and simple storytelling. The core of the story, according to the jury, is a surprising narrative about a child's memory of conflict, a topic characterized as difficult to visualize and convey.

An emotional moment is captured in a photograph of a young girl surrounded by her classmates in a school corridor (ARETS BILD, 2017: 24-25). The girl is partially facing the camera and enveloped in a hug with one classmate as other girls look on. While she is the protagonist, another girl looking on from the center of the image is the emotional focus, as she is visibly crying, an expression mirroring the sad faces surrounding her. The moment visualizes the reaction to the news, explained in the caption, that the girl and her family have received a deportation order.

The image is part of a reportage about a family appealing a rejection of their asylum application, with the girl the main focus. The jury makes a reference to the reportage in their statement explaining its selection in the everyday life category, referring to the image as capturing empathy and "the decisive moment in a gripping story about children with different circumstances who share the same daily life."

All three entries show children engaged in some kind of activity and participating in everyday life in their new home country, Sweden. While the visualizations differ, the commonality is an integration into a settled environment. Thus, each visualization makes a claim about residency and belonging. Two of the children

⁶ The multimedia piece is available at this link: <https://vimeo.com/159034152>.

attend school, a sign of normalcy, adaptation and a harmonious childhood. The boy fishing with his father engages in leisure activities that, although in a Swedish setting, could be taking place anywhere. Thus, all images can be said to evoke the position of hospitality (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017) in different ways. The imagery frames the persons depicted as staking a rightful claim to in effect being “just like us.” Furthermore, while the notion of hospitality prescribes a welcoming position, some of the imagery discussed here casts doubt on the truly welcoming position of Sweden, the host country poised to deport a seemingly well-integrated family. Furthermore, the multimedia piece, while visualizing an ordinary school-age girl, interpreted in terms of the notion of hospitality suggests that physical and legal safety are not enough to heal traumatic experiences.

Conclusion and discussion

The contest jury’s choice of a portrait of a child as the most significant news photograph of the year—an image of a young girl asleep in a forest—frames the refugee story as the story of children and their experience. It also indicates how the jury believes the refugee story should be told. A similar focus on children has been found in international studies of the visualization of the refugee “crisis,” of 2015 when children, along with their parents made perilous journeys (CHOULIARAKI; STOLIC, 2017; KEDRA; SOMMER, 2018). In this respect, the child was a protagonist and frequently visualized symbol of migration during this time. Furthermore, this particular image has been recognized in international contests, including the World Press Photo (KEDRA; SOMMER, 2018), an indication of shared norms and ideals within the photojournalism community.

The Swedish Picture of the Year jury, in their written statements and selection of imagery of children experiencing flight, favored portraiture, and with some exceptions imagery that was not explicitly addressing trauma, and overall favored images evoking emotion. Jury statements discussed imagery in terms of a humanitarian rhetoric, that is work that evoke outrage or compassion, emotions that are effective tools in journalistic visualizations. Furthermore, subjectivity, and an image-maker’s respectful interaction with the person photographed or filmed, were emphasized. Yet the jury also lauded personal storytelling and favored more open-ended visualizations, common strategies in reportage and personal work. Overall, the jury framed its selections as humanizing portrayals and, in the context of migration to Sweden in 2015 and 2016, portrayed migrants in a positive light.

An unresolved tension and debate within the photojournalistic field emerged in some of the images, concerning whether and how to show trauma, or whether to shield those who have suffered it and who are in a vulnerable position (e.g. LINFIELD, 2010; MOELLER, 1989; SONTAG, 1977, 2003). The photographer whose works have been discussed here approached this in different ways. The contest jury discussed this ethical dilemma in their selection of the portraits made in the hospital in Afghanistan. However, the ethical question did not emerge in the jury statement of portrayals of healed bodies in another contest entry. In contrast, this visualization was considered respectful. While the aim of this study was not to determine whether or not certain imagery should have been made or shown or withheld, in the context of this contest, the jury deliberations and the varied visual treatment of children reveals a tension and contradiction concerning how children in a vulnerable position are visualized. It should be noted that the imagery discussed here did not cause the kind of controversy stirred by the photographs of the drowned body of Alan Kurdi, which also were published in 2015 (FEHRENBACH; RODOGNO, 2016; MORTENSEN; ALLAN; PETERS, 2017).

⁷ It should be noted that the imagery analyzed in this case study focused specifically on those featuring children, and that the contest included entries focusing on other aspects of migration.

A focus on children in news coverage of refugees, such as in the imagery discussed here, is part of a humanitarian discourse discussed in the literature. While children are innocent victims of crises and conflict, it can also be argued that a focus on the child in portraiture elides a more complex visualization of refugees, in particular since images of children often evoke an emotional response.⁷ Drawing on this critique, various images in the contest showed children as passive, a function of the portrait genre, in part, and in part in their situation as war victims, as well as how they were photographed.

However, it can be argued that the visualizations discussed here also encouraged an empathetic response, through portrayals and aspects of presentation, including captions, that individualized the person or persons. Previous research has identified counter frames and visual strategies for a humanizing visual portrayal (KEDRA; SOMMIER, 2018; NAIR, 2018; WOLTERS 2017). Contest entries discussed in this paper were found to draw on various such strategies, including focusing on moments outside the dramatic and the newsworthy, such as formal portraiture which calls for time spent and interaction with the sitter. Furthermore, a focus on daily life in some entries allowed for a portrayal of both non-dramatic and dramatic moments not commonly part of news coverage.

This analysis has not aimed to determine whether or not the imagery succeeded in promoting a civic engagement such as that advocated in the literature. Rather, the aim has been to illuminate questions, admittedly subjective, raised by a close reading of a series of images widely circulated and held up as ideal and best practice photojournalism in a specific context. A certain complexity found within the forms of news, portraiture and other visual forms suggest that research on photojournalism might focus more broadly on visualizations and strategies beyond the news photograph.

References

- ANDEN-PAPADOPOULOS, K. The Picture of the Year and its view of the world. In: BECKER, K.; EKEKRANTZ, J.; OLSSON, T. (org), *Picturing politics: Visual and textual formations of modernity in the Swedish press*. Estocolmo: JMK, Stockholms University, 2000, pp. 196-211.
- ARETS BILD. *Arets Bild*. Stockholm: Årets Bild Sverige, AB, 2016.
- ARETS BILD. *Arets Bild*. Stockholm: Årets Bild Sverige, AB, 2017.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Londres: Vintage, 2009.
- BECKER, K. The changing picture of/on the newspaper page. In: BECKER, K.; EKEKRANTZ, J.; OLSSON, T. (org), *Picturing politics: Visual and textual formations of modernity in the Swedish press*. Estocolmo: JMK, Stockholms University, 2000, pp. 146-173.
- BLEIKER, R. et al. The visual dehumanization of refugees. *Australian Journal of Political Science*, vol. 48, n. 4, pp. 398-416, 11/dez/2013. DOI: <https://doi.org/10.1080/10361146.2013.840769>
- BOCK, M. A. Together in the scrum: Practicing news photography for television, print, and broadband. *Visual Communication Quarterly*, vol. 15, n. 3, pp. 169-179, 11/ago/2008. DOI: <https://doi.org/10.1080/15551390802235511>

CHOULIARAKI, L.; STOLIC, T. Rethinking media responsibility in the refugee 'crisis': A visual typology of European news. *Media, Culture & Society*, vol. 39, n. 8, pp. 1162-1177, 04/set/2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/0163443717726163>

DENCIK, L.; ALLAN, S. In/visible conflicts: NGOs and the visual politics of humanitarian photography. *Media, Culture & Society*, vol. 39, n. 8, pp. 1178-1193, 18/ago/2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/0163443717726865>

FEHRENBACH, H.; RODOGNO, D. *Humanitarian photography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

FEHRENBACH, H.; RODOGNO, D. A horrific photo of a drowned Syrian child: Humanitarian photography and NGO media strategies in historical perspective. *International Perspective of the Red Cross*, vol. 97, n. 900, pp. 1121-1155. 04/08/2016. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1816383116000369>

GREENWOOD, K.; SMITH, Z. C. How the world looks to us: International news in award-winning photographs from the Pictures of the Year, 1943-2003. *Journalism Practice* vol. 1, n. 1, pp. 82-101, 07/fev/2007. DOI: <https://doi.org/10.1080/17512780601078886>

KEDRA, J.; SOMMIER, M. Children in the visual coverage of the European refugee crisis: A case study of the World Press Photo 2016. *Journal of Applied Journalism & Media Studies*, vol. 7, n. 1, pp. 37-58, 01/mar/2018. DOI: https://doi.org/10.1386/ajms.7.1.37_1

LANGTON, L. *Photojournalism and today's news. Creating visual reality*. Oxford e Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

LINFIELD, S. *The cruel radiance: Photography and political violence*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2010.

LUTZ, C. A.; COLLINS, J. L. *Reading National Geographic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

MOELLER, S. D. *Shooting war: Photography and the American experience of combat*. Nova York: Basic Books, 1989.

MORTENSEN, M.; ALLAN, S.; PETERS, C. The iconic image in a digital age: Editorial mediations over the Alan Kurdi photographs. *Nordicom Review*, vol. 38, n. S2, pp. 71-86, 28/nov/2017. DOI: <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0415>

MORTENSEN, M.; TRENZ, H.-J. Media morality and visual icons in the age of social media: Alan Kurdi and the emergence of an impromptu public of moral spectatorship. *Javnost/The Public*, vol. 23, n. 4, pp. 343-362, 24/nov/2016. DOI: <https://doi.org/10.1080/13183222.2016.1247331>

NAIR, P. The razor's edge: Image and corpo-reality at Europe's borders. In: SHEEHAN, T. (org), *Photography and Migration*. New York: Routledge, 2018, pp. 83-99.

PROITZ, L. Visual social media and affectivity: The impact of the image of Alan Kurdi and young people's response to the refugee crisis in Oslo and Sheffield. *Information, Communication & Society*, vol. 21, n. 4, pp. 548-563, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1290129>

ROSE, G. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Londres: Sage, 2016, 4ª ed.

ROSENBLUM, N. *A world history of photography*. Nova York: Abbeville Press, 2008.

SONTAG, S. *On photography*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

SONTAG, S. *Regarding the pain of others*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

WOLTERS, L. Seeing through Scandinavian exceptionalism: Tina Enghoff's photography. *Journal of European Studies* vol. 47, n. 4, pp. 372-391, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/0047244117733896>

YASCHUR, C. Shooting the shooter: How experience level affects photojournalistic coverage of a breaking news event. *Visual Communication Quarterly*, vol. 19, n. 3, pp. 160-176, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1080/15551393.2012.706575>

ZARYCKA, M. (2016). Save the child: Photographed faces and affective transactions in NGO child sponsoring programs. *European Journal of Women's Studies*, vol. 23, n. 1, pp. 28-42, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1177/1350506814568362>

Visual hybridizations in two audiovisual productions

César Biégas Faquin

Master in Communication and Languages from Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba – BR, holds a bachelor degree in Communication and Multimedia from the State University of Maringá (Paraná, Brazil), where he has developed researches on media hybridism and media observatories. In his Master's degree in Cinema and Audiovisual Studies, he researched the themes of intermediality and intertextuality in audiovisual productions.

E-mail: biegas.faquin@gmail.com

Denize Araujo

PhD in Comparative Literature, Cinema & Arts - University of California, Riverside, USA; Post-Doctorate in Cinema & Arts - University of Algarve, Portugal; Coordinator of Postgraduate *lato sensu* Course in Cinema, Professor of Postgraduate Program in Communication & Languages - University Tuiuti do Paraná, Brazil; Director of Clipagem; Member of IAMCR IC, SRC, PC, Chair of VIC; Curator of ANIMATIBA & FICBIC – International Film Festival of Art Biennial; Head of CIC (CNPq, in partnership with CIAC, Portugal) and WG Image & Media Imaginaries (Compós-BR)

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Abstract: This paper aims to analyze and discuss two films that present hybrid aesthetics: Lars von Trier's *Dogville* (2003) and Welchman's and Kobiela's *Loving Vincent* (2017). *Dogville* evokes the theatre language in its construction and develops an intertextual relationship by using Brecht's epic theatre, while *Loving Vincent* is a tribute film to Vincent van Gogh, essentially intertextual because it is based on letters that van Gogh once wrote, as well as his own works of art. The theoretical frame of reference on the processes of dialogism, polyphony, hybridization, intermediality and intertextuality is provided by Araujo, Bazin, Bakhtin, Brecht, Kristeva, Metz, Muller, Nagib e Rajewski.

Keywords: Audiovisual; Hybridization; Intertextuality, *Dogville*; *Loving Vincent*.

Hibridizações visuais em duas produções audiovisuais

Resumo: Este estudo pretende analisar e discutir dois filmes que apresentam estéticas híbridas: *Dogville* (2003), de Lars von Trier, e *Loving Vincent*, de Wechmann e Kobiela (2017). *Dogville* evoca a linguagem do teatro em sua construção e desenvolve uma relação intertextual com o teatro épico de Brecht, enquanto *Loving Vincent* é um filme-tributo a Vincent van Gogh, essencialmente intertextual por ser baseado nas cartas que van Gogh escreveu, assim como em suas obras de arte. As referências teóricas em relação aos processos de dialogismo, polifonia, hibridização, intermedialidade e intertextualidade são de Araujo, Bazin, Bakhtin, Brecht, Kristeva, Metz, Muller, Nagib e Rajewski.

Palavras-chave: Audiovisual; Hibridização; Intertextualidade; *Dogville*, *Loving Vincent*.

Introduction

With the advent of new digital media, it was possible to rethink strategies adopted by traditional communication. It was common to talk about singular and specific characteristics of each medium, in which productions followed certain rules and models designed for each vehicle. But the scenario nowadays points to an interaction between media, to an intersection between frontiers and barriers or, in other words, to media convergences. This allows the incorporation of different discourses, meanings and aesthetics to their practices, contributing to a differentiated perception in relation to traditional productions.

Moreover, considering the ongoing rediscovering of cinema since its origins it is possible to denote modifications the seventh art suffered that contributed to the consolidation of its system. In its emergence, theorists defended the idea of a *pure cinema* that was independent to other artistic expressions and had autonomy in its creation, not depending on conventions and specificities that relate to theatre, photography or even painting. However, its development has revealed an art more and more linked to the others, demonstrating its multidimensional and hybrid character that contributes to the notion of an increasingly *impure* and mixed cinema.

This hybridism of languages is linked to productions that use characteristics derived from other arts, media or texts, not exclusively from cinema. Audiovisual unleashes numerous possibilities to think about its own construction by adding other aesthetics in its products, such as the use of sound and music, the narrative structure provided by literature, the *mise en scène* adapted from theatre, among others. This contributes to the consolidation of an art as hybrid as original because, by incorporating other aesthetics, it is essentially creating its own structure, that is different from previous ones.

The concept of hybridization is related to a larger area that encompasses other specific notions, such as intertextuality and intermediality, and, therefore, their unfolding seems to converge in meaning as well. This is due to the fact that both theories are, in a way, connected: one can modify the structure and the configuration of the other, and, although there is no clear delineation between boundaries, they are distinct optics used to analyze a production. The hybrid character may be related both to contents portrayed and to the formal-structural notion of the productions.

This paper seeks to analyze the concepts of intertextuality and intermediality and their connections with cinema and audiovisual productions. By doing this, we expect to make visible narrative complexities and new visual aesthetics. We will analyze two movies that are essentially hybrid in their editing: Lars von Trier's *Dogville* (2003), which evokes theatre language and spatiality, and *Loving Vincent* (2017), a biography animation film made entirely with paintings, considered the first one in its category. Both works set up new visual relationships by linking cinema's characteristics with other art's aesthetics, respectively, theatre and painting and, thus, configuring hybrid productions.

Visual hybridization in cinema

Since its beginning, cinema is an art that relates to other forms of expression and other areas of knowledge, such as photography, literature and theatre. With the increasing accessibility of technology in audio input in late 20's, the scenario of world cinema presented audiovisual productions that combine sound and image in the same product, emphasizing its hybrid character. However, it is important to note that, even with this advance, the origins of cinema already

pointed to a certain hybridism of languages, since the exhibitions were accompanied by orchestras or musicians hired to play during the film, contributing with the filmic experience. The effective incorporation of voice, music and sound in the image contributed to analyze cinema as an art that also used other aesthetics in its language.

Christian Metz (2004: 16) points out that cinema is an anthropological art that deals with the representation of contexts, periods, figures and structures that deserve to be studied separately. It is also a field that dialogues directly with the psychology depending on the interpretation and perception of the public in relation to narrated facts and events. Metz points out that cinema is related to other areas since its conception and its design, and it is difficult to distinguish its particular and own characteristics. First of all, this art uses photography for composition and framing, being adapted in a way that allows coherence for the moving image.

André Bazin (1991: 85) argues that cinema is a very recent art and does not have a slow progression curve like the traditional arts because it arises at a time when other artistic expressions were already consolidated. Therefore, at least initially, traces of literature and theatre are reflected in its scope. The author argues that languages are essentially mixed and constantly use and borrow resources from other forms of expression, justifying the position of cinema as a hybrid art. Bazin coined the term *impure cinema* in 1952, 60 years after the invention of cinematography, to address the issue of a mixed art, which uses other forms of artistic expression into its own aesthetics. This dialogue between cinema and other arts allowed a wide range of possibilities for the development and use of this new language that emerged. According to the author, it is precisely through these strategic reinventions of other languages and arts that cinema has developed so fast until as we know it today.

Bazin's remarks help us to understand cinema as a mixed language not only from its integration with sound, since this had already been incorporated into its aesthetic, but rather from adaptations of literary works, defending its importance for the consolidation of film narratives. This production strategy (and, therefore, argument) was frowned upon by film critics, who viewed adaptations as a lazy way of doing and thinking cinema. Bazin (1991: 98) contrasts this view by understanding that literary narrative contributed to the maturation and establishment of cinema both as language and art.

Adapting novels seems to have accompanied the beginning of cinema trajectory, which, according to the author, would cause the false perception that this art depended on subsidies of other forms of expression and that could not be consolidated without the literary language or the existing theories of photography. However, this is unjustifiable because cinema is developed under different conditions from those of traditional arts, since it arose when other languages were consolidated and, hence, borrowed forms and structures to make up what would become its uniqueness. As Bazin (1991: 85) said, "to say that cinema has appeared 'after' the novel or the theatre does not mean that it aligns behind them and on the same plane."

It is through a discussion about the importance of film adaptation that Bazin (1991: 98) constructs his argument about the defense of an *impure cinema*, that is, reconciling other perspectives and aesthetics in its structure to create an essentially mixed language. The author is more concerned with adaptation itself, but his theory doesn't exclude analyzing cinema as *impure* from other perspectives, such as its dialogue with theatre, television and even painting (BAZIN, 1991: 104). In this sense, Robert Stam (2000) indicates that adaptation is

unlikely to have a literal fidelity, since the transition from a verbal medium to a medium with ample possibilities like cinema results in a totally original and different film in relation to the referred work.

With this discussion, we seek to argue that cinema constitutes a hybrid language. The author's findings contribute to an understating of the hybridism phenomena, which can be related, among others, to both intertextuality and intermediality: the first is a relationship *between texts* and exists when two texts dialogue, confront or refer to one or the other text. Intermediality, on the other hand, configures the relationships *between media*, and is more focused on the field of communication and its practices. Literature and cinema are two distinct media, but both are composed by texts, one provided by the novel, while the other is the result of a script. They are, thus, both the connection of media and texts and it is precisely the juxtaposition of arts, media and expressions that the proposal of an *impure cinema* is all about.

Our argument is that cinema is a language essentially hybrid that utilizes different aesthetics in its forms of production. Those could be proved by the use of sound, the moving image, the narrative from the literature, the notion of spatiality from the theatre, among others that result in its own logics, structures and aesthetics, which also contribute to different visual perceptions. Furthermore, cinema could be analyzed through the lenses of both intertextuality and intermediality because they add to the overall comprehension of the hybrid phenomena. Therefore, we will explore how these specific forms of hybridization are related to cinema and how they apply to the two movies selected to be the *corpus* for this analysis: *Dogville* by Lars von Trier (2003) and *Loving Vincent* by Dorota Kobiela and Hugh Welchman (2017).

To understand the concept of intertextuality we need to trace back the studies of the philosopher Mikhail Bakhtin about dialogism, who centers his discussion around statements and discourses, analyzing the dialogical relationship of several voices in a single text, perceiving how authors allow the plurality of voices that contribute to polyphony. Bakhtin (2008: 291-292) contrasts Tolstoy's literary monologism with Dostoevsky's dialogism, pointing out that the latter is the creator of the polyphonic novel. In the novel of the first type, there is an authoritarian discourse that fuses the word of the author with the word of the characters, while the second generates a polyphony of voices, in which the characters take over the authorship of the word.

What Bakhtin (2008: 5) proposes is that every dialogical discourse creates a polyphonic network of voices that are not always equivalent but can diverge or converge, affirming their identities within the same text, unlike the monological discourse, where voices follow the author's voice in its one-sidedness. The philosopher points to the hybrid construction of a text, which combines the word of the author with the idea of others. Intertextuality emerges in this notion of multiple *voices* inside a text, but there is a slightly change of perception: Julia Kristeva (2012: 141) coined the term to understand the constant transposition of one text in relation to another text. While Bakhtin's dialogism refers to voices in one text, Kristeva's intertextuality points out the relationship of a text that includes a dialogue with another already written text or when a film refers to a previous one, transposing it and creating a third connotation.

According to Kristeva, there is not a pure and original text, since dialogical texts would be a "mosaic of quotations, every text is the absorption and transformation of another text" (KRISTEVA, 2012: 142). The author expands Bakhtin's dialogism in order to comprehend and investigate the question of referentiality in texts that are constantly reconfigured by referring the previous

ones. Intertextuality contributes to the understanding of how two (or more) texts are related, requiring the construction of a mosaic of texts that are cited and referred to in another text. This relationship occurs in texts whenever they transform, absorb, refer and include other texts and it is not used to refer to the clear and direct allusion to another text, but also to any modification or transformation of other previous texts, whether they are evident or not. Kristeva's research focuses on literary studies and relationships between texts, but the author does not exclude other possibilities of intertextual configurations outside of literature, since it is also an understanding of languages.

It is less complicated to investigate the studies of intertextuality in the processes of adaptation because they are basically texts that arise from the premise of other texts. It is an explicit logic: a product that emerges from a work that traces the narrative paths and delimits the aesthetics to be attributed in audiovisual production. But this is not exclusively for literature, since every time there is a mention or allusion to an existing text, there will be an intertextual relationship, which means that if a movie cites another movie or theatre or even painting inside its narrative, then the intertextual character emerges. That is why it is important to note that the text does not only mean the structured verbal form, but it is also used to abstract the notion of languages.

At the same time, the process of intertextuality might result in the process of intermediality by establishing a relation *between media*. That is, if cinema does indeed refer to theatre or painting (which are also considered media), it might be crossing borders and frontiers, consolidating a new product that emerges from the result of different aesthetics. The studies of intermediality can lead to different points of view: some authors understand a relation *between media* from artistic expressions, such as collages, performances and video art; others argue that intermediality occurs at the art-media intersection; and there are others who say that these are only among media.

Theorist Jürgen Müller (2012: 75) points out that, before observing intermediality as a process of relationship *between media*, one must understand its functional, semiological aspect. Only in this way is it possible to understand questions concerning their materiality, as regards to frontiers and intersections between media, while also contemplating the meaning generated by this interweaving of means. This means that the convergence of diverse media is not only materialized in the intersection of technologies, but it rather contributes to the generation of new aesthetic effects and meaning, which would not exist in an isolated media. It is from this vision that we understand intermediality as a relation between diverse practices and strategies of the media, which are articulated in order to configure new materialities and readings.

According to Irina Rajewski (2005: 43-45), there are several definitions of intermediality in different areas of knowledge, which may be useful, but also contribute to divergences in the understanding of the concept, making it vague and confusing. For this reason, the author builds her notion of intermediality in an attempt to fill this deficiency of a unified concept. Broadly, intermediality serves as a term that describes processes and phenomena that occur *between media*, implying the crossing of boundaries between these media. Her studies focus on media as communication practices and technologies, without excluding the relevance of the relation between arts. Rajewski (2005: 51-53) categorizes three developments of intermediality:

1. Intermediality in the more narrow sense of **medial transposition** (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being,

i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium;

2. Intermediality in the more narrow sense of **media combination**, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way;
3. Intermediality in the narrow sense of **intermedial references**, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition d'art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth.

It is important to note that these subcategories can unfold in other forms of intermediality, not constituting fixed models but also flowing between the three proposed configurations (RAJEWSKI, 2005: 53). With the comprehension of both intertextual and intermedial process, it is possible to analyze audiovisual productions by their hybridisms.

An iconic film is *Dogville* (Lars von Trier, 2003), which redeems the origins of theatre in the construction of narrative and *mise-en-scène* in general. The film chronicles the appearance of Grace (Nicole Kidman) in a small American village located in the Great Depression period, which is hosted by Tom (Paul Bettany). After reluctance from the community to accept the foreigner, Grace goes through a testing period to decide if she stays, but what the residents of *Dogville* do not imagine is the dangerous secret that the protagonist carries with her. The film evokes elements of gangster films in its narrative, giving hints of its hybrid construction by configuring intertexts with other film genres.

Deprived of the classical composition of the cinema scene, *Dogville* portrays a small town that takes place on a stage of theatre: the houses of the village are delimited by lines in the ground that mark the territory of each resident (see fig. 1). They do not have walls, and so the impression one has is that all characters seem to know what happens inside these fictitious spaces. However, this is because the aesthetics of the film is based on theatre and, more specifically, on the Brechtian epic theatre, which suggests the narration of events for an audience, as opposed to the embodiment of actions that take place in dramatic theatre. About the epic structure formulated by Brecht, Rosenfeld states that:

The play must, therefore, characterize a particular situation in its historical relativity, to demonstrate its transient condition. Our own situation, time, and society should be presented as if they were distanced from us by historical time or by geographical space. In this way the public will recognize that the social conditions themselves are only relative and, as such, fleeting and not "sent by God". This is the beginning of criticism. (ROSENFELD, 1985: 151-152)

The epic theatre is based on the representation of stage in its spontaneous forms, relating the public with the actors in order to create a projection which delivers pleasure, but also reflects reality (BRECHT, 1973: 45-46). *Dogville* centers its discussion by representing a narrative in which the spectator observes and

judges. It is based on the epic theatre because it doesn't explore melodramatic situations, but it is rather more concerned in reporting events as they seem to be, creating a raw and sober narrative, without exaggerated emotions. Therefore, it establishes a connection with Brechtian theatre and configures an intertextual relation, appropriating its aesthetics in order to create a new text.



Figure 1. Mise en scène from von Trier, 2003. *Dogville*.

Thus, it can be said that *Dogville* makes intermedial references, as proposed by Rajewski, in evoking elements of another aesthetic and even of an author's structure. The film, however, is not only characterized by its mediatic referentiality: it adds simultaneously media combination features, evidencing a hybrid form in the cinema. It would be appropriate to say that *Dogville* can be classified as having also a medial transposition although it is not revealed *a priori* as a product of this category. The production incorporates various elements of the epic narrative of the theatre, such as space, movement, sound (or lack thereof) and theatrical aesthetics in general to build a film essentially cinematic, using specific features of the cinema, such as camera movements, photographic composition, plans and assembly, to name a few.

Dogville evokes other theatrical compositions, such as the black box theatre, where the setting of the scenes occurs with black backgrounds, without elements that could possibly distract the viewer's attention (see fig. 2). It is important to note that in the film, the background of the stage has two configurations: black to represent events narrated at night; and white, as events unfold throughout the day. In addition, it is also linked to Martin Esslin's theatre of absurd because it uses elements and situations in which the characters interact with imaginary objects. But, at the same time, the movie represents the absurdity because it pictures characters in their rawest form, accepting reality as it is:



Figure 2. Theatrical construction and the black box from von Trier, 2003. *Dogville*.

Theatre of The Absurd is facing up to a deeper layer of absurdity-the absurdity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has

deprived man of certainties. Where it is no longer possible to accept simple and complete systems of values and revelations of divine purpose, life must be faced in its ultimate, stark reality. (ESSLIN, 2004: 352)

This passage shows enough evidence for the perception of a hybrid film in both its format and content. *Dogville* subverts the expected values of cinema, and more, hybridizes forms of construction, uniting elements arising not only from the cinema itself but also from theatre and even from literature. It also resembles the aesthetics proposed by Dogma 95, due to the connection that Lars von Trier has with the manifesto, being one of its creators.

Dogma 95 (VINTERBERG; VON TRIER, 1995) emerged as a proposal to produce a cinema more rooted in real naturalism and less oriented to the commercial cinema, presenting a series of technical and ethical norms that contribute to the repositioning of the cinema. There are ten rules that constitute the proposal of the manifesto, involving questions of image and sound capture, lighting and set design, cuts and assemblies and finally. *Dogville* does not quite fit into the proposed molds of *Dogma 95*, but presents visual and stylistic references to the manifesto, such as the camera in hand, the absence of soundtrack and temporal displacements. However, there is the use of cranes at various moments in the film, artificial lighting that refers to the aesthetics of the theatre and, of course, the scenography presented in the theatrical language.

Denize Araujo (2007: 72) suggests that *Dogville* is a "fusion cinema" that mixes the aesthetics of the theatre in superposition to the aesthetics of the gangster films and the movement of *Dogma 95*. It is a hybrid example since its production because it portrays an American village in the 30s, but was actually filmed in Sweden. In addition, it contradicts the own *Dogma* when inserting a famous figure, Nicole Kidman, that would evoke Hollywood conceptions and sketches of the girl who escapes from the villains. At the same time, the end of the movie subverts the classic proposition of Hollywood cinema (ARAUJO, 2007: 73).

In a scenario of increasingly integrated media, Araujo (2007: 10) proposes an "aesthetic of hypervention", the junction of "hyper" from the notion of hyperreal and virtual in Baudrillard; and "vention," as in the suffixes of invention and intervention. The justification of a new term is given by the positive projection in relation to the hyperreal and the virtual, which are concepts that, according to Baudrillardian view, are loaded with negative connotations (*Ibid.*).

The "aesthetic of hypervention" is linked to the idea of reinvention, of transformation that intertexts produce in the current scenario, creating new fragmented spaces that can be accessed in isolation and that are constantly reconfigured. Araujo (2007: 44) suggests that art and technology merge two dichotomous fields, the intelligible and the sensible, establishing hybrid forms. This fusion generates images of synthesis that are not classified in a traditional range of media, such as painting or photography, and therefore are hybrid. The "aesthetic of hypervention" is related to intertextuality under the interpretation that the word "text" also refers to images, films, sounds and is not related only to literary works. However, it is possible to identify the character of this theory within the studies of intermediality precisely because of its referential, its adaptation and changes of previous structures (texts, aesthetics) in the elaboration of another structure. It is, thus, a theory centered on the comprehension of the hybrid phenomena.

In this way, the "aesthetic of hypervention" is characterized by its mediation between two dichotomous aspects and the fusion of elements that are inserted in texts and digital contexts. Hybridism, in Araujo's (2007: 71) conception,

happens in the fusion of two aesthetics that complement each other, giving rise to a third text with elements of both aesthetics. They are the new reconfigurations of languages that exist in function of their modification, integration and fusion that corroborate for the creation of hybrid forms. That is precisely what *Dogville* is about: the junction between theatre and cinema's aesthetics brings up a new aesthetic that is the synthesis of both. It is neither specifically theatre, because it only uses spatiality in order to achieve its construction, nor cinema, because it doesn't really relate to common production. That is why *Dogville* would be a "fusion cinema" according to the concept of the "aesthetic of hypervention".

While *Dogville* evokes theatrical structures in its composition, *Loving Vincent* is first characterized as an animated film. But it is different from the graphic rendering animation or stop-motion photography that we are accustomed to: it is a painted film, in which each painting is based on the strokes of Vincent van Gogh. That being said, it is possible to observe this film under the "aesthetic of hypervention" because there is a constant adaptation of a technique used in theatre, but inserted in cinema's practices.

The film is a tribute to the Dutch painter, the great name of the post-impressionist movement or, what some authors believe, the aesthetics of expressionism, and uses his visual aesthetic to compose the story of his life. It is based on 130 paintings by Vincent van Gogh and 80 letters written by the painter and addressed to his brother, Theo. It is characterized as a biography of Vincent van Gogh, depicting the moment after his death and rescuing memories of his trajectory in life.

Constituted by 65,000 paintings in oil, *Loving Vincent* is the first fully painted animation film and uses the basic animation technique, in which each frame is used to copy the next one, making changes in order to give the sensation of movement. Each second of the film has twelve painted pictures that give fluidity and animation to the story. Not to say, however, that the film did not use digital resources for its construction, although it incorporated chroma key techniques to assist painters in rebuilding the characters. The storyboards of the film's characters consist essentially of previously existing paintings of figures in van Gogh's paintings. Some originals were used as a reference for composing the film, which was recorded with actors in a green screen setting for later painting by the team of artists. The story of each character was based on the letters that van Gogh himself sent to his brother, which helped to conceptualize and to understand the function and purpose of each of them.

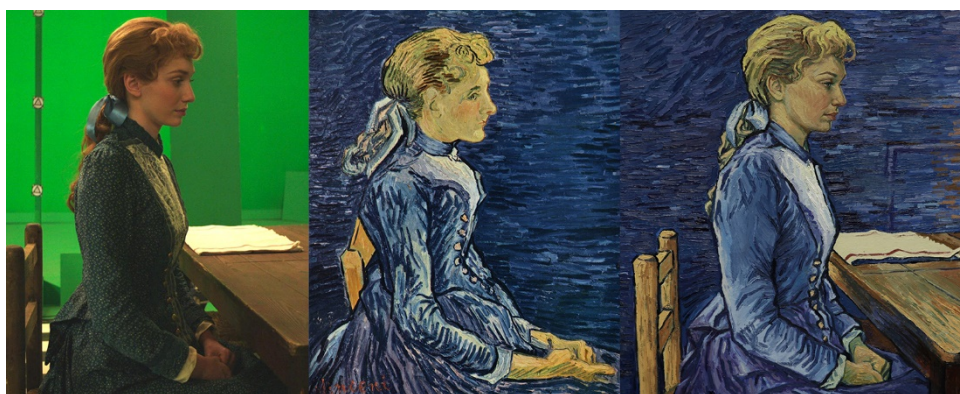


Figure 3. Adeline Ravoux's storyboard from *Loving Vincent*, 2017.

<https://lovingvincent.com/adeline-ravoux,271,pl.html>. Accessed Dec. 2017.

Fig. 3 illustrates the creative process behind the production: the middle image is van Gogh's original, *Portrait of Adeline Ravoux* (Auvers, 1890); on the left is the

recording in live action with the actress Eleanor Tomlinson, which gives voice to the character of Adeline Ravoux; and to the right the final frame that went to the film, mixing the aesthetic traits of van Gogh with the real composition of the actress, resulting in a hybrid image that is the synthesis of the two. Each picture of the film is also related as a development of Araujo's (2007: 43-44) "aesthetic of hypervention", which unites two aesthetics in the composition of a third image. In this case, there is both the use of photography and painting that gives the idea of movement in the animated film.

Visually speaking, the movie creates a new aesthetic linked to animation's technique, which has its source both on paintings and drawings, but also cinema's *mise en scène*. Considering that the paintings were created based on the entire collection of the painter, which served as technical and visual references for artists to maintain van Gogh's aesthetics, it is possible to perceive a fusion between painting and cinema. It is not possible to say where the painting ends and the cinema begins because the two media are incorporated in one product. At the same time it is a fusion cinema, it also is intertextual because it constantly dialogues with the work of the Dutch painter, which is shown by evoking his aesthetics during the process of recreating each frame of the movie.

Loving Vincent, in addition to uniting works in the life of the Dutch painter, establishes intertextual relations with his letters by reinterpreting and transposing them into a cinematographic script. Adeline Ravoux, for example, is the daughter of the hostess of Ravoux Inn, a guesthouse where van Gogh lived during his stay in Auvers-sur-Oise and in which he died in 1890. In letters to Theo, van Gogh reports that he made a portrait of a young girl on a blue background (see middle image in fig. 3). In the film, Adeline Ravoux appears as a way of rescuing the memory of the painter's stay at the Inn. That is why the film might also be an example of the mosaic of quotations proposed by Kristeva: it uses previous texts, that being the artwork and the letters, in order to absorb and transform them in a cohesive way and create a new text with different, but similar in visual characteristics (see fig. 4).

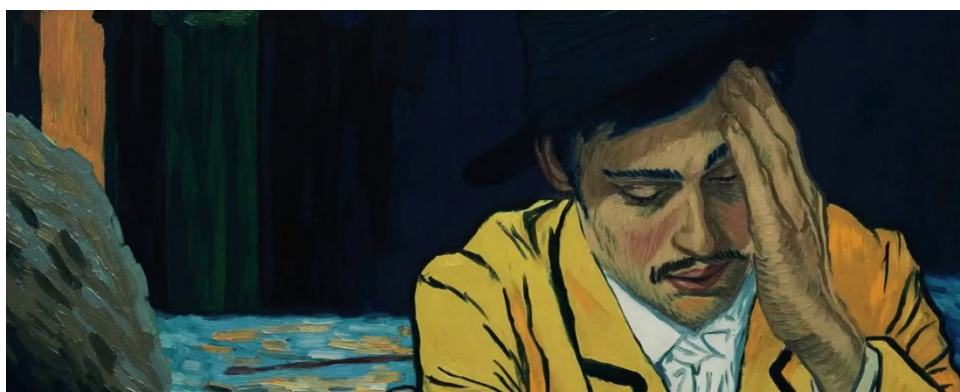


Figure 4. Frame and artwork of the movie from Kobiela and Welchman, 2017. *Loving Vincent*.

At the same time, it falls into Rajewski's categories of intermediality: there is an intermedial reference, evidenced in the constant trait similar to that of van Gogh, but also in the use of the letters for the construction of the narrative; the combination of media, because the audiovisual product consists primarily of works of art; and perhaps we could even argue that there is media transposition, due to its use of elements of animated cinema to build a totally new aesthetic in the field, not from illustrations, but from paintings and artworks. The examples above highlight the overlapping of these categories in a single production, observation stressed by Rajewski (2005: 53).

Lúcia Nagib (2014: 21) proposes the “politics of impurity” within her studies on intermediality to investigate how media use and incorporate hybrid elements into its discourses, but it is through the question of a crisis issue of a medium that the author constructs her argument. She states that intermediate phenomena happen precisely because there is a lack of media, which requires forms to fill in their gaps. Nagib (2014: 26) points out that the policies of cinematographic aesthetics, based on Bazin's contributions, can be synthesized in: a) the revelation of cinema as a mixture of media; b) the dissolution of the individual author, who contributes to a democratization of the environment, making it more accessible to the general public and less restricted to elites. The crisis of cinema, because of its insufficiency, reveals its own political nature.

However, impurity cannot by itself raise the political aspects of a film, and for that, other elements must be evoked to establish a political relation of impurity (NAGIB, 2014: 27). The author exemplifies the depth of field in the cinema, as well as the sequence plans, which would contribute to the cinematic realism proposed by Bazin, showing its political character (NAGIB, 2014: 27-28). This dilemma of the insufficiency of a medium contributes to its constant need to seek elements of other media and this dilemma is always of a political order, since it breaks with pre-established norms. Both films of the corpus of this study can be analyzed through Nagib's concepts.

Dogville uses elements of the theatre because the cinema could not realistically portray what the director proposes. The aesthetics of cinema itself could even be distracting to the viewer, which would constitute a supposed crisis of this medium, if observed from Nagib's point of view. By increasingly rescuing theatrical aesthetics, Lars von Trier proposes a fictional plot that has the constant premise of representing reality based on notions of theatre, corroborating with the movement of *Dogma 95* that had already proposed a rescue to realism. It would, therefore, configure Nagib's “politics of impurity” because the cinema in the commercial molds could not bring a context as raw and crude as the final product.

On the other hand, *Loving Vincent* also refers to the “politics of impurity” because although cinema itself can represent the work and life of van Gogh in a film, the movie could never be as explicit as the production reached. When portraying the works, scenarios, characters and life of Vincent van Gogh, the film constantly remembers what it is about, possessing an aesthetic style that automatically connects it to the painter. Of course, in this sense, cinema alone is not insufficient, but this contribution of the painting completes the aesthetic experience that the film conveys.

By uniting other aesthetics in its construction, both movies create different visual styles and perception. This is linked to the hybrid process that occurs in the productions, which evokes other languages and discourses in order to create a new and original piece of art. *Dogville* is not theatre nor filmed theatre, but it rather uses multiple techniques to create a movie based on these principles. It doesn't exclude cinema's potentiality because there is a constant use of camera's movements and framework, which are not presented in the language of theatre. It is, as said by Araujo (2007: 72), a “fusion cinema”, the junction of two different aesthetics in a production.

At the same time, *Loving Vincent* is not painting, although it is a painted movie. Above all, it is an animation, which requires drawing techniques that gives the feeling of movement, but its construction doesn't really allow one to contemplate the paintings as it is done in a museum. This is due to the fact that each painting, frame and scene of the film changes constantly in order to animate the images.

The enjoyment of the work as a whole occurs in the similarities with van Gogh's paintings, that recreates the painter's imaginary in a cinematographic production. Therefore, its visualities expand the notion of cinema itself by evoking an aesthetic that essentially belongs to another artistic expression.

Final considerations

From analyzing *Dogville* and *Loving Vincent* through the optics of both intertextuality and intermediality, it is possible to state that these works can be classified as hybrid audiovisual forms. The first one dialogues with the both Brecht's epic theatre and the theatre of the absurd of Martin Esslin and, hence, configures an intertext between the work of these authors. It is also intermedial due to its theatrical construction, which uses space and the notion of the *mise en scène* provided by the theatre. Therefore, it unites other aesthetics to create a new one in the audiovisual language. The latter is a representation of van Gogh's life through the use of animated motion picture. It is hybrid because it recreates various paintings that give meaning to the movie narrative, establishing an intermediality process. But it also configures intertexts by dialoguing with the 80 letters written by the painter, which rescues his memories and his trajectory in life.

In this process, both works modify their visual constructions: *Dogville* uses theatrical's spatiality and, therefore, constantly reminds of theatre, using multiples elements that corroborate with this perspective, such as the stage, the surroundings, the illumination and even the simplicity of the objects placed on the scene. Thus, it contributes to a form that is hybrid, between theatre and cinema. *Loving Vincent* is an explicit visual hybrid because it recreates the Dutch post-impressionist's work in order to achieve multiple images that give the sensation of movement. Each image of the movie is not van Gogh's original itself, but it is rather a reinterpretation of the painter's aesthetic. It becomes its own original because each frame is a piece of art that simulates his post-impressionist's brushstrokes. The film is a tribute and will be part of van Gogh's memory in the future.

The visual hybridism emerges in both works by expanding the notion of cinema and audiovisual production itself: they rearrange their own aesthetics in order to create a totally different experience that comes both from theatre and painting's language. Studies about the hybrid image enhance the perception of mixed productions by providing other ways to read and analyze such works. It unfolds several theories that might be intertwined, evidencing its complexity and multifaceted characters. This helps to comprehend this phenomenon that emerges through the connections between media and the various artistic expressions, which results in original works with hybrid aesthetics.

References

- ARAUJO, D. *Imagens Revisitadas: Ensaio Sobre a Estética da Hipervenção*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- BAZIN, A. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, 4ª ed.
- BRECHT, B. *Dialektika në teatër*. Pristina, 1973.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Dinamarca *et al.*: Canal+; France 3; Film i Väst, 2003, 177 min, color., son.

ESSLIN, M. *The Theatre of the Absurd*. Londres: Methuen, 2004.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012, 3ª ed.

LOVING Vincent. Direção: Dorota Kobiela; Hugh Welchman. Reino Unido/Polônia: BreakThru Productions; Trademark Films, 2017, 135 min, color., son.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, pp. 75-95.

NAGIB, L. The Politics of Impurity. In: NAGIB, L.; JERSELEV, A. (Orgs). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. Nova York: I. B. Tauris, 2014, pp. 21-39.

RAJEWSKI, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatités*, Montreal, n. 6., pp. 43-64, 2005. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

VINTERBERG, T; VON TRIER, L. The Dogma 95 Manifesto and Vow of Chastity. *P.O.V.*, n. 10, dez/2000. Disponível em: http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i1. Acessado em: 03/abr/2018.

Podcast e radiojornalismo: uma aproximação entre a mídia formal e as novas experiências de produção e escuta

Nivaldo Ferraz

Jornalista pela Universidade Metodista, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Cruzeiro do Sul. Ex-professor e ex-coordenador do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi. Ex-repórter, redator, diretor de programas das Rádios Cultura de São Paulo e Gazeta de São Paulo. Ex-produtor independente da Rádio USP de São Paulo.

E-mail: ferraznivaldo@gmail.com

Daniel Gambaro

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre pela mesma instituição e graduado em Rádio e Televisão pela Universidade Anhembi Morumbi. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: d.gambaro@outlook.com

Resumo: O artigo relaciona a formação histórica do radiojornalismo com o podcast, apontando que características institucionalizadas se prolongam em novas práticas, e quais devem ser repensadas. O rádio brasileiro valoriza o modelo “*hard news*”, com cobertura ao vivo, vozes de especialistas e entrevistas apoiadas por pautas apressadas, causa e consequência da insignificante presença de modos mais elaborados de produção. Já plataformas assíncronas como o podcast caracterizam nova Experiência Mediatizada de Escuta, decorrência das “estruturas de sentimento” contemporâneas, determinadas pela mediação tecnológica de práticas cotidianas e por relações emergentes de representatividade, impondo uma nova lógica de consumo de notícia. Escolhemos o podcast *Vozes: histórias e reflexões*, da CBN, como exemplo para um modelo que mantém a tradição jornalístico-radiofônica de reportagens especiais, enquanto quebra o paradigma estabelecido e propõe uma nova ordem de produção e provocação de consumo.

Palavras-chave: Podcast; Rádio; Jornalismo; Escuta; Experiências mediatizadas

Podcast and radio journalism: a combination of traditional media and new production and listening experiences

Abstract: This paper correlates the historical formation of the radio journalism with the podcast, pointing at what are the institutionalized characteristics that remains in new practices and which ones must be revisited. Brazilian radio favours the hard news model, i.e., live coverage and voices of specialists and interviews, supported by hasty agendas, a direct consequence of the insignificant amount of more elaborated productions in the radio output. Asynchronous platforms such as podcast, on its turn, characterize new Media Listening Experience (MLE), a result of contemporary “structures of feeling” determined by technological mediation of everyday practices and by emerging relations of representativeness, leading to a new logic of news consumption. We selected a podcast from CBN, *Vozes: histórias e reflexões*, as example for a model that retains the radio-journalistic tradition of special reportages, while breaking the established paradigm to propose a new order of production and consumption incentive.

Keywords: Podcast; Radio; Journalism; Listening; Mediatized experiences.

Recebido em: 06/fev/2020

Aprovado em: 24/abr/2020

Introdução

O desenvolvimento dos podcasts jornalísticos, nesta segunda década do século 21, guarda uma relação histórica com os formatos e estratégias do radiojornalismo. Neste momento, em que o rádio está completando 100 anos de sua existência como meio de comunicação massivo, formas mais recentes de consumo de conteúdo sonoro bebem da mesma fonte de linguagem e de produção. Por outro lado, os podcasts, por constituírem um modelo assíncrono de distribuição de conteúdo, proporcionam experiências renovadas de escuta que, por sua vez, permitem o uso mais intensivo de uma miríade de recursos de linguagem. Tal possibilidade, entretanto, nem sempre se concretiza no grosso da produção disponibilizada no Brasil, em especial aquela derivada de canais tradicionais de jornalismo, como estações de rádio.

O que se nota como estratégia inicial para produção da maior parte das emissoras jornalísticas é o reaproveitamento de um formato lançado ao ar. A produção dos meios cujo sistema é o de broadcasting faz um processo de “re-empacotamento” do que é apresentado como os tradicionais formatos de comentário, entrevista e reportagem, apresentando o trecho isolado do todo em arquivos de áudio para serem reproduzidos estando o ouvinte on-line. Essa é a forma mais rápida e econômica que a maioria das emissoras jornalísticas encontra para participar desse novo universo de distribuição e consumo de conteúdo por via digital, sem custo adicional.

Existem consequências tanto positivas quanto negativas em função dessa sistemática reprodução das formas enraizadas de produção. Por um lado, a continuidade de práticas e formatos relacionados ao jornalismo radiofônico instituído a partir dos anos 1940 – cujo principal marco é o Repórter Esso – denota a solidez de um modelo de comunicação noticiosa, fruto de incontestável legitimidade do meio entre a comunidade radiouvinte. Seguir o modelo formal do jornalismo do rádio é símbolo da continuidade de formas culturais dominantes, mesmo em ambientes recentes proporcionados pelo ecossistema midiático digital. Por outro lado, porém, observamos a estagnação do desenvolvimento de práticas criativas, capazes de trazer para o campo do jornalismo em áudio formatos sofisticados que exijam uma relação mais complexa do ouvinte com a peça sonora.

Tal debate ganha relevância quando observamos os números do mercado: a audiência do rádio vem caindo sistematicamente desde 2004¹. Por outro lado, a indústria do podcast, ainda que incipiente, vem encontrando seu público². Em países cuja indústria radiofônica e o acesso à internet são melhor consolidados, os números sobre acesso e consumo de podcasts são promissores³. Assim, nestes 100 anos do rádio, os caminhos da mídia sonora se dividem entre o consumo ao vivo, a companhia e a prestação de serviços que marcam o rádio desde sua popularização, e entre o acesso em tempo diferido, à conveniência do ouvinte.

As práticas de podcast, nesse sentido, podem vir a representar uma inusitada experiência midiaticizada de escuta (EME), campo historicamente dominado pelo rádio. Hoje, o conteúdo sonoro e as interfaces de acesso compõem, em conjunto, a experiência a ser vivenciada pelo ouvinte. Claro, do “capela” no centro da sala ao radinho de pilha, do Hi-Fi no quarto ao rádio no carro, essas interfaces colaboraram para determinar os modos e hábitos de escuta (FERRARETTO, 2007). Porém, hoje, num momento em que o dispositivo centralizador do cotidiano é o *smartphone*, a portabilidade e a sensação de acesso ampliam exponencialmente o poder da interface. Com essa nova relação com os dispositivos, os produtores de rádio (ou de áudio) não podem ignorar que os modos de escuta – ainda mais individualizados – passam a variar.

¹ Em 2017, último ano disponível nas publicações do Grupo de Mídia SP, o rádio bateu recorde negativo de penetração no “duplo período” (o entrevistado ouviu rádio nos últimos sete dias): 56% da população acima dos 10 anos de idade, nos 9 principais mercados. Em 2004, esse número era 90% (GRUPO DE MÍDIA SP, 2018; 2005).

² Pesquisa do Kantar Ibope, realizada em janeiro de 2019, mostra que 40% dos internautas brasileiros ouviram podcast alguma vez na vida, e 19% se mostrou ouvinte regular (“QUATRO...”, 2019). Esse número, entretanto, deve ser relativizado, primeiro por considerar apenas internautas, e não a população economicamente ativa em sua totalidade, e segundo por incluir como “podcast” serviços de áudio on-line, como SoundCloud e YouTube.

³ A pesquisa *Infinity Dial 2019* mostra crescimento constante do podcast, com 51% da população estadunidense acima de 12 anos consumindo podcast, sendo que 22% o faz em uma base semanal (EDSON RESEARCH; TRITON DIGITAL, 2019). No Reino Unido, 14% da população acima de 15 anos ouve podcasts em uma frequência semanal (RAJAR, 2019).

Todavia, na contramão dessa perspectiva, valorizamos, no mercado e na academia, a informação em modelo de “*hard news*”, com cobertura ao vivo de um lado, e do outro, vozes de especialistas e entrevistas apoiadas por pautas apressadas. A velocidade da produção, que autentifica o rádio como veículo informativo, é também a razão para a insignificante presença de modos mais elaborados de produção. Isso impacta a produção radiofônica, tanto quanto impacta o nascente podcast jornalístico brasileiro. Esse será o cerne da discussão apresentada neste texto.

Na próxima seção, apresentaremos uma leitura crítica de como se constituiu o jornalismo no rádio, elencando vantagens sociais e limitações de exploração da mídia. Ao modo de revisão bibliográfica, são revisitados autores que mapearam a produção jornalística no rádio hertziano e o discurso dominante sobre o tema e as formas da notícia radiofônica. Em seguida, discutimos o conceito de EME, continente tanto do rádio como do podcast, e apresentamos algumas características deste último que são adicionadas em contrapartida ao modelo institucionalizado de produção. Partimos, então, para o comentário de alguns exemplos de produção que, em nossa opinião, avançam no uso mais sofisticado da linguagem radiofônica em podcasts, com a análise do podcast *Vozes: histórias e reflexões*, da Rádio CBN. Entendemos que esse conteúdo pode ser tratado como um modelo que mantém a tradição jornalístico-radiofônica de reportagens especiais para rádio, enquanto avança na questão da estética auditiva se comparada com a programação. Por fim, nas considerações, avaliamos como essas disputas internas ao campo da produção sonora remontam às estruturas de sentimento contemporâneas, conceito emprestado de Raymond Williams (1980) que nos ajudará a explicar como as mudanças sociais são percebidas culturalmente, manifestadas em produções que usam os recursos materiais contemporâneos.

A informação no rádio

O desenvolvimento do radiojornalismo no Brasil privilegiou, nos seus anos iniciais, a síntese noticiosa e, posteriormente, o factual e a prestação de serviços. Nesse processo, costuma ser destacado o *Repórter Esso*, na Rádio Nacional, criado para transmitir notícias internacionais em função da 2ª Guerra Mundial e conectar um Brasil em desenvolvimento ao restante do mundo. O formato ágil e padronizado do *Repórter Esso*, que contava com manual a orientar sua forma, representa um marco, pois “as principais normas rígidas e funcionais de elaboração do Repórter são a comprovação de que o ‘Esso’ é determinante no nosso modelo de notícia: síntese, clareza, objetividade na forma e na estrutura do relato”. (ZUCULOTO, 2012: 29)

Para Zuculoto (2012), *Repórter Esso* é símbolo de uma segunda fase do jornalismo, marcada pelo encontro da notícia com a linguagem propriamente radiofônica, superando uma fase de improviso e cópia da imprensa escrita. Segundo Ferraz (2016: 33) “o improviso parece ter dado aos primeiros produtores de conteúdo do rádio a percepção de que ele – o improviso – era a própria fórmula do sucesso da programação, uma vez que a audiência respondia positivamente”. Há um descompasso entre as possibilidades da produção jornalística, capaz de suportar formas mais sofisticadas, e a programação efetivamente entregue pelas estações.

A precariedade técnica acabou por gerar precariedade de conteúdo em muitos momentos da história do rádio brasileiro, quando fica comprovado que a essa precariedade se mesclou o improviso, o que influenciou definitivamente em atraso de produção de conteúdo e por consequência em involução de sua linguagem (...) a classe dominante brasileira, que controlou e controla os meios de comunicação, não só financeiramente, mas também seu conteúdo de

entretenimento e sua agenda de cobertura jornalística, sempre se interessou mais por seu próprio deslumbre pelo poder e possibilidade de perpetuação do que verdadeiramente em progresso social dos meios de comunicação. (FERRAZ, 2016: 52)

Essas bases se reproduziram tanto na prática quanto nos discursos sobre o jornalismo no rádio. Desta feita, tais cânones dão a direção de uma produção de rádio, mesmo no momento de sua transformação nos anos 1970, quando o processo de especialização das estações se intensifica e abre mais espaço para o jornalismo no rádio. Ortriwano (2001), escrevendo em 1984, descreve como “principal função” do meio informar e nota, então, uma guinada ao radiojornalismo. Afirma a autora que, “das produções caras, com multidões de contratados, o rádio parte agora para uma comunicação ágil, noticiosa e de serviços” (*Ibid.*: 22). Teria *restado* ao rádio, após a TV, “a agilidade para informar, prestar serviços de utilidade pública, estabelecer uma relação de maior intimidade com a audiência, ouvi-la, enfim” (KISCHINHEVSKY, 2016: 98). Nas palavras de Zuculoto (2012: 99-100), o transistor “também auxiliou o rádio a não se transformar somente numa vitrola e perceber que o jornalismo, da mesma forma que rodar música, poderia ser uma alternativa de sobrevivência”. O imediatismo e a instantaneidade, são, então, exaltados, em paralelo a outras características como mobilidade e penetração.

Reside, aqui, nossa crítica: há sobrevalorização de um modelo de produção que prolonga o *Repórter Esso*, mas que não valoriza o que está por trás da superfície do fato noticiado, isto é, a investigação e análise aprofundada. Ortriwano (2001), ao listar diferentes formas de difusão da informação, coloca os programas com esse tipo de aprofundamento entre os “especiais”, importantes porque “podem apresentar uma visão mais analítica, tanto a nível retrospectivo quanto projetivo” (*Ibid.*: 95), mesmo que não componham o principal corpo da programação.

Nas décadas seguintes, há uma ênfase no acontecimento imediato, no local, naquilo que supostamente é o interesse instantâneo do ouvinte “para estar bem informado”. Primeiro, como assinala Zuculoto (2012), há maior presença da reportagem e participação ao vivo do repórter, que faz o texto do radiojornalismo caminhar para a coloquialidade, função do improviso incorporado à linguagem. Segundo, com os modelos de redes *all news*, como a CBN a partir dos anos 1990, a cobertura imediata ganha versatilidade com a expansão em diferentes praças. A evolução tecnológica impulsionou, também, a racionalização dos processos de produção, resultando no encolhimento do número de profissionais, no acúmulo de funções (FERRARETTO; KISCHINHEVSKY, 2010), e na redução do tempo disponível para a apurar informações. Como substituto, a utilização de comentaristas e especialistas fortalece um rádio essencialmente falado, mas sem a diversidade das vozes. Os comentários e opiniões “sobrepuseram em importância – na consideração das empresas de jornalismo –, ao lugar das reportagens que poderiam ser feitas com as vozes de envolvidos nas histórias relatadas” (FERRAZ, 2016: 84).

Entendemos que, para exploração da capacidade criativa permitida pela linguagem sonora, o radiojornalismo deve ir além do paradigma estabelecido. Ainda não superamos as limitações técnicas e políticas que constroem o meio. A reportagem radiofônica, por exemplo, pode ser pensada além da apuração e divulgação dos fatos, e adentrar as estruturas narrativas da dramatização, o que garantiria “uma versão subjetiva e representativa do fato que se quer narrar” (FERRAZ, 2016: 189). Para dar clareza a essa proposta, resumimos algumas definições canonizadas do jornalismo no rádio.

Conceitos de notícia e de reportagem no jornalismo, no rádio e no podcast jornalístico

A notícia, além de um gênero jornalístico, representa uma das expressões fundamentais da mídia e é uma configuração técnica, social e organizada do acontecimento. O acontecimento, além de imprevisível, é também “uma informação; isto é, um elemento novo que chega de repente do sistema social” (MORIN *apud* ALSINA, 2009: 43). Muniz Sodré vai à filosofia de Deleuze e Guattari para elucidar um conceito de “acontecimento”, em que “ele tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: ao contrário do estado de coisas, ele não começa, nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá a sua consistência.” (DELEUZE; GUATTARI *apud* SODRÉ, 2009: 36). Esse conceito de acontecimento e de sua infinitude choca-se, também, com o de notícia, qualquer que seja ele, tais como “relato de fatos que aconteceram nas últimas 24 horas”, ou “é tudo o que interessa e que não se sabia antes”, ou ainda “nova informação a respeito de um assunto que possui algum interesse público e que é transmitida para uma porção deste público”. Em qualquer conceito de notícia, ao contrário do acontecimento, a narrativa começa e acaba.

Para Muniz Sodré, falar de notícia traz imprecisão conceitual, “seja devido à dificuldade inerente a critérios internos da prática profissional, seja pela precariedade teórica” (SODRÉ, 2009: 22-23). Embora desclassifique muitos conceitos de notícia, o autor chega à sua própria definição deste objeto:

“considerada como uma construção textual paradigmática da informação jornalística – [a notícia] é um *gênero sociodiscursivo*⁴. Isto implica dizer que o seu sentido depende diretamente de uma situação comunicativa inserida na experiência cotidiana, comum a um grupo de sujeitos linguísticos” (SODRÉ, 2009: 138).

⁴ A expressão *gênero sociodiscursivo* é apontada por Sodré como pertencente à obra de ABRIL, G. *Teoría general de la información*. [s.l.]: Cátedra, 1997, pp. 239-246.

Um acontecimento deve ser considerado como algo absolutamente imprevisível do ponto de vista da vida cotidiana racional, e a notícia é a sua expressão quando validada (publicada) por uma espécie de acordo entre o jornalismo e a sociedade (ALSINA, 2009). Para ele a notícia é como “uma representação social da realidade cotidiana, gerada institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível” (ALSINA, 2009: 14).

Os valores-notícia e o critério de noticiabilidade de Traquina

O costume do que é noticiável na observação do jornalista está apoiado na suposta relevância do acontecimento que ele decide transformar em notícia. Esta decisão é tomada, conforme o estudioso Nelson Traquina (2005), quando o acontecimento reúne um ou mais *valores-notícia*, isto é, corresponde a critérios de noticiabilidade. Uma série de elementos se compõem em *valores-notícia*, e os processos pelos quais o jornalista considera e constrói uma notícia a partir de um acontecimento podem ser divididos entre *valores-notícia de seleção* e *valores-notícia de construção*. Um acontecimento deve ter pelo menos um dos seguintes *valores-notícia de seleção* para ser transformado em matéria: morte, notoriedade, proximidade, relevância, tempo, notabilidade, inesperado, conflito ou controvérsia, infração, escândalo, disponibilidade, equilíbrio, visualidade, concorrência e dia noticioso. Já os *valores-notícia de construção* são “os critérios de seleção dos elementos dentro do acontecimento dignos de serem incluídos na elaboração da notícia” (TRAQUINA, 2005: 91). Isso significa considerar o acontecimento por sua história, por seus detalhes constitutivos.

⁵ Consideramos os Sites de Redes Sociais uma parcela dos serviços baseados em internet, capazes de emular virtualmente redes sociais ampliadas, porém marcadas por laços fracos de pertencimento dos indivíduos.

Alguns dos valores-notícia relatados merecem reparos, pois sofrem modificações com os impactos que os Sites de Redes Sociais⁵ (SRS) provocam na

construção da notícia. Esses impactos estão ligados a informações geradas e reverberadas em progressão na rede mundial. Com essa força, elas chegam a ocupar parte da agenda do dia e conquistar seu espaço entre as notícias da grande mídia. Um desses casos é a noção de *relevância*, que se converte em valor não apenas a ser aplicado pelo jornalista de rádio, como critério para avaliar as informações que ele apura. Os SRS são, nesse caso, algo além de um conjunto de fontes a mais que o jornalista deve somar em seu espectro para a busca de informações relevantes. Desde que não enxergadas na agenda noticiosa do dia, tratam-se de uma imbricação de informações novas que podem ocupar seu espaço constituinte como notícia a partir da repercussão que ganham na própria rede, independentemente da relevância do rádio diante dessas circunstâncias em que a notícia circula. Desta forma, o conceito de valor-notícia como *relevância* se amplia e se desloca, pois se mantém no filtro do jornalista, mas passa por um controle compartilhado pela rede.

Uma das questões deste “estado de arte” das notícias produzidas, espalhadas e consumidas à forma digital é de que se inverte o eixo da construção da notícias para a qual a participação do rádio foi fundamental em seus princípios. O rádio deixou há muito de ser o lugar do nascedouro da notícia a pautar jornais impressos e revistas. Por imensa precarização de suas redações – a dizimar cargos e diminuir a potência de equipes em informar (MARCONDES FILHO, 2000), processo que segue hoje por convergência entre a diminuição do aporte publicitário a emissoras hertzianas, a necessidade de gestores em minimizar custos, e ainda uma ordem não esclarecida sobre como monetizar modelos de conteúdos nas vias digitais – restou ao conceito de valor-notícia nos dias de hoje ser validado por métricas sobre alcance da informação.

Ainda que, em geral, o termômetro dos grupos sociais tende a repetir, em sua maioria, o termômetro do jornalista, cumprindo uma expectativa hegemônica de discurso que está estabelecido nos grandes conglomerados de comunicação, o controle social do discurso de um centro de poder refletido nas e pelas mídias não é sustentado o tempo todo, como já o foi. Isso se explica pelas características do transitar da informação na rede, de forma que ocorre o que Bernard Miège observou como mudança provocada pela oferta pública de informação disponível na *internet*. Para o autor, essa oferta

vem apenas, em segundo plano, de jornalistas (...) O que podemos ter como certo é que os produtos assim propostos têm um caráter público (não são reservados aos especialistas e aos profissionais) e que intervêm às margens da informação de imprensa, seja para criticá-la, seja para competir com ela, seja para propor uma abordagem “alternativa” mais ou menos radical, seja para completá-la (essa evolução recente traduz uma adaptação certa tanto dos órgãos de informação quanto dos jornalistas profissionais). É difícil avaliar a audiência, mas ela explora incontestavelmente a queda de credibilidade das mídias em uso (MIÉGE, 2009: 116).

Em resumo, devemos levar em conta que os meios de comunicação tradicionais, historicamente ocupados pelas suas tradições políticas, viraram objeto de descrença. Especialmente o jornalismo, que depende da confiança do receptor para servir como elemento de coesão social, capaz de fiscalizar instituições políticas, sofre o impacto e precisa se redefinir a partir de suas estruturas – tanto físicas quanto processuais (USHER, 2018). As pessoas que acreditam em notícias falsas, por exemplo, estão facilmente em conexão com o grupo ao qual se alinham ideologicamente, e possuem poucas ferramentas ou competências para buscar as evidências do oposto (GHONIM; RASHBASS, 2018). O sistema de algoritmos e recomendação das mídias sociais, em especial os SRS, reforçam justamente a oferta desse conteúdo repetido, criando filtros invisíveis (PARISER, 2012).

Propomos que cabe ao jornalismo do rádio, neste momento de nova transformação, tomar proveito das circunstâncias de produção e circulação de informação em rede para propor uma nova experiência midiaticizada de escuta (EME), que surja como contraponto. No complexo sistema da recomendação automática existem também engendrados respiros, furos e distrações por parte da vigilância do domínio dos grandes conglomerados. Fora e dentro dos sistemas de informação de conglomerados encontram-se espaços que, talvez, permitam “furar a bolha” tanto em termos de linguagem como, principalmente, em conteúdo. Nos SRSs independentes dos compromissos empresariais aos que os grandes conglomerados de comunicação radiofônica estão vinculados, mas também em espaços da mídia tradicional é possível produzir, distribuir e estabelecer narrativas diferentes por conta do surgimento, uso e consumo do formato de podcast.

Um exemplo de ocupação de discurso distinto do conglomerado e, ao mesmo tempo, dentro dele, é o podcast *Vozes: histórias e reflexões*, da Rádio CBN, ainda que a emissora não o apresente em sua programação diária. A CBN se limita em ondas hertzianas a pôr no ar uma chamada de cada podcast logo depois de sua disponibilização na página de internet da emissora.

Sobre o conceito de Reportagem

Nos interessa apresentar a reportagem como base para a significação prática do jornalismo, por ser este um gênero para o qual convergem diversos formatos jornalísticos, como entrevista na função de ferramenta, apuração como método de constituição futura de uma narrativa, formulação da pauta em que todos os dados a respeito do acontecimento estão dispostos a demonstrar a pesquisa feita na apuração, técnica de edição a promover o que de fato pode interessar mais ao leitor/ouvinte em termos de narrativa, além da fundamental escrita/narrativa do fato como texto ordinário do jornalismo, atendendo todas as suas regras; ou extraordinário, a depender do estilo da reportagem. Sodré e Ferrari (1986) insistem em que este gênero jornalístico necessita contar com uma criatividade narrativa do repórter, que batizam de “humanização do relato” e de “caráter impressionista do narrador”:

a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele “que está presente”, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita na primeira pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação (SODRÉ; FERRARI, 1986: 15)

Vinte e três anos depois, Moniz Sodré volta a essa discussão original entre jornalismo e literatura, desta vez falando sobre a narrativa, para nós aplicável à reportagem, onde

Trata-se agora de afirmar a especificidade do discurso informativo, distinguindo-o da ficção literária, mas sem deixar de evidenciar o seu relacionamento tenso com a literatura. O discurso como prática social de linguagem é uma categoria importante para essa demonstração, assim como os usos que a retórica jornalística faz da narrativa. (SODRÉ, 2009: 137)

No universo radiofônico a reportagem pode ser definida como modelo de representação da realidade que procura narrar e descrever fatos e ações de interesse para as pessoas, capaz de prover contextos de interpretação amplos, rico uso de fontes e de recursos de produção, alinhados a uma criativa construção estética (HERRERA-DAMAS, 2008: 14). Acrescentamos a essa análise que a reportagem não se trata apenas de um monólogo, por envolver a possibilidade

de diálogo no qual outras vozes, além da do repórter/narrador, conduzem a história. Mas mesmo esse diálogo pode manter uma narrativa com recursos dramáticos, sem se afastar da realidade relatada. Para José Ignacio López-Vigil,

a reportagem é a que se aproxima mais do gênero dramático. Como este, irá criando no ouvinte uma atmosfera de suspense, de intriga crescente, até chegar a um desenlace, inesperado de preferência. É como uma novela, só que não de ficção, mas real, que informa sobre fatos verídicos, documentada. (LÓPEZ-VIGIL, 2003: 289)

O gênero reportagem sofreu modificações diante da evolução tecnológica e involução financeira das emissoras brasileiras, de forma que é raro encontrar reportagens com as características aqui expostas difundidas por rádios hertzianas; mas não é tão difícil encontrá-la como uma espécie de descendente contemporânea da reportagem do século XX, a recuperar traços hereditários de quando era feita para meios analógicos e eletrônicos, e que, na mesma vez em que recupera esses sinais de sua antepassada, aponta formas narrativas que, se já foram apropriadas pelo rádio, não são hoje em dia consideradas.

Como fundamentos teóricos sobre a constituição da notícia e da reportagem para o jornalismo, acreditamos serem esses, que acabam de ser apresentados, aplicáveis também ao rádio absolutamente e ao podcast jornalístico apenas em parte. Aplicam-se ao rádio em termos absolutos, com o acréscimo de que a notícia anunciada no rádio jornalístico sempre urge, estando ela quase constantemente no universo em que tudo parece ser *all news* e tudo é anunciado com um proliferado sentimento de urgência. Como veremos mais adiante, em análise de um episódio do podcast *Vozes: histórias e reflexões*, de produção da Rádio CBN, é possível apresentar um podcast em forma de reportagem – como é este *Vozes*, sonorizado inclusive por um funcionário da sonoplastia da CBN (Claudio Antonio), com assinatura sonora que remete a apuração das reportagens especiais e séries semanais que os repórteres fazem em situações especiais. Não se alteram as formas básicas de edição sonora, mas por outro lado não são cumpridos na totalidade os preceitos do jornalismo objetivo. Encontramos algumas rupturas em estruturas narrativas tradicionais do jornalismo de rádio, em demonstração de produto feito com narrativa própria para os Sites de Redes Sociais (SRS) e repositórios de podcasts.

Sobre as experiências midiáticas de escuta (EME)

Em termos de consumo midiático, uma característica contemporânea é a farta oferta de conteúdo, espalhado em diferentes mídias, que disputam o escasso tempo dos indivíduos. É possível, por exemplo, apontar o crescimento do tempo dedicado a assistir vídeos ou ouvir programas de áudio, habilitados pela mobilidade dos equipamentos (como os *smartphones*). Por outro lado, novos agentes econômicos se somaram ao conjunto de mídias – como os SRSs, empresas de streaming e portais de conteúdo. Com relação à indústria radiofônica, isso significa que a pessoa que outrora compunha a comunidade ouvinte pode, mais facilmente, se voltar a outra forma de consumo midiático e formar comunidades em SRSs. O rádio, portanto, compete com mais e diferentes meios no ecossistema midiático digital.

Consequentemente, novas experiências midiáticas caracterizam o fluxo de entretenimento e informação na contemporaneidade. No caso das mídias sonoras, tais novidades implicam que os produtores devem tentar acompanhar o ritmo diferenciado de consumo apresentado pelos ouvintes. A experiência midiática de escuta (EME) representada longamente pelo rádio ganha complexidade dentro dos novos entornos digitais, com valorização da marca da estação na oferta de conteúdos diversos. Como sugere Ferraretto (2014), a

convergência tecnológica vem se tornando central em estratégias mercadológicas, em vez de uma segmentação muito rígida. Há um lugar ainda não definido para o assentamento de novas experiências midiáticas de escuta no comportamento do consumidor brasileiro de áudio neste momento. Com este artigo, tentamos demonstrar que é na referência ao rádio hertziano, como modelo a ser simultaneamente copiado e contestado, que podemos aventar um lugar de produção, enquanto apenas a observação de práticas cotidianas da sociedade pode nos informar sobre o espaço de recepção.

Para dar um pouco mais de clareza ao momento atual, vamos brevemente adentrar o conceito de EME. Tal como explicado por Pluskota (2015), as experiências midiáticas de escuta representam o conjunto de formatos e práticas de acesso a conteúdo em áudio, em plataformas on-line e off-line, e as atividades relacionadas que ocorrem paralelamente. Ao analisar o consumo dos *millenials*, Pluskota anota que os serviços de streaming musical como Spotify e Deezer são resultado de uma evolução no consumo musical, que se inicia com a quebra da hegemonia das grandes gravadoras na distribuição de fonogramas. Em resumo, a oferta de um amplo catálogo, disponível instantaneamente em troca de uma assinatura de baixo custo, introduziu singular prática de consumo cultural.

Acreditamos que esse é um bom ponto de partida para desenvolvermos melhor tal conceito, enxergando-o como componente da dinâmica de consumo do rádio informativo e da produção sonora jornalística, em forma de grande reportagem de origem radiofônica. Podemos associar às EMEs outros segmentos de público além da faixa de jovens adultos, que fruem diferentes formas dos conteúdos sonoros, mediadas tecnologicamente. Sob esta perspectiva, a escuta como atividade cultural se configura como opção de entretenimento e/ou informação, reposicionando o rádio no ecossistema midiático e associando-o a outras formas, como o podcast. Define-se, então, um campo com diferentes tecnologias, cujo epicentro é a produção sonora. Acomodar o rádio e o podcast dentro desse campo requer um investimento em pesquisa para compreender a recepção do produto radiofônico, hoje relativamente ausente se considerarmos as rotinas de produção.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que os ouvintes em ambientes on-line podem desejar a realocação da programação radiofônica, isto é, sua disponibilidade temporalmente flexível e alinhada a interesses individuais. Ganha importância, desse modo, o que aprendemos com os serviços de streaming musical, aos quais três características são determinantes para seu sucesso: a disponibilidade (o acesso facilitado), a capacidade de escolha e a possibilidade de personalização (mesmo que controlada a partir de quem faz a oferta). Em segundo lugar, vivemos o que alguns autores chamam de “segunda onda” do podcast, em virtude do forte crescimento tanto da oferta como do consumo desse formato sonoro em outros mercados, como o estadunidense e o europeu (BERRY, 2016; MCHUGH, 2016). Após uma primeira fase marcada pela difusão de produção independente, ligada à divulgação pessoal e à popularização dos primeiros tocadores do formato MP3 (VICENTE, 2018), o momento atual começou a tomar forma com os *smartphones* e a sedimentação de uma “cultura da portabilidade” (KISCHINHEVSKY, 2009). Cerca de cinco anos transcorreram desde a estreia desses dispositivos, estando o iPhone da Apple à frente, em 2007, até que produções como *Serial*⁶, realizada pela rede pública estadunidense NPR, ganhasse notoriedade mundial – tornando-se, portanto, um marco do desenvolvimento tanto do formato de distribuição, como do formato jornalístico que caracteriza esse seriado.

⁶ *Serial* é uma série de podcasts estadunidense, realizada pelos criadores do programa *This American Life* e apresentada pela jornalista Sarah Koenig (<https://serialpodcast.org/>). TAL é uma atração de bastante sucesso da estação WBEZ Chicago, filiada da National Public Radio (NPR). O programa ganhou diversos prêmios pelo mundo, e é celebrado por estudiosos e produtores como um marco da segunda fase do podcast como indústria.

As análises que recaem sobre o podcast, suas viabilidades e os caminhos possíveis, permanecem abertos nesta virada de década. Numa ponta do espectro, há aqueles que veem os podcasts relacionados a uma continuidade de processos tecnológicos e técnicas de produções originalmente radiofônicas, isto é, a renovação necessária do rádio no início de seu novo centenário. Para Kischinhevsky (2016: 70), por exemplo, as alterações na lógica de consumo de obras radiofônicas, proporcionada pelos podcasts, se referem especialmente à circulação de conteúdos em mídias sociais. Duas práticas são celebradas nessa abordagem: o rompimento da grade fixa de programação e o compartilhamento orgânico da produção entre participantes de uma rede digital. Neste caso, a “lógica do broadcast” permaneceria mesmo sem o fluxo contínuo, pois a inversão de papéis entre internautas e comunicadores não traria “inovações no processo comunicacional”, i.e., permanece a produção de um para muitos. Trata-se, obviamente, de uma observação limitada à pouca abrangência dos podcasts à época da escrita do texto, em que parecia prevalecer o pessimismo com relação às formas de mercado, e, portanto, não abarcava as efetivas mudanças e continuidades sociais.

Assumindo um ponto de vista mais “integrado”, outros autores observam como a diversificação das metodologias de produção e de escuta se entremeiam a outras práticas contemporâneas, não necessária e diretamente derivadas da escuta, mas que acabam por dar forma às EME. Dubber (2013), mesmo entendendo o podcast como a continuidade de um processo de individualização da escuta iniciado nos anos 1970, com o transistor, aponta a existência de uma parcela das produções que foge da rotina da produção radiofônica institucionalizada: não são excertos de programas veiculados em estações hertzianas, nem mesmo cópia de formatos regulares nas estações. Berry (2016) descreve, então, o rádio como referência para os programas que são disponibilizados em plataformas de podcast, seja como cópia ou como distinção. Nesse entremeio, o comentário em rede, a colaboração ativa do ouvinte na produção, a possibilidade de download para escuta *off-line* e a troca de arquivos com amigos são apenas algumas das práticas que os indivíduos passam a ter disponíveis em suas experiências de escuta.

Defendemos que são nas produções desviantes que encontramos a maior motivação para estudar e discutir o podcast em relação ao rádio. No caso brasileiro, é possível afirmar que esse novo campo abre possibilidades de resgatar e evoluir fórmulas e formatos pouco convencionais no rádio hodierno. Por exemplo, a audição concentrada que o ouvinte dedica ao podcast – essa individualização potencializada que, por si só, já corresponde a uma outra experiência de escuta – permite testar formas sonoras mais sofisticadas, ou mesmo renovar a íntima relação que se estabelece entre ouvinte e comunicador/jornalista.

Ao mesmo tempo, não é de se espantar que os formatos jornalísticos estejam se tornando o principal corpo de produções de podcast. Uma análise mais global nos mostra que um dos fatores centrais desse impulso é o investimento de serviços públicos, como NPR, nos Estados Unidos e BBC, no Reino Unido. A tradição do radiodocumentário e nesses países, bem como na França e na Alemanha (SANTOS, 2016), fornece substância necessária para dar forma às novas produções nesses territórios. Além disso, segundo Vicente (2018), a natureza de distribuição aberta do podcast tem possibilitado um espaço para o jornalismo independente e investigativo, muitas vezes apoiado em formas de financiamento alternativos como o *crowdfunding*. O lado negativo, entretanto, é que o sucesso de formatos muito colados ao jornalismo mais tradicional – alavancado pelo hábito enraizado do consumo de notícias – pode restringir o

investimento em obras diferenciadas, como identifica McHugh (2016) ao observar as produções inspiradas no modelo narrativo de *Serial*.

Enquanto parte da produção que vai ao ar via antena for a principal forma de conteúdo on-demand, ao menos em termos de linguagem ou experiência de escuta, não devemos esperar nada muito novo. Berry (2016) nota que é bastante raro um podcast se tornar, posteriormente, uma atração em uma grade de programação de rádio hertziano, o que pode representar uma verdadeira limitação de alcance por conta da sua forma e conteúdo comumente associados aos podcasts.

Seja bancado por agentes independentes ou estações de rádio tradicionais, tudo leva a crer que estamos vivendo um momento de consolidação do podcast como formato e como mercado (VICENTE, 2018). Outro sinal dessa institucionalização é a recente entrada, nesse campo, dos serviços de streaming de rádio, como Spotify, que passaram da oferta exclusiva de música para os podcasts. São justamente esses novos mediadores que apresentam o potencial para permitir a entrada e consolidação de agentes independentes – apesar de vivermos, também, um momento de fechamento do mercado em torno de poucas empresas digitais.⁷

⁷ Embora haja aumento de concorrência entre Amazon, Apple, Facebook, Google e Microsoft em nível amplo; e Spotify, Deezer, Pandora e Apple e Google novamente e em nível mais específico, o que vivenciamos é a introdução de novos intermediários nos negócios, e o consequente fechamento da oferta em torno de produções e produtores mais populares.

On-line ou *off-line*, prevalece a assincronia nessas outras EME representadas pelos podcasts, em contraponto à forma institucionalizada da grade de programação. Andrew Dubber (2013) vê nessa oferta uma correspondência a necessidades contemporâneas, introduzidas com novos dispositivos como o já mencionado *smartphone*, os *tablets*, as *smartTVs*, etc. É preciso sopesar, também, que tornar esse modo de distribuição de conteúdo o principal modelo de negócios de uma estação de rádio é algo custoso, que, talvez, não apresente o necessário retorno financeiro para torná-lo lucrativo (além de surgirem custos de armazenamento e tráfego de dados, o alcance segmentado e de nicho inviabiliza certos acordos publicitários, hoje fonte de receita principal das estações hertzianas). Por sorte, as pessoas não estão escolhendo entre uma *ou* outra forma de consumo de áudio, e sim somando ambas conforme “é conveniente de acordo com contextos e propósitos particulares” (DUBBER, 2013: 52-53, *tradução nossa*), algo que exige a reconfiguração da produção radiofônica.

De qualquer forma, ressaltamos que, provavelmente, o campo de podcasts se consolidará com a entrada de novos agentes para competir com as estações de rádio tradicionais que investem nessa EME. Sande e Gallego (2018) são positivos ao afirmar que novos produtores de conteúdo sonoro, como *podcasters*, rádios on-line e produtores independentes, iniciaram processos de renovação de formatos, narrativas, práticas organizacionais, marketing, e até mesmo de produção colaborativa. Tais transformações são evidência de que o rádio guarda potencialidades que se manifestaram em sua origem, e que recorrentemente se fizeram presentes.

Existe uma fina linha conectando as comunidades de radioamadores dos anos 1920, as rádios piratas dos anos 1960, os ativistas pelas rádios livres, os *phone phreakers* e os hackers de computadores dos anos 1970, e os blogueiros e podcasters dos anos 2000: todos eram, ao mesmo tempo, produtores e ouvintes e estavam conectados em redes. (BONINI, 2015: 12, *tradução nossa*)

Devemos estar atentos, entretanto, ao movimento das grandes corporações que, como nos momentos iniciais da história do rádio, passaram a incorporar as novidades, tal qual o grupo espanhol Prisa, que lançou uma plataforma própria de podcasts (www.podiumpodcasts.com). Kischinhevsky (2016: 128) afirma que empresas ligadas a grandes conglomerados têm mais capacidade de renovação de estratégias, utilizando espaços e ferramentas próprios, enquanto as pequenas

emissoras acabam dependendo mais de novos intermediários, capazes de prover um espaço de circulação do conteúdo, como as mídias sociais em seu conjunto. Devemos nos perguntar se, no caso brasileiro, passaremos por uma fase em que apenas os grandes grupos de mídia terão condições de investir na formatação de um novo mercado, ou se podemos aventar, na esteira do que já vem acontecendo, o fortalecimento de um mercado baseado em agentes econômicos independentes ou oriundos de outros campos.

Vozes diferentes em novas vias de narrativa e de consumo

Podcast jornalístico é uma expressão na qual cabem várias formas de fazer jornalístico com origens radiofônicas. Assim, temos podcasts ao modelo de conversa radiofônica entre duas apresentadores, que entrevistam pessoas e promovem debates (*Mamilos*); podcast ao modelo de narração monologada sobre fatos históricos (*Escriba Café*); e podcasts ou SRS de reportagens documentais jornalísticas para o mundo latino-americano, com sonorizações sofisticadas, faladas em espanhol (*Radio Ambulante*), entre muitos outros modelos.

O espaço que aqui temos para esse artigo não nos permitirá ir além de uma metodologia específica, que previu a escolha do podcast *Vozes: histórias e reflexões*, de autoria de Gabriela Viana, como modelo de podcast jornalístico, pois parte da configuração de reportagem para rádio, gênero já demonstrado aqui que sintetiza esforços jornalísticos, e para o qual convergem possibilidades narrativas e formatos jornalísticos aparentados.

De toda a série *Vozes*, nos destinamos a escolher um episódio cuja narrativa oferece riqueza de dados, a demonstrar nova experiência de EME e o surgir de elementos que rompem algumas convenções de narrativa da reportagem radiofônica. O episódio é *Ansiedade: você tem medo do futuro?*, disponível a usuários e internautas, tanto no site da emissora⁸ quanto nos inúmeros carregadores de podcast disponíveis como Apps. Com duração de 51 minutos, atende ao DNA da reportagem em rádio hertziano, melhor representado na fala do mestre latino-americano Mario Kaplún, que defende que uma reportagem não é uma breve apresentação de um assunto e deve durar meia hora, ou, pelo menos, quinze ou vinte minutos (KAPLÚN, 1978: 142).

O rádio contemporâneo brasileiro não cumpre essa tradição mais antiga de reportagens consideradas “longas” para os tempos atuais, se tomarmos por base as reportagens, ou boletins referidos manual da Rádio CBN, que limita a, no máximo, 30 segundos cada sonora, certo de que se elas são “excessivamente longas, quebram o ritmo da matéria e dispersam a atenção do ouvinte e, muitas vezes, 15 segundos bem aproveitados são mais que suficientes para ilustrar com exatidão a informação que se quer passar” (TAVARES, 2011: 41). Assim, de forma geral, os manuais de jornalismo no rádio se preocupam mais em dar limite às estruturas do que em ampliar a liberdade de ação do repórter.

O episódio de *Vozes* que analisamos trata da ansiedade. Apresentado pela repórter Gabriela Viana, produzido por ela e por Isabela Medeiros e Bianca Vendramini, conta ainda com um editor e um sonoplasta que trabalham na produção dos episódios. Uma das marcas do *Vozes* é que todos os episódios, com raras exceções, são narrados na primeira pessoa. É sempre a repórter a emprestar sua percepção do mundo, das circunstâncias de cada entrevista, descrevendo ambientes e entrevistados. Aqui, com o tema ansiedade, a repórter, para além das entrevistas com especialistas e com uma pessoa que sofre de ansiedade, a ocupar pensamentos destruidores, relata ela própria os sintomas das crises de ansiedade que ela, repórter, sofre “há 10 anos”. Nessa narrativa tanto

⁸ Ouça em <https://audioglobo.globo.com/cbn/podcast/feed/580/vozes-historias-e-reflexoes>

impressionista quanto intimista, como expõe Sodré (2009; SODRÉ; FERRARI, 1986), está a explicação do porquê a Rádio CBN não programa o *Vozes* em sua grade: a reportagem da urgência do hard news não dá lugar à narrativa na primeira pessoa. Muito menos a um compartilhamento de narrações, como acontece no episódio de *Vozes* analisado. Quando a repórter se submete a uma seção de tarô – portanto, entrando na história, outro fator divergente da reportagem comum das rádios hertzianas – para averiguar o que faz com sua ansiedade, a produtora Isabela Medeiros toma a narrativa no lugar dela, passa a narrar na terceira pessoa, mas mantém a proposta intimista de observação de toda a circunstância e dos personagens narrados. Isabela Medeiros narra, portanto, o ingresso na própria história que a repórter Gabriela Viana estava narrando até então, quando deixa a narração para sua produtora e efetivamente entra na história como novo “personagem” a ser narrado pela produtora. Depois da “experiência” com o tarô, a repórter Gabriela Viana retoma a narração.

Em outro ponto desta longa reportagem se considerarmos a perspectiva do rádio tradicional, ou desse podcast jornalístico se o tratamento for nosso enxergar contemporâneo, a narrativa cumpre o que López-Vigil (2003) fala sobre a criação do ambiente crescente até o desenlace. A repórter, sob uma música de suspense que aumenta a tensão do que enumera, cresce com a assustadora bola-de-neve que é uma soma de sintomas físicos da ansiedade. O bater do coração participa da narrativa, a respiração ofegante também. Todos os sons mesclados à música, cuja tensão também aumenta até o desenlace. Esse tipo de cuidado na construção narrativa e edição do podcast *Vozes* não costuma ser atribuído às reportagens rotineiras das emissoras hertzianas. Tratam-se de recursos narrativos característicos do roteiro dramático que, incorporados à peça sonora, elevam o grau de subjetividade sem perder a objetividade necessária para a transmissão da informação. É, nesse sentido, que o programa dialoga com o atual fenômeno de construção de narrativas complexas, o qual, de modo cada vez mais comum, tem sido chamado de *storytelling*, ou a arte de contar histórias.

Outro elemento que renova a narrativa para podcast é o humor. Aplicado com equilíbrio, sem apelos e sem despregar-se da narração documental, o humor é encontrado ao modelo de quebra de expectativa construída em torno da imagem clássica de uma taróloga, em que, após uma descrição, Isabela Medeiros – naquele momento no lugar da repórter Gabriela Viana – derruba o que narrou com um “não é nada disso”. Essa licença narrativa encontrada nesse podcast jornalístico é forte indicador de que o jornalismo deve recontar suas teorias, incluindo essas quebras como válidas. A rigor já existe uma quebra no início do podcast, quando Gabriela Viana aconselha o ouvinte a usar fones de ouvido para uma nova escuta. Apesar do uso de fones, símbolo da super-individualização da escuta, não ter aplicação prática imediata por não contar com efeitos estereofônicos de edição – que exigiriam equipamento diferente – representa uma tentativa a mais de levar o ouvinte a uma experiência de escuta dedicada, possível nessa forma assíncrona de acesso.

Outro fator estrutura novo estímulo sonoro do podcast jornalístico escolhido: por volta do quinto e do sexto minutos do podcast, surgem falas isoladas de dois entrevistados diferentes, sem que fossem identificados com seu nome e profissão. O anúncio é apontado como essencial pela lógica da reportagem radiofônica tradicional. No *Vozes* analisado, isso é feito muito mais adiante pela repórter. As frases onde são colocadas pela edição, sem a identificação de quem as pronuncia, está de acordo com a forma como a repórter compõe no imaginário do ouvinte as características da ansiedade, deixando para trás em sua narrativa o atendimento cartesiano aos comportamentos consensuais entre redações de rádios jornalísticas, que prega por uma narração objetiva, impedindo que se ouça a fala de alguém desconhecido que fique sem identificação.

Considerações: o podcast resultante de estruturas de sentimento hodiernas

Para compreendermos os processos que conectam a nossa história do radiojornalismo com a aproximação do podcast com os formatos noticiosos mais comuns, lançamos mão do conceito de *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1980). Tais estruturas podem ser associadas a uma consciência discursiva que é compartilhada e, portanto, formata um dado espaço ou campo cultural. Trata-se, pois, do compartilhamento, no nível da sociedade, de processos, práticas e crenças emergentes, isto é, ainda não institucionalizadas socialmente. Dito de outra forma, uma estrutura de sentimento é uma experiência social vivida ativamente, reproduzida em manifestações de ordem cultural.

Todos aqueles elementos que distinguem o *Vozes da produção* radiofônica contemporânea não só representam uma nova EME imposta pelo podcast jornalístico, como também indicam o surgimento de novas estruturas de sentimento, pois proporcionam ao ouvinte em sua experiência auditiva a vivência da

inegável experiência do presente: não só para o presente temporal, a realização disto e deste instante, mas a especificidade do ser presente, o inalienavelmente físico, dentro do qual podemos discernir e reconhecer efetivamente as instituições, as formações e as posições, ainda que não sempre como produtos fixos, como produtos definidores (WILLIAMS, 1980: 150, *tradução nossa*).

Desta forma, “tudo o que é presente, mobilizador, tudo o que escapa ou parece escapar do fixo, do explícito e o conhecido, é compreendido e definido como o pessoal: isto, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjetivo’.” (WILLIAMS, 1980: 150-151, *tradução nossa*). Ao alcançar um novo modo de relação subjetiva com a audiência individualizada pelo fone de ouvido, proposta de escuta oferecida já no projeto do podcast, Gabriela Viana compartilha com o ouvinte um presente que é menos imediato que o *breaking news*, mas mais complexo e profundo.

Opõe-se, portanto à conformação global que insiste em um modelo dinâmico do jornalismo radiofônico que é, por assim dizer, uma consequência imediata de visões de mundo que conformaram tanto o campo do jornalismo como a sociedade em si. Desde os anos 1960, uma série de evoluções tecnológicas, no campo da produção jornalística ou em seus entornos – como o rádio transistorizado, a TV, os equipamentos de captação de áudio e vídeo amadores etc. – criaram uma escalada de sentimento em busca da velocidade, da individualidade e da fragmentação. O jornalismo radiofônico (o jornalismo de um modo geral) passa a corresponder, ao menos na semântica tecnológica, a esse fluxo acelerado da sociedade, equilibrando-se entre as necessidades recém-criadas dos indivíduos, dinâmicas políticas e, principalmente, forças econômicas. O podcast como forma alternativa para o conteúdo informativo/noticioso é a resposta a uma dinâmica social ainda em fase de arraigamento, que preza pela disponibilidade ubíqua e dessincronizada que, no limite, é aprofundamento da celeridade e fragmentação intrínseca ao consumo midiático que deriva imediatamente das condições de produção deste momento de mudanças. Não é ao acaso que Dubber (2013), como citado anteriormente, vê as novas EME como continuidades e respostas de um modelo de rádio à emergência dos novos equipamentos.

Nesse sentido, dois outros conjuntos de conceitos propostos por Williams (1980; 1982) servem para ampliar o debate. O primeiro deles são as *formações culturais*, isto é, tendências e movimentos conscientes dos campos artístico ou intelectual que, muitas vezes, se opõem às formas consagradas das produções desses campos. Tais formações são animadas pelas *estruturas de sentimento* que

começam a emergir no seio da sociedade em práticas e discursos inicialmente isolados, mas que tendem a ganhar força. As *formações culturais*, enquanto novidades introduzidas sobre práticas institucionalizadas, podem servir como objeto facilitador de disputas internas dentro de um campo, ou como a abertura desse mesmo espaço de produção a agentes externos. Uma nova tecnologia que, ao modificar os meios materiais de produção, serve como gatilho para o surgimento de formações culturais contemporâneas (e.g. os sistemas de distribuição assíncrono de áudio), consequentemente pode fomentar a reorganização das empresas que antes dominavam o mercado, como pode facilitar a entrada de produtores independentes. Novamente, temos no *Vozes* um representante desse movimento social, reflexo que é das estruturas de sentimento contemporâneas, como percebemos tanto na sua forma técnica (podcast) como no tratamento aos conteúdos abordados.

Mesmo que a ruptura causada pelas tecnologias ou pelas formações a elas conectadas introduzam novas práticas, essas estão direta ou indiretamente conectadas ao passado histórico do campo. O outro conjunto de conceitos de Raymond Williams (1982) se torna relevante para a nossa análise: o que é *emergente* (trazido pela revolução das formações culturais) pode se legitimar pela oposição ao que é *dominante*, ou pela apropriação do que é *residual* em sua própria forma. Garante-se, no segundo caso, um sentido de continuidade. As rupturas causadas pelas tecnologias ou pelas formações a elas conectadas introduzem novas práticas, direta ou indiretamente conectadas ao passado histórico do campo. A forma mais comum do podcast jornalístico está, então, entre essa continuidade do residual e essa disputa travada pelas formas dominantes, reproduzidas exaustivamente nos podcasts das estações de rádio ou dos independentes com pouca referência inovadora. Vemos, no *Vozes*, ambos movimentos: a possibilidade de realização desta análise, portanto, só foi possível porque tal peça sonora compartilha uma forma institucionalizada, residual, de produção radiojornalística, tanto quanto rompe com a forma corrente de produção e traz uma nova proposta, emergente.

Nos resta claro que não se trata, ainda, de um programa totalmente inovador. É, todavia, produto cada vez mais comum de um marco que estamos vivendo, com a hibridação de modelos de produção e consumo de rádio. Mais que se fechar em elementos recorrentes, abre a possibilidade para discutirmos a continuidade da prática do rádio nos próximos anos, mesmo que a forma hertziana, síncrona, seja sobrepujada pelo consumo via internet.

Agradecimentos

Pesquisa realizada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), modalidades bolsa de doutorado e bolsa de estágio em pesquisa no exterior, processos 2015/20430-5 e 2016/17884-7.

Referências

ALSINA, M. R.. *A construção da notícia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BERRY, R. Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media*, vol. 14, n. 1, pp. 7-22, 2016. DOI: https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1. Acesso em 17/jul/2017.

BONINI, T.. Introduction. The listener as producer: The rise of the networked listener. In: BONINI, T.; MONCLÚS, B. (ed.). *Radio audiences and participation in the age of network society*. Nova York: Londres: Routledge, 2015, pp. 1-36.

DUBBER, A. *Radio in the digital age*. Cambridge: Polity Press, 2013

EDSON RESEARCH; TRITON DIGITAL. *The Infinite Dial 2019*. Edson Research & Triton Digital, 06/mar/2019. Disponível em: <https://www.edisonresearch.com/infinite-dial-2019/>. Acesso em 09/06/2019.

FERRARETTO, L. A. O hábito de escuta: pistas para a compreensão das alterações nas formas do ouvir radiofônico. *Ghrebh- Revista de Comunicação Cultura e Teoria da Mídia*, vol. 9, n. 1, pp. 106-131, 2007. Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%209/10_ferraretto.pdf. Acesso em 09 de junho de 2019.

FERRARETTO, L. A.. Estruturação da mercadoria das emissoras comerciais sob a convergência: apontamentos para uma economia política da indústria radiofônica. *Revista Famecos*, vol. 21, n. 3, pp. 943-965, 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.18855>. Acesso em 17/fev/2019.

FERRARETTO, L. A.; KISCHINHEVSKY, M. Rádio e Convergência: uma abordagem pela economia política da comunicação. In: Compós 2010, 19, 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1495.pdf, acesso em 17/fev/2019.

FERRAZ, N. *Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2016.

GHONIM, W.; RASHBASS, K. Transparency: What's Gone Wrong with Social Media and What Can We Do About It?. *Shorenstein Center on Media, Politics and Public Policy*. 27/mar/2018. Disponível em <https://shorensteincenter.org/transparency-social-media-wael-ghonim/>, acesso em 17/fev/2019.

GRUPO DE MÍDIA SP. *Mídia Dados Brasil 2005*. São Paulo: Grupo de Mídia SP, 2005.

GRUPO DE MÍDIA SP. *Mídia Dados Brasil 2018*. São Paulo: Grupo de Mídia SP, 2018.

HERRERA-DAMAS, S. *Cómo elaborar reportajes en radio*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

KAPLÚN, M. *Producción de programas de radio: El guión – la realización*. Quito: Ediciones Ciespal, 1978.

KISCHINHEVSKY, M. Cultura da Portabilidade: novos usos do rádio em mídia sonora. *Observatório (OBS*)*, vol. 3, n. 1, pp. 223-238, 2009. Disponível em: <http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/271/241>. Acesso em 09/jun/2019.

KISCHINHEVSKY, M. *Rádio e mídias sociais: Mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

LÓPEZ-VIGIL, J. I. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2003.

MARCONDES FILHO, C. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo; Hacker Editores, 2000.

MCHUGH, S. How podcasting is changing the audio storytelling genre. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media*, vol. 14, n. 1, pp. 65-82, 2016. DOI: https://doi.org/10.1386/rajo.14.1.65_1. Acesso em 17/jul/2017.

MIÈGE, Bernard. *A sociedade tecida pela comunicação: técnicas da informação e da comunicação entre inovação e enraizamento social*. São Paulo: Paulus, 2009.

ORTRIWANO, G.S. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdo*. 4ª ed. São Paulo, SP: Summus, 2001.

PARISER, E. *O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012, e-book.

PLUSKOTA, J. P. The Perfect Technology: Radio and Mobility. *Journal of Radio & Audio Media*, vol. 22, n. 2, pp. 325-336, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083378>. Acesso em 17/jul/2017.

QUATRO em cada dez internautas já ouviram podcast no Brasil. *Revista Piauí* (edição online), 11/mai/2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/quatro-em-cada-dez-internautas-ja-ouviam-podcast-no-brasil/>. Acesso em: 09 de junho de 2019.

RAJAR. *MIDAS Measurement of Internet Delivered Audio Services: Spring 2019*. Londres: Rajar, 2019. Disponível em https://www.rajar.co.uk/docs/news/MIDAS_Spring_2019.pdf. Acesso: 09 de junho de 2019.

SANDE, M. F.; GALLEGÓ, J. I.. Challenges for radio in the digital era: Diversity, innovation and Policies. In GALLEGÓ, J. I.; SANDE, M. F.; LIMÓN N. (eds.) *Trends in radio research: Diversity, innovation and policies*. Newcastle- upon-Tyne, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2018, pp. 1-14.

SANTOS, G. N. *Um cinema para os ouvidos: mapeando o radiodocumentário*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2016

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, M.; FERRARI, M. H. *Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

TAVARES, M. (org.). *Manual de redação CBN*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transacional*. v. II, Florianópolis: Insular, 2005.

USHER, N. Re-thinking Trust in the News: A material approach through “Objects of Journalism”. *Journalism Studies*, vol. 19, n. 4, pp. 564-578, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1080/1461670X.2017.1375391>. Acesso em 17/fev/2019.

VICENTE, E.. Do rádio ao podcast: As novas práticas de produção e consumo de áudio. In: Compós 2018, 27, 2018, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: http://www.compos.org.br/menu_anais.php?idEncontro=Mjc=, acesso em 07 de novembro de 2018.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones 62, 1980.

WILLIAMS, R. *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1982.

ZUCULOTO, V.R.M. *No ar: a história da notícia de rádio no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2012.

Processos de criação em dublagem

Robson Kumode Wodevotzky

Doutorando e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e bacharel em Rádio e TV pela Universidade Anhembi Morumbi. É ator, dublador e diretor de dublagem.

E-mail: robsonkumode@gmail.com

Norval Baitello Jr.

Docente titular na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Foi professor convidado das Universidades de Viena, Sevilha, S. Petersburg, Autônoma de Barcelona e Évora. Livros mais recentes: *La era de la Iconofagia*, *Flussers völler* e *O pensamento sentado: Sobre glúteos cadeiras e imagens*. De 2007 a 2016 foi coordenador da área de Comunicação e Ciência da Informação da Fapesp.

E-mail: norvalbaitello@pucsp.br

Resumo: Dublagem é a substituição de diálogos da faixa sonora original pela voz de atores (dubladores) em outro idioma, que pretendem sincronizar o novo som na imagem pré-existente sem que haja alteração na construção de sentido da obra. O presente artigo procura cartografar os elementos constitutivos dos processos de criação do dublador e introduzir uma reflexão sobre a dinâmica de repetição do intérprete, em seus aspectos formais e imaginativos, sob a luz dos processos de preparação do ator de Constantin Stanislavski, da teoria da imagem de Norval Baitello Jr. e do conceito de repetição trabalhado por Sören Kierkegaard.

Palavras-chave: Dublagem; Processos de criação; Repetição; Iconofagia; Imagem sonora.

Dubbing creative processes

Abstract: Dubbing is the replacement of dialogues in an audiovisual original soundtrack by the voice of actors (dubbers) in another language, who wants to synchronize the new sound in the pre-existing image without changing the meaning construction of the original product. This article seeks to map the constituent elements of the voice actor's processes of creation and to introduce a reflection on the performance's repetition, in its formal and imaginative aspects, in the light of Constantin Stanislavski's actor preparation processes, Norval Baitello Jr.'s theory of image, and the concept of *repetition* worked by Sören Kierkegaard.

Keywords: Dubbing; Creative processes; Repetition; Iconophagy; Sound image.

Introdução

É importante estabelecer, de início, o recorte conceitual sobre *dublagem* que se pretende abordar no presente artigo. Compreender-se-á *dublagem* como a substituição da faixa sonora de diálogos originais por diálogos em outro idioma (num processo de tradução), que utiliza-se do *lipsync* – a sincronização labial feita pelo *dublador*, ator de voz especialista nesse processo que, buscando a maior transparência possível, tentará simular que sua voz é a voz do ator que se vê na imagem. Assim, excluem-se como *dublagem* os processos já conhecidos – embora frequentemente confundidos como *dublagem* – de *ADR* (*Additional dialogue recording*: quando há substituição ou adição de diálogos no mesmo idioma para que se melhore ou se reconstrua o som captado diretamente na cena), de *localização de games* (substituição de diálogos originais por outra língua feita especificamente para *games*, que possui outra práxis), e de *criação de voz original* (quando atores criam vozes para personagens em produções originais, ou seja, não pretendem substituir uma faixa sonora já existente, e na maioria dos casos o áudio gravado é base para a criação da imagem visual e não o contrário).

A dublagem possui um papel fundamental na infiltração de produtos audiovisuais estrangeiros. Seja pelo discurso da inclusão, da facilitação do consumo de acordo com as práticas de recepção, ou do aumento da monetização desses audiovisuais, o objetivo é que se encontre mais capilaridade, alcançando maior audiência e distribuição do produto. A dublagem contribui para o acesso de analfabetos, analfabetos funcionais e deficientes visuais que não conseguem acompanhar as legendas, que traduzem textualmente na tela os diálogos originais do produto audiovisual para o idioma do local a ser consumido. Também ajuda em contextos onde se dificulta a leitura de legendas, como telas miniaturizadas – prática cada vez mais comum no consumo audiovisual –, ou ambientes onde a escuta prevalece, seja com a concorrência de múltiplas telas no consumo – de *tablets*, celulares, *notebooks*, enquanto assiste-se o filme na televisão, por exemplo –, ou até mesmo pela cultura radiofônica enraizada no consumo televisivo, que permite o deslocar-se pelo espaço enquanto acompanha-se sonoramente o conteúdo, considerando a concorrência de outros elementos presentes nos ambientes. Ademais, a dublagem facilita a contemplação visual ao poupar ao espectador a leitura da legenda, mais uma informação dentre os inúmeros elementos já existentes na obra – entre áudio e imagem. Por outro lado, pode-se destacar apenas o objetivo de maior monetização desses produtos: com um alcance maior de espectadores lucra-se mais, impõe-se mais o produto e todo o imaginário – cultural, ideologizante – imbuído (direta ou indiretamente) no audiovisual difundido.

Assim, como o propósito não é criar um novo produto, mas fortalecer a distribuição de uma obra já existente, cabe à dublagem ser o mais fiel possível à obra original, apresentando-se como uma *tradução intersemiótica* dos diálogos originais, agora em novo idioma. A opção pelo conceito de *tradução intersemiótica* deu-se pelo fato de não se tratar apenas da tradução do código linguístico, mas de um complexo sistema de signos – microgestuais, de múltiplas camadas interpretativas (que serão abordadas a seguir) – que contaminam ou determinam a construção de sentido e comparecem no áudio dublado. Destarte, pretende-se que o regime de sentidos da obra não seja modificado.

Para tanto, a dublagem se constrói em um processo reprodutivo, no qual o dublador deve apropriar-se de (e duplicar¹) alguns elementos presentes no audiovisual original a fim de sincronizar sua voz no corpo de outrem, sendo fiel à interpretação do ator presente na tela, cuja imagem é referência e plataforma para o desenvolvimento de seu trabalho. Parte, portanto, de uma relação estético-formal que norteia e apoia todo o desenvolvimento posterior. Contudo,

¹ Em Portugal, o processo de dublagem é conhecido como dobragem, no sentido de duplicação.

como será demonstrado a seguir, o processo de construção utiliza-se de imagens que se apresentam na tela, mas deve procurar não apagar a subjetividade e a relação do artista (dublador) frente a elas, buscando um processo de *repetição* (no sentido de KIERKEGAARD, 2009) da interpretação original.

Neste artigo, o recorte é o processo de criação do dublador frente às imagens que se apresentam e se relacionam com ele, e tentar-se-á mapear e introduzir um pensamento sobre os aspectos formais e imaginativos implicados; não faz parte do objetivo discutir ou abordar a questão da tradução linguística, parte do processo e que se desdobra em inúmeras outras questões que não cabem ao presente trabalho².

A imagem sonora na dublagem: entre forma e imaginação

Diferentemente do processo de criação de personagens que se utilizam de textos/roteiros – no qual o ator, a partir de *circunstâncias dadas* (presentes no texto de forma lacunar: a linearidade da escrita e a limitação do código linguístico não é capaz de transmitir toda a complexidade da ação física), apoia-se para o desenvolvimento de suas imagens endógenas, para que então culminem em suas ações corpóreas –, o dublador inicia sua atividade na observação minuciosa de uma obra audiovisual finalizada, com todas as ações e elementos presentes, na qual se apoiará para o processo de *repetição*.

Constantin Stanislavski, teórico teatral que desenvolveu um longo estudo sobre os processos de preparação do ator e construção de personagens, define as *circunstâncias dadas* como informações presentes no texto teatral fornecidas pelo autor da obra e que determinam parte do processo de criação do ator, que não pode se desprender dessas informações em seu trabalho criativo (STANISLAVSKI, 1996: 68-79). Contudo, deixa também explícito, no diálogo entre o Diretor e Gricha na obra *A Preparação do Ator*, que as circunstâncias dadas precisam ser completadas com a imaginação do ator:

- Mas – interrompeu Gricha – o que é que sobra para o ator, já que tudo é preparado pelos outros? Só ninharias?
- O que é que está dizendo... ninharias? – replicou o Diretor, indignado. Acha que acreditar na ficção imaginativa de outra pessoa e trazê-la à vida é ninharia? Não sabe que é muito mais difícil trazer uma composição sobre um tema sugerido por terceiros do que inventá-la nós mesmos? [...] Filtramos, através de nós, todo o material que recebemos do autor e do Diretor. Elaboramos esse material, completando-o com a nossa própria imaginação. Ele passa a ser parte de nós, espiritual e até fisicamente. (STANISLAVSKI, 1996: 79)

Para a dublagem, as circunstâncias dadas são a própria obra audiovisual, que já está completamente finalizada. É possível conferir nas cenas os personagens, os ambientes, os gestos, as intenções, a atmosfera, as ações etc. Imagens audiovisuais apresentam menos lacunas que imagens textuais: são capazes de transmitir elementos que serão absorvidos por duas sensorialidades (visão e audição), enquanto que textos são abstrações de imagens e/ou propostas de imagens e, assim sendo, apresentam lacunas que foram abstraídas da imagem que pretendem descrever ou que precisam ser preenchidas na imagem que podem construir. Vilém Flusser, comunicólogo que desenvolveu um vasto pensamento sobre imagens, em sua articulação sobre a *escala da abstração* demonstra que imagens são abstrações de acontecimentos, enquanto que textos são abstrações de imagens, tentativas de explicação delas (FLUSSER, 2013: 102-103); contudo, em seu estudo sobre os diferentes usos da escrita, ele também demonstra que textos, em formato de roteiros, podem apontar de volta às imagens e “assim a história, que há três mil anos brotou das imagens, corre, por

² Como exemplo de possíveis desdobramentos temáticos que a tradução linguística pode abordar e que interfere na formalidade da composição da dublagem, estão os formatos de boca. Em busca de uma maior transparência no resultado estético final, a tradução pode procurar por palavras – sem modificar ou perder o sentido do contexto original – que encaixem melhor no movimento bucolabial que a imagem na tela apresenta. Assim, pode-se levantar duas características: 1) a cadência rítmica (número de batidas – abrir e fechar da boca) com relação ao número de sílabas e a velocidade em que serão faladas; 2) os movimentos bucolinguais fortes, *quando visivelmente mais destacados* [ex: bilabiais – quando o lábio toca o lábio com pressão nos sons de /b/, /p/, e /m/; labiodentais – quando o lábio toca nos dentes como nos sons de /f/ e /v/; lingopalatais – quando a língua bate no palato, como nos sons de /g/ e /q/; lingodentais – batida de língua com dentes, como nos sons de /l/, /d/ e /t/; vogais abertas, com a boca mais aberta, como /a/ e /e/; vogais fechadas, com a boca mais fechada, como /u/ e /o/; etc. (ZARATIN, 2010: 26)], procurando uma tradução onde as palavras quando faladas no idioma dublado coincidam, dentro da cadência rítmica, com os mesmos movimentos fortes encontrados no idioma original.

meio dos vasos capilares dos roteiros, de volta para as imagens” (FLUSSER, 2010: 214).

Por possuírem menos lacunas e, portanto, exigirem menos da capacidade imaginativa de seu preenchimento na reconstrução da cena, deve-se ter cuidado para não deixar que as imagens audiovisuais se apresentem ditatorialmente no processo de criação em dublagem, obliterando a potência de composição da imagem sonora que utiliza-se também das imagens endógenas, da imaginação do dublador; passando a *programar*³, por seus aspectos formais, toda a execução do trabalho do intérprete, eliminando os processos subjetivos e limitando-o à imitação estética do material original que, destarte, desenvolverá um *eco* do produto original. O audiovisual original deve se apresentar como referência ao desenvolvimento das imagens endógenas do dublador e como delimitação formal de sua execução vocal: embora o produto final deva parecer-se com a referência original, não pode limitar-se em sua totalidade a ela, sob o risco de não soar verdadeiro, ser apenas uma carcaça estético-formal sem preenchimento; não obstante, não pode subverter ou perder o sentido conferido no original, tampouco escapar de seus processos formais.

Stanislavski já divide esse duplo movimento entre circunstâncias dadas (externas) e imaginação (interna), e se preocupa com o movimento interno no processo criativo do ator. Em uma passagem, sobre a ação de interpretar uma pessoa apaixonada, diz que

Se vocês executarem, em sua imaginação – tendo por base uma rigorosa observação das circunstâncias dadas, reflexões adequadas e sinceridade de sentimentos –, cada passo desta série de ações, descobrirão que, primeiro externa e depois internamente, chegarão ao estado de uma pessoa apaixonada. Com base nesses preparativos, vocês acharão mais fácil assumir um papel e uma peça em que figure essa paixão. (STANISLAVSKI, 1997b: 71)

Também constrói um pensamento sobre a imaginação, como na seguinte passagem em que Stanislavski deixa clara sua preocupação com a formação das imagens interiores.

As imagens interiores são formadas dentro de nós, em nossa imaginação, em nossas lembranças; em seguida, tais imagens são, por assim dizer, exteriorizadas, o que nos permite examiná-las. Entretanto, é como se olhássemos para estes objetos imaginários a partir do seu interior, com os nossos olhos interiores, e não com os exteriores. Em outras palavras, podemos dizer que, embora essas imagens e objetos imaginários nos sejam sugeridos pela vida exterior, sua configuração inicial dá-se dentro de nós, em nossa memória e imaginação. Apenas sob o pano de fundo de tais explicações é que podemos aceitar o termo “visão interior”. (STANISLAVSKI, 1997b: 206)

A construção de uma imagem acontece em um duplo movimento: uma imagem exógena se apresenta em uma plataforma midiática (uma pintura em um papel, por exemplo, ou uma imagem audiovisual em movimento); uma pessoa frente a essa imagem exógena imagina-a de forma endógena; no encontro desses dois movimentos, no choque, se dá a imagem: a imagem exógena precisa ser animada por um corpo, enquanto que o corpo precisa de um suporte midiático para que as imagens possam ser fixadas e transportadas para além dele. A imagem, portanto, não está somente na plataforma midiática, tampouco apenas na imaginação de quem a concebe: está no duplo movimento criado entre ambas (BELTING, 2014: 43-44). E para que este movimento aconteça, é necessário que o corpo esteja ativo para ter força de imaginação. Caso contrário, as imagens exógenas impõem-se contra o corpo, usurpando o espaço endógeno de produção de imagens e colocando-se como se fossem as próprias imagens produzidas pelo

³ Cf. Vilém Flusser. O programa, embora programado por um programador, passa a programar o programador, que então age automatizado de acordo com os desejos do programa. Assim, pensa programar quando na verdade é programado. (FLUSSER, 2013: 64-65)

corpo, em um movimento de esvaziamento, onde o turbilhão de imagens exógenas – em seus aspectos excessivamente estetizantes – esvazia a produção de sentidos (BAITELLO, 2014).

No desenvolvimento da dublagem é preciso que a emoção reproduzida pelo dublador seja verdadeiramente processada e imaginada (internamente), pois comparece na prosódia⁴ emitida; no entanto, alguns pontos não podem divergir do material original, pois corre-se o risco de perder a sincronia com a imagem, de não ser verossímil o efeito de que a voz está saindo da imagem do corpo do ator na tela. Assim, o trabalho de composição do dublador inicia-se pela referência das imagens no produto audiovisual, que servirão de insumo para a criação de suas imagens endógenas e preenchimento de seus sentimentos, e formalmente delimitarão parte da composição final. Esta composição final não é mera formalidade, mas síntese entre a forma e o movimento interno do dublador, entre a imagem visual que serviu de base e será a plataforma da composição final e as imagens endógenas repletas de emoções do artista: finaliza-se como uma *imagem sonora*, não apenas como sons em uma boca, mas síntese de um movimento ambiental endógeno-exógeno [imagem externa referente – emoção interna (imaginação) – forma sonora sincronizada à imagem externa]; um complexo sonoro, uma imagem sonora.

Stanislavski diz que olhar para a imagem a que se pretende chegar é um ato perigoso, pois “ensina o ator a observar antes o exterior que o interior da alma, tanto em si mesmo quanto no papel” (STANISLAVSKI, 1996: 48). Todavia, na dublagem o processo necessariamente inicia-se na observação da forma em que se deve chegar, para que então, posteriormente, se preencha a *alma* do personagem. Por isso, a observação e duplicação dos elementos que serão detalhados a seguir, de ordem mecânica, não podem ser encarados como a totalidade do trabalho, embora devam comparecer obrigatoriamente no resultado final. É interessante notar que Stanislavski já se preocupava com a influência das imagens exógenas sobre o processo de construção do ator, apontando para uma possível obliteração da construção da imagem interior do ator (imaginação) pela influência excessiva de imagens exteriores, sobretudo em seus aspectos estetizantes. Em uma passagem dedicada à fala, Stanislavski diz que

A fala é música. A pronúncia, em cena, é uma arte tão difícil como o canto. [...] Quando um ator acrescenta um intenso ornamento sonoro ao conteúdo vivo das palavras, posso entrever, através de uma visão interior, as imagens que foram configuradas por sua própria imaginação criadora. [...] Para o ator, uma palavra não é apenas um som, mas também a evocação de imagens. [...] O trabalho de vocês é insinuar, nos outros, as suas visões interiores, e expressá-las em palavras. (STANISLAVSKI, 1997b: 89)

Isso posto, fica clara a preocupação de Stanislavski com o exercício da fala, sobretudo quanto ao uso de imagens internas na composição do som: a fala evoca imagens internas; o som da fala é a expressão das imagens endógenas, da força da imaginação do ator. Em outro momento, Stanislavski diz que a reprodução excessiva da fala pode levar ao seu esvaziamento

As falas, tão repetidas nos ensaios e em inúmeras representações, acabam sendo mecanicamente repetidas. O conteúdo interior do texto se esvai, e tudo o que resta é uma sonoridade mecânica. Preservem as suas falas por duas importantes razões: para que não sejam gastas pelo uso, e para que nenhum palavreado oco venha perturbar a configuração básica do subtexto. (STANISLAVSKI, 1997b: 90-91)

⁴ Aqui, *prosódia* é o conjunto final da sonoridade da fala: musicalidade, tom, volume, intenção, intensidade e qualquer outro elemento que altere a sonoridade.

⁵ O conceito de “excessivamente ou exclusivamente estetizante” está sendo usado aqui como ferramenta conceitual a partir de seu uso por Aby Warburg, relatado por seu discípulo Carl Georg Heise. Em seu livro, *Recordações pessoais de Aby Warburg*, relatando suas conversas com o mestre, Heise evoca o momento em que Warburg condena o “exclusivamente estetizante” como critério para o entendimento da História da Arte, pois tal olhar oblitera a genealogia de uma imagem, sua etimologia profunda, sua densidade histórica, fundamentos de sua capacidade de impactar. Warburg encaminhava tais obras “exclusivamente estetizantes” a um setor específico de sua biblioteca, o “guarda-venenos” (*Giftschrank*). Entendemos aqui que o “apenas estetizante” seria uma valorização excessiva das características formais em detrimento de uma percepção relacional dos ambientes a serem dublados. (HEISE, 2005: 15-16)

⁶ Cf. Eibl-Eibesfeldt (1983) em seu estudo de etologia comparada, onde descreve a importância dos *microgestos*.

Eis o paradoxo do trabalho do dublador: por um lado repetir sem esvaziar, por outro preencher sem sair da forma exposta no material original. Por isso a importância da imaginação. A eliminação do processo de imaginação, de composição das imagens endógenas, e a excessiva preocupação com os elementos “excessivamente ou exclusivamente estetizantes”⁵ podem levar à mecanização das falas, criando sons ociosos, esvaziados, apenas mecanicamente reproduzidos e que, além de não evocar as imagens endógenas do dublador, podem obliterar seu poder imaginativo.

A forma da voz na dublagem

É preciso ter cuidado com os pontos formais que serão levantados a seguir, pois eles não podem ser a totalidade do processo de execução do dublador, embora sejam imprescindíveis para que se dê o efeito de que a dublagem precisa.

Os elementos que devem ser duplicados, de maneira fiel e formal ao material original, são: *volume, tom, intenção, intensidade da intenção e tempo-ritmo*. Esses elementos, se não reproduzidos exatamente como aparecem no original, descolam a voz do dublador da imagem do ator no qual pretende se sincronizar – suspende-se o efeito de montagem entre a voz do dublador e a imagem do corpo do ator na tela. Isso ocorre pela habilidade humana de percepção, leitura e entendimento de gestos corporais, sobretudo os microgestos faciais⁶: assim que se vê um ator na tela falando, mesmo que sem som, é possível, em algum grau, identificar os cinco elementos levantados. Logo, se a fala emitida pelo dublador não possuir esses elementos, não produzirá o efeito desejado. A seguir, os elementos citados serão detalhados:

- 1) *Volume*: é a intensidade do som da fala. É possível que se emita um som *mais forte*, ou *mais fraco*. O volume pode ser identificado no original a partir do som ou da imagem. Quando o ator original fala mais alto, ver-se-á a musculatura de seu rosto mais rígida, boca mais aberta etc. O volume pode aumentar ou diminuir durante a execução da fala, o que deverá ser identificado, mapeado e duplicado a partir da imagem e também do som.
- 2) *Tom*: é a altura do som dentro da gama de frequências audíveis, podendo ser mais *agudo* ou *grave*. O conjunto melódico que compõe a fala pode ser dito em um tom agudo, intermediário ou grave. O esforço físico gerado para atingir determinados tons altera a musculatura facial, tornando-se visível no rosto do ator. Contudo, a maneira mais eficaz de perceber o tom é através do próprio som original. A execução do tom mais agudo ou grave não depende do volume, ou seja, pode-se emitir um tom mais grave com um volume mais alto, ou um tom mais agudo com um volume também mais alto e vice-versa;
- 3) *Intenção*: a intenção demonstra o *objetivo* e a *emoção* do personagem ao emitir a fala (sarcasmo, ironia, alegria, tristeza, raiva...). A intenção pode se apresentar isoladamente ou em conjuntos sobrepostos, e pode ser modificada durante a fala de maneira suave ou abrupta. A maneira mais eficiente de identificar a intenção ou conjunto de intenções e suas *batidas* (pontos que demarcam a alteração de uma intenção a outra) é através da observação atenta da imagem do corpo do ator na tela, sobretudo do rosto. O conjunto muscular do ator se modifica junto com a mudança de intenção que será apresentada no som emitido pelo ator. É importante também entender o contexto em que se encontra o personagem e sua trajetória; assim será possível entender suas motivações e objetivos. É difícil identificar a intenção pelo som emitido pelo ator, uma vez que na fala é na prosódia, sobretudo na musicalidade, que a intenção se apresenta, e a musicalidade se difere

radicalmente em idiomas diferentes, confundindo ou tornando impossível a identificação da intenção apenas através do som;

- 4) *Intensidade da intenção*: é a intensidade das intenções presentes na fala, podendo ser *mais intensa* ou *menos intensa*. A intensidade não necessariamente modifica o tom ou o volume da fala; é possível que se aumente a intensidade sem que se modifique o volume e/ou o tom, ou que a dinâmica entre esses elementos seja contrária (aumentando a intensidade e diminuindo o tom e o volume, por exemplo; ou diminuindo a intensidade, aumentando o tom e diminuindo o volume – pode ser qualquer combinação). A intensidade fica clara no rosto do ator, que tensiona mais ou menos determinados músculos corporais, especialmente os faciais, modificando os microgestos e a leitura que se faz deles. Normalmente quando a intensidade aumenta as consoantes são mais valorizadas, devido ao aumento da tensão muscular do rosto e consequentemente do aparelho bucolingual, ou a pressão do fluxo de ar se intensifica;
- 5) *Tempo-ritmo*: na obra de Stanislavski, o conceito de tempo-ritmo pode gerar múltiplos entendimentos. Por um lado, relaciona-se a diversos aspectos internos e externos que afetam a emoção e seu ritmo mas também pode ser entendido como o estudo do ritmo métrico da fala. É um item complexo dentro do sistema de preparação do ator e construção do personagem desenvolvido por Stanislavski. Embora pareça óbvio utilizar o recorte do conceito de tempo-ritmo para o entendimento da métrica rítmica, uma vez que o sincronismo exige um ritmo de encaixe para a sincronização labial, este artigo abordará o conceito de tempo-ritmo como *o movimento interno do personagem que é influenciado pelos elementos presentes em seu entorno*, o estado de espírito dele. Stanislavski, neste sentido, define que

Em resumo: o tempo-ritmo contém não apenas as qualidades externas, que influenciam diretamente sobre nossa natureza, mas também o conteúdo interior que nutre o sentimento. Desta forma o tempo-ritmo se conserva em nossa memória, e é usado para a finalidade criadora (STANISLAVSKI, 1997a: 143, *tradução nossa*)

É possível que um som seja emitido sem que sejam alterados os elementos anteriores. Mas, ao modificar o tempo-ritmo, modifica-se também a prosódia. Por exemplo, mesmo que não sejam alterados os elementos anteriores, a prosódia sofre alterações se a fala for dita com o personagem apertado para ir ao banheiro, ou subindo uma montanha, ou em um velório, ou em um jantar romântico, e dependendo de com quem ele está interagindo. Essas circunstâncias externas alteram o estado de espírito interno do personagem, a maneira com que a imagem interna do dublador se estrutura, modificando a prosódia de sua fala, sua maneira de dialogar. Ele pode ser entendido pelo contexto ambiental do personagem e é preciso tentar se aproximar do tempo-ritmo original. O tempo-ritmo é uma parte estruturante da composição da imagem endógena (que se contamina pelo ambiente) e se reconstruirá internamente no dublador; não é possível observar e determinar formalmente a complexidade do tempo-ritmo na obra original, é uma imagem que se inicia a partir de elementos externos presentes na cena, alimenta os processos imagéticos endógenos e contamina aspectos na forma final. É possível, no entanto, mapear os elementos que influenciaram o tempo-ritmo do personagem na tela pelo conjunto presente no entorno dele e o ambiente em que ele se encontra, que contamina o processo de desenvolvimento das imagens endógenas do intérprete original.

É importante que o dublador tenha a capacidade de localizar, compreender, diferenciar e duplicar esses elementos exatamente como são apresentados no original. Eles se apresentam conjuntamente, *no entanto suas dinâmicas são individuais*: o volume pode aumentar enquanto o tom abaixa e a intenção se intensifica em tempo-ritmos diferentes, com intenções sobrepostas; eles podem se contaminar e se modificar em grupo ou se apresentar de maneiras isoladas e independentes. Portanto, o trabalho do dublador parte da observação atenta do audiovisual original para que, em seguida, seja feita sua duplicação fiel. É possível montar uma *partitura* dos elementos apresentados, com suas dinâmicas internas; contudo é interessante que o treinamento do dublador o leve a fazer a leitura e execução das dinâmicas desses elementos de maneira rápida, para que se abra tempo, durante o processo, de desenvolver suas imagens endógenas – o que será abordado posteriormente neste artigo – e, portanto, deve treinar a leitura e prática desses elementos específicos, individualizando-os e agrupando-os.

Esses elementos também precisam ser executados dentro de uma *métrica rítmica* na qual a tradução adequada das palavras contribuirá para o melhor encaixe no *lipsync* da imagem na tela, além da necessidade de as pausas serem dadas nos momentos corretos pelo dublador. A *respiração* e os *sons de reação* (interjeições sonoras emitidas pela boca, como choro, riso, grito etc.) também são importantes e devem ter a mesma relevância que as palavras, possuindo também todos os elementos detalhados anteriormente. Muitas vezes a respiração possui carga e importância de preparação para as palavras que serão ditas a seguir, tensionando ou aliviando a cena para o próximo diálogo; assim, é preciso utilizar esses elementos sonoros para tanto, dando-lhes o devido valor na composição da interpretação e na reprodução fiel do modo como foi feito pelo ator na tela.

Outro item que aparece no conteúdo original, mas *não deve ser duplicado*, é a musicalidade da fala feita pelo ator na obra original. Essa deve ser emitida pelo dublador de acordo com a musicalidade de seu próprio idioma e deve fluir da maneira mais natural possível. Toda língua possui um grupo de musicalidade distinta (que também varia de acordo com a região em que é falada), assim como cada pessoa também desenvolve uma musicalidade específica dentro do espectro de musicalidade de seu idioma. Cada dublador pode oferecer uma musicalidade diferente para o mesmo trecho sem que o sentido seja alterado; é preciso que o *diretor de dublagem* fique atento ao sentido dado por cada musicalidade, para que o regime de sentidos da obra se mantenha – mas, ao corrigir a musicalidade do dublador, também é preciso evitar que a referência que o diretor exige não engesse o processo de construção do ator, que pode passar a reproduzir a musicalidade pedida pelo diretor apenas pelos aspectos formais, obliterando o processo imaginativo e sensorial; o papel do diretor é conduzir o ator a criar suas próprias imagens endógenas que confirmem o mesmo sentido à obra, e não robotizar o ator. Esse é o ponto de maior liberdade para a execução do dublador e onde comparecerá a *emoção* do personagem, é o ponto onde ele manterá o personagem preenchido, vivo e autêntico; é na musicalidade da fala que transbordarão as imagens endógenas do dublador (uma vez que os outros elementos descritos anteriormente são formalmente delimitados), frutos da imaginação dele.

Iconofagia e eco

As imagens presentes no audiovisual original, com todos os itens formais descritos anteriormente, se apresentam em um turbilhão: são muitos elementos e informações simultâneas para que o dublador processe, tente mapear e reproduzir. O perigo é que no excesso de zelo pela reprodução das características formais e estéticas, esqueça-se do trabalho imaginativo.

O excesso dessas imagens exógenas e a falta de tempo para seu processamento pelo corpo do dublador propicia um movimento descrito por Baitello (2014), em sua teoria da imagem, como *antropofagia impura*, que é quando imagens engolem corpos: se o corpo não é capaz de engolir, contemplar e processar as imagens, elas engolem o corpo, utilizando-o para suas reproduções em *eco*, que permitem suas sobrevivências de maneira idêntica, no entanto esvaziadas. Dessa forma, as imagens garantem suas sobrevivências através da reprodutibilidade. Quando o corpo não é capaz de criar suas imagens endógenas para que possa entender as imagens exógenas a partir de suas imagens internas, as imagens exógenas invadem e engolem o corpo, e o utilizam para se reproduzir. Baitello define esse movimento de alimentação por espelhamento que culmina em *eco*:

O mundo das imagens exógenas só sobrevive e se mantém se for alimentado por espelhamento. E alimentar pelo espelhamento é alimentar com imagens idênticas ou similares. [...] Uma vez que já se descartaram as possibilidades construtivas de um novo oikos, só os ecos conferem legitimidade às imagens que nos são impostas invasivamente. (BAITELLO, 2014: 77)

Assim, se as imagens dos produtos audiovisuais originais não forem processadas pelo dublador, elas passam a engoli-lo, e como subproduto desse engolimento surge o *eco*.

No mito de Narciso, Eco era a ninfa que por maldição de sua mãe só conseguia repetir o final das frases que ouvia. Por esse motivo não foi correspondida em seu amor a Narciso, e se isolou transformando-se em um rochedo que continuou a repetir os finais dos sons a sua volta. As demais ninfas pedem vingança à deusa Nêmesis, que condena Narciso a um amor impossível, que se torna ele mesmo em seu reflexo. Ao ver seu reflexo nas águas, Narciso fica apaixonado pela sua excessiva beleza e é engolido pelas águas, se transformando na flor de Narciso. Narciso vem do grego, *nárke*, e significa entorpecimento, que tem raiz no indo-europeu (*s*)*nerg*, que significa debilitar, enfraquecer, morrer (BRANDÃO, 1987: 173-190).

Negando a ninfa Eco por ser desinteressante ao apenas conseguir reproduzir os últimos sons que ouvia, Narciso entrega-se a seu destino: ser engolido por seu reflexo, pela atração por sua excessiva beleza estética. De certa forma, Narciso se apaixona por seu próprio eco imagético e, em seu torpor pelo excessivamente estetizante de sua imagem, tem sua morte.

O desafio do dublador é não sucumbir ao eco ao se confrontar com os aspectos estetizantes da imagem referente. Não se tornar rochedo imóvel como a ninfa Eco, tampouco ser engolido pelas imagens como Narciso. Não ser narcotizado, entorpecido, sedado pelas imagens.

Quando o dublador não é capaz de se alimentar dessas imagens, elas alimentam-se dele, e o dublador passa a agir de acordo com a programação dessas imagens, que fazem com que o intérprete, que se tornou agora imagem da imagem que o engoliu, passe a reproduzir essas imagens em *eco*: imagens destituídas de interior, externamente parecidas com suas imagens referentes, mas esvaziadas de emoções. Nesse momento temos o movimento *iconofágico completo*: o outrora corpo, agora imagem da imagem que o engoliu, é continuamente engolido pelas imagens exógenas e, quando imagem engole imagem no corpo, ocorre a *iconofagia*.

O *eco* engole seu referente real e se apresenta como ele próprio, embora esvaziado. O eco é oco. O corpo, agora imagem, anestesiado pelas imagens que o engolem, já não tem mais a capacidade de se emocionar e apenas reproduz a carcaça estético-formal de seus referentes sonoros, de maneira automatizada e

programada. O corpo do dublador, nesse momento, pode-se dizer, foi possuído pelas imagens audiovisuais que deveriam ser referência para seu processo de criação e passaram a programar o dublador a ecoá-las incessantemente, sem processamento, sem contemplação, esvaziando-as de sentido, de emoções, em uma programação hermética.

Nesse ponto, o dublador perde a capacidade de não duplicar a musicalidade do produto original, e sua prosódia não confere emoção, acabando por se robotizar. Aqui, o artista dissolveu-se; não há espaço de pensamento, não há imaginação. Inúmeras dublagens padecem de *eco*. Aparentemente – esteticamente e formalmente – preenchem e substituem o idioma original; no entanto, não emocionam, estão esvaziadas. No dublador não há movimento interno, e o espaço de desenvolvimento de suas imagens endógenas foi consumido pelo engolimento das imagens exógenas.

A preocupação pela reprodução excessivamente estetizante leva ao *eco*, pois não se atenta com o processamento e a *repetição*, mas com a réplica fiel e meramente estética da composição que culmina no esvaziamento e apagamento das raízes que constituíram a imagem referente, no apagamento da força imaginativa.

Para não se deixar ser engolido pelas imagens é preciso ter entendimento dos processos iconofágicos: só é possível não ser engolido sabendo que existe a possibilidade de sê-lo, sabendo das pretensões das imagens e de seus movimentos fágicos.

A repetição

O trabalho do dublador é reproduzir. Ele precisa, portanto, se alimentar das imagens oferecidas e utilizá-las como insumo para a produção de suas próprias imagens; precisa engolir as imagens entendendo-as, processando-as e sendo afetado por elas, não se permitindo ser sedado por elas, entrando em uma passividade de consumo de imagens que o leva a ser consumido por elas.

Quando corpos se alimentam de imagens ocorre um movimento de *iconofagia impura*. Corpos que processam as imagens e se alimentam delas não se deixam ser alimentados por elas: não se transformam em imagens, não se deixam ser utilizados pelas imagens. O dublador precisa reproduzir a forma estética, mas deve fazer em um movimento contrário ao *eco*, de não apagamento de suas raízes, de reconstrução de seu sentido interno, e isso só é possível com o uso da *repetição*, no sentido empregado por Kierkegaard.

Sören Kierkegaard, filósofo dinamarquês, faz um elogio à repetição. Para ele, repetir é um ato de coragem, é não apagar a recordação, mas sim revivê-la, é não promover o efêmero que, segundo ele, entretém e amolece a alma. É rumar à frente, mas sem se esquecer do que veio antes. “Repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante” (KIERKEGAARD, 2009: 32). Repetir é o movimento de trazer a memória para a frente; um resgate do passado, da genealogia; é entender os processos e reconstruí-los; é lutar contra o apagamento, a falta de sentido e o vazio. Para Kierkegaard,

A dialética da repetição é fácil; porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o fato de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo. Quando os gregos diziam que todo o conhecer é recordar, diziam que toda a existência que existiu passa agora a existir. Se se

não dispõe da categoria da repetição, a vida dissolve-se toda ela num ruído vazio e sem sentido. (KIERKEGAARD, 2009: 51-52)

Enquanto o eco é a reprodução da forma externa com o sentido esvaziado, a repetição é a reprodução a partir do interior, de suas forças motivadoras, da rememoração de seu sentido para a frente. A motivação do eco é o vazio, a da repetição é a reconstrução da memória.

O interior, para o dublador, é a imaginação. Seu trabalho é a tentativa de repetição das imagens internas que estruturam e dão vida à interpretação do ator presente na tela, e é preciso ter coragem para repeti-las; é repetir o interior das imagens que se colocam à sua frente usando de seu próprio interior; é uma tentativa de captar o que há de profundo nas imagens e reconstruir esses elementos movimentando o que há de profundo em sua imaginação; é deixar-se ser afetado por imagens e se emocionar, para que possa construir imagens sonoras que sejam cheias de sentimentos. Ser afetado para sentir; sentir para afetar.

Sentimento, do latim *sentio* (perceber pelos sentidos), tem sua raiz no indo-europeu *sent-*, que significa tomar uma direção. Afeto tem origem na palavra latina *affecto*, e significa a intenção de alcançar algo, dedicar-se a algo; já sua raiz indo-europeia *dhe-*, significa consertar, modificar, reconstruir (ARTIGUES; ROBERTS, 2019). É possível relacionar as duas palavras em suas intenções motivadoras: ter sentimento para afetar, em suas raízes etimológicas pode significar *tomar uma direção para consertar/reconstruir/modificar*. As imagens em repetição, a partir de suas reconstruções, podem emocionar, levar a sentimentos para afetar, desembocando no conserto, na modificação das sensorialidades de quem as recebe, movendo e de alguma maneira até transformando esse sujeito, devolvendo-lhes suas raízes, suas profundezas, seu pertencer-se a si mesmo e a sua genealogia. Esse é o poder da imaginação e suas raízes profundas, que deve ser o objetivo do artista: ser uma ponte ao sensorial, levar a reconexões.

Considerações finais

No processo de reprodução do conteúdo original, o dublador por um lado não pode escapar da forma estética do conteúdo a ser reproduzido, e por outro ele também não pode deixar esvaziar seu movimento imaginativo de produção de imagens endógenas que transbordarão em suas palavras e formarão as imagens sonoras, as quais se sincronizarão com a imagem já existente, procurando manter seu conteúdo simbólico e cheio de emoções e sentimentos, repleto de afetos que levem a movimentos, a sensorialidades e a reconexões.

A execução da forma estética, com a utilização dos itens formais mapeados pelo presente artigo, embora imprescindível, não deve ser encarada como a totalidade do processo. Como é de ordem mecânica, deve ser treinada para que flua sem que se perca tempo com esses itens durante o processo, para que ocorra de maneira natural. Deve-se priorizar não permitir ser engolido pelas imagens que se colocam como referência, utilizando-as, do contrário, como alimento para um processamento sensorial de imagens que ajude a reconstruir imagens sonoras preenchidas e vivas, repletas de simbólico e transbordantes de imaginação. Assim, o dublador não fará eco, mas repetições.

O processamento das imagens pelo corpo não deve ser da ordem racional e lógica, mas um *pensar-imagem*. É um pensar sem pensar, um pensar com o corpo e suas múltiplas sensorialidades. É deixar-se levar pelas imagens aos seus

estímulos mais profundos, sem ser engolido e narcotizado por elas – e, sobretudo, sem apagar suas raízes.

No fim de *A Preparação do Ator*, Stanislavski diz que desenvolveu seu método – com diversos aspectos formais – para ser usado como um treinamento que permitiria ao ator não racionalizar na hora de interpretar o personagem, entregando-o às ações de seu subconsciente. Isso aconteceria porque o ator, após o treinamento, não se preocuparia mais com os aspectos formais, eles fluiriam naturalmente, abrindo espaço para a ação do que ele chama de subconsciente. Ele compara os itens de seu treinamento com a gramática, e o estado em que o ator deveria estar em cena com a poesia. Diz que “é justo dizer que essa técnica tem com a natureza criadora subconsciente a mesma relação da gramática com a poesia. É triste quando considerações gramaticais avassalam o poético” (STANISLAVSKI, 1996: 296). O mesmo vale para a dublagem: não se pode deixar que a gramática avassale o poético e que os elementos estético-formais eliminem a imaginação.

Referências

- ARTIGUES, B. P.; ROBERTS, E. A. *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- BAITELLO, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BELTING, H. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: vol. II*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus. *El hombre preprogramado*. Madrid: Alianza, 1983.
- FLUSSER, V. *A escrita: há futuro para a escrita?*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HEISE, C. G. *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*. Wiesbaden: Harassowitz Verlag, 2005.
- KIERKEGAARD, Sören. *A Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre si mismo em el proceso creador de la encarnación*. Argentina: Quetzal, 1997a.
- STANISLAVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.
- ZARATIN, T. N. *Comunicação verbal: educação vocal: o teatro: fonte e apoio*. São Paulo: Paulus, 2010.

Intertexto, entrelaço e interdiscursividade: Shakespeare nos trabalhos de Jorge Furtado

Afonso Barbosa

Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba e doutor em Letras também pela UFPB.

E-mail: afonso780@yahoo.com.br

Luiz Antonio Mousinho

Professor Titular do Departamento de Comunicação, dos Programas de Pós-graduação em Letras-PPGL e em Comunicação-PPGC, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre as relações entre ficção e sociedade.

E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende investigar as interconexões de elementos presentes em algumas produções de Jorge Furtado, no âmbito cinematográfico e literário, examinando os processos conversacionais gerados a partir das relações que estabelecem com obras de William Shakespeare. Para isso, a análise se estrutura pelo mapeamento de dados de interdiscursividade, observando a influência e a resignificação de Shakespeare em filmes como *Houve uma vez dois verões* (2002) e no livro *Trabalhos de amor perdidos* (2006).

Palavras-chave: Jorge Furtado; Shakespeare; Interdiscursividade; Cinema; Literatura.

Intertext, interlacing and interdiscursivity: Shakespeare in the works of Jorge Furtado

Abstract: This article intends to investigate the interconnections of elements present in some of Jorge Furtado's productions, in the cinematographic and literary scope, examining the conversational processes generated from the connections they establish with works by William Shakespeare. For this, the analysis is structured by the mapping of interdiscursivity data, observing Shakespeare's influence and resignification in films such as *Houve uma vez dois verões* (2002) and in the book *Trabalhos de amor perdidos* (2006).

Keywords: Jorge Furtado; Shakespeare; Interdiscursivity; Cinema; Literature.

Pareando (supostas) imparidades: aspectos introdutórios

A proposta de estudo que aqui desenvolvemos procura analisar os entroncamentos e os modos de construção de uma estética ficcional que perpassa parte das obras de Jorge Furtado, trazendo à discussão produções dele no Cinema e na Literatura. O ponto de maior interesse está na maneira como os textos se relacionam entre si e, sobretudo, como se conectam a discursos e a intercorrências semânticas presentes na obra de William Shakespeare. Esse dado revela também nos textos de Furtado uma predisposição temática – entre a reverberação e a ressignificação de sentidos –, que procura amplificar arranjos intertextuais, diversificando formas de (re)modulações discursivas.

¹ A mostra teve início no Rio de Janeiro, sendo Recife a segunda cidade a receber o evento (VIANA, 2016)

Furtado ministrou uma *masterclass* em dezembro de 2016, na Caixa cultural, em Recife. O *Palavra em movimento – Filmes e roteiros de Jorge Furtado*¹ realizava uma mostra do trabalho do diretor e escritor gaúcho durante uma semana. Jorge Furtado enfatizou seu gosto pelas formas como se iniciam algumas histórias, peças, filmes etc., assinalando que esse apreço se fortaleceu quando do início de seu trabalho na TV. Parte daí a ideia de que era necessário cativar o espectador, de forma a trazê-lo e “prendê-lo” de princípio – nesse veículo em que as pessoas perdem o interesse e zapeiam com o controle remoto facilmente. Essa atenção aos instantes introdutórios das produções assinala não apenas o interesse na recepção, mas, desde os movimentos preambulares, a tentativa de se estabelecer, em várias obras de Furtado, tipos de interação com o público na esteira de propostas antiilusionistas e em desdobramentos que chegam a projetos além do contexto de TV.

A palestra de Furtado na Caixa cultural também ilustrou uma proposta de trabalho, uma vertente de estilo, na qual se configura mais fortemente a ideia de conexão, ou melhor, como estão ligadas as profusões de referências que permeiam suas considerações sobre a arte e suas produções artísticas. No evento, ele explanou os comentários que fez com trechos de outras obras, como romances, poemas e filmes, na tentativa de se fazer compreender e de fazer compreender seus trabalhos. Essa modalização discursiva, dialogizada, está também em contato com pequenas histórias de bastidores e outras vivências correlacionadas que se incorporam a uma narrativa maior, como as de seus próprios filmes, que são detalhados em suas visões de roteiro e nas construções de personagens criados por ele.

Tais questões se mostram pela maneira como acabam se aglutinando em um tipo de perspectiva estética, em um dado de entonação do cineasta e também pelo acesso que temos a autores pelos quais Furtado se interessa. Dentre as obras citadas pelo diretor no evento, em uma observação feita por ele dando ênfase ao início que elas possuem, Furtado destacou autores como Machado de Assis, lendo trechos de *Memórias póstumas de Brás Cubás*; e *A metamorfose*, de Kafka. Se pensarmos nas relações com os escritores, podemos correlacionar algumas obras de Furtado ao tipo de interação machadiana/metalinguística feita com o público e também a presença da obra de Kafka, *Carta ao pai*, na fala final de Sílvia (Leandra Leal) em *O homem que copiava* (2003), por exemplo.

Há recortes que também podemos fazer tomando por base o longa-metragem *Saneamento básico, o filme* (2007), por exemplo, a partir da instauração de um *link* entre o dado cotidiano e a linguagem artística. O fragmento a ser assinalado se dá na sequência inusitada em que Silene (Camila Pitanga) ressalta a importância dos cuidados que Seu Otaviano (Paulo José) tem que ter com o cabelo para a filmagem do vídeo que a comunidade está fazendo na tentativa de angariar recursos para resolver os problemas de esgotamento sanitário do local. A personagem recita trecho poético do escritor Gustavo Corção:

[SILENE] *O cabelo faz do homem um ser misterioso que carrega na cabeça, a parte do corpo que é mais nítida e a mais marcada, uma coisa rebelde como um mar e confusa como uma floresta. O cabelo está quase fora do corpo, é uma espécie de jardim privado, onde o dono exerce à vontade a sua fantasia e a sua desordem. É qualquer coisa que cresce e que transborda como se estivesse livre do domínio da alma.*

Apesar da passagem acima, em um primeiro momento, apontar como um dado de vaidade da personagem, revela, sobretudo, rastros daquilo que o filme pretende alçar na representação das relações sociais. Essa dinâmica destaca-se por trabalhar no sentido de costurar uma nova percepção do envolvimento do ser humano com a arte. Além disso, ressignifica essa compreensão ao apresentá-la onde, aparentemente, estamos acostumados a não enxergar a presença de sensibilidade estética.

Isso porque a impressão aparente que se tem sobre Silene sugere uma personagem caracterizada por certa superficialidade e que não é dada a esse tipo de comportamento, mais voltado à apreciação e exortação artística, causando surpresa aos demais membros da família. Esse dado torna-se ainda mais ostensivo se levarmos em conta o padrão constitutivo que o filme articula na construção da personagem, como uma personalidade meio aérea e um tanto infantilizada, para, justamente, causar certo impacto quando Silene faz a intervenção poética.

A exaltação dos elementos diminutos sugeridos no início de *Saneamento básico*, com a frase “a natureza é grande nas coisas grandes, e enorme nas coisas pequenas”, de Bernardin de Saint-Pierre, proferida por Marina, reafirma esses signos da arte na vida da acanhada comunidade e demonstra como eles são sintetizados nesse outro fragmento introdutório do longa-metragem. Para além disso, ficam caracterizados os traços perenes de intertextualidade e o investimento que as obras de Jorge Furtado realizam em torno de sutilezas, por vezes, imiscuídas de tal forma que se integram efetivamente ao texto fílmico e traduzem novas formas do dizer. E que, neste trabalho, se tornam objeto de análise específica com especial atenção aos meios e entremeios daquilo que Furtado e suas obras propõem tomando por base os textos shakespearianos.

Atalhos e retalhos shakespearianos

Nas orelhas do livro de Furtado há uma descrição sumária na qual a obra nos é apresentada da seguinte forma: “*Trabalhos de amor perdidos* é um romance baseado livremente na peça de mesmo nome”, de William Shakespeare. *Romance baseado livremente*, assim como *livre adaptação*, são expressões bastante utilizadas nos processos de releitura e possuem um tronco comum no âmbito da produção artística. Tais expressões reforçam um gesto de redundância e conotam uma posição defensiva por parte daqueles que adaptam, além de simbolizar certo receio quanto à recepção, procurando preparar e direcionar o público para um tipo de interação que exima o artista que adapta da “culpa” de ter ressignificado determinada obra.

Esse processo pode gerar a obstaculização do diálogo, porque, de um lado, há a possibilidade desse receio condicionar a liberdade e, dessa forma, o ímpeto estético do artista no ato da adaptação; e, do outro, há o interlocutor que pode recusar-se a estabelecer os novos elos comunicativos pelo fato de a releitura reacomodar os elementos que compunham a obra base, uma recusa que ocorre frequentemente a partir da caracterização de cenários e personagens quando o cinema traduz um texto literário para as telas.

Já no contexto propriamente dito da análise intertextual, a utilização de referências aos trabalhos de William Shakespeare perpassa muito daquilo que é produzido por Jorge Furtado, incluindo citações, fragmentos e até mesmo uma adaptação em formato de texto literário da obra shakespeariana *Trabalhos de amor perdidos*, no qual temos também incursões metalinguísticas a partir de um olhar sobre o fazer artístico.

É possível ainda destacar, fazendo uma observação de forma mais ampla, que o escritor inglês se encaixa como peça importante no quebra-cabeça que o cineasta gaúcho acaba montando. Inclusive, atentando para o aspecto comunicativo do discurso e observando a ponte que conecta Furtado a Shakespeare, também está projetada uma influência que caminha de mãos dadas com a autorreferencialidade narrativa. Isso ganha destaque se pensarmos, por exemplo, em obras como *Hamlet*, e mais especificamente na companhia de teatro que se apresenta dentro da peça shakespeariana, gerando um efeito duplicante: um recurso estético recorrente naquilo que propõem algumas produções metalinguísticas que Furtado corroteirizou, como *Lisbela e o prisioneiro* (2003) e *Romance* (2008).

As feições que Shakespeare assume na obra de Furtado variam em graus de intensidade. No caso do livro, aliados à construção dialógica, estão estruturados elementos metalinguísticos que se aplicam, por exemplo, pela própria discussão linguística entremeada no texto literário, acerca da origem e desdobramento de algumas palavras, expondo também o fator autorreflexivo a partir da contribuição de Shakespeare para a língua inglesa.

No livro de Jorge Furtado *Trabalhos de amor perdidos*, temos então um brasileiro, ator de teatro, que se chama Robin e que ganha uma bolsa de estudos no exterior para um projeto, visando à pesquisa e ao desenvolvimento de uma peça sobre as piadas de William Shakespeare. A história se dá no contexto dos estudos acadêmicos, a partir do encontro de um grupo de jovens pesquisadores de diferentes partes do mundo. Com similaridades que podemos pinçar em relação às próprias análises que aqui desdobramos, vemos, por exemplo, os personagens levantando elucubrações acerca dos autores que William Shakespeare possivelmente leu e quais tiveram influência em sua obra. Além disso, há espaço para a discussão acerca da produção artística do bardo, o *modus operandi* do autor, caracterização de personagens e roteiro; também são levadas em conta condições de produção, construção e efeitos de sentido, referências e influências etc. Essas discussões estão estabelecidas entre Robin, protagonista da obra, e seus colegas de pesquisa que também realizam estudos com propostas diferentes, mas igualmente baseadas na obra de Shakespeare.

Além da tradução de piadas e da exploração vocabular/lexical no livro, a obra instiga² um olhar sobre si mesma por meio de passagens que possuem ênfase na própria pesquisa acadêmica, a exemplo de fragmentos que convidam o leitor a experimentar aspectos do discurso científico. “*Mise-en-abyme* é quando uma narrativa reflete sobre si mesma, denuncia sua estrutura ou especula sobre o seu tema. Significa, mais ou menos, construção no abismo, ou sobre o abismo. A história dentro da história” (FURTADO, 2006: 158).

Aqui o exemplo da matriosca³ ganha forma em seu viés metalinguístico a partir de uma discussão de conceitos e noções da teoria narratológica. Essa prática atiza a interlocução a permanecer atenta às investidas sobre a construção de sentido, os efeitos possíveis e passíveis de formatação estética. Contudo, nem por isso, faz com que o leitor deixe completamente certo estágio de imersão que os textos ficcionais, em grande medida, procuram instigar.

² Aqui fazemos o registro de um livro organizado por Jorge Furtado, em 2010, que trabalha com traduções de sonetos de Shakespeare (RÓNAI, 2010), dando força à ideia da influência do poeta inglês na obra do artista gaúcho.

³ Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção* (2010: 31-32), aponta para este comparativo entre construções no âmbito da metalinguagem/metaficção e as bonecas russas.

Nesse mesmo escopo autorreferencial, se encararmos também a tradução como um mecanismo de adaptação, estaremos diante de situações típicas quando o protagonista da obra de Furtado tenta explicar algumas piadas que conta para seus colegas de estudo, dentro de um contexto no qual o idioma falado entre eles é o inglês e os indivíduos que compõem o grupo são de culturas diferentes da cultura do brasileiro. No texto, ao conhecer Suhair, Robin, para confirmar que é esse mesmo o seu nome, comenta: “o importante é ter saúde” (FURTADO, 2006: 79). Indagado por Suhair a respeito do significado da expressão, o personagem explica o comentário anedótico: “É uma autodepreciação, um desprezo assumido pelo próprio nome. Serve como autodefesa, menospreza-se o próprio nome antes que o interlocutor o faça. Demonstra-se dar pouca importância a si mesmo e revela-se bom humor” (FURTADO, 2006: 80). A construção expõe o aspecto metalinguístico do trecho, trazendo a atenção para sua construção e o efeito de sentido pretendido.

Ainda nesse âmbito, dentre os tópicos levantados, surgem indagações a respeito da possibilidade de Shakespeare ter ou não lido *Dom Quixote* e qual o impacto teria tido *Tristão e Isolda* sobre *Romeu e Julieta*, por exemplo. *Trabalhos de amor perdidos*, no caso a adaptação Furtado, traz elementos, já em 2006, que seriam verticalizados no filme *Romance*, de 2008. Um dos fragmentos indica pontos a partir dos quais se torna possível estabelecer uma série de associações e debater a respeito das recombinações discursivas no âmbito dialógico:

(...) a primeira grande história de amor impossível, o primeiro grande sucesso do gênero é *Tristão e Isolda*, uma paixão irremediável que termina com a morte dos dois amantes. Na lenda medieval, Tristão e Isolda bebem por engano um filtro de amor e condenam-se um ao outro. Isolda era a noiva prometida ao tio de Tristão, Marcos, e mesmo depois de casada continuou amante de Tristão. A história foi muito popular, o primeiro triângulo amoroso da literatura e inaugurou uma série interminável de amores impossíveis. Para escrever o seu *Romeu e Julieta*, Shakespeare se inspirou em poemas que provavelmente se inspiraram em *Tristão e Isolda*, a história de um amor fulminante que termina na morte dos amantes, ela morre depois e cai sobre o corpo dele. (FURTADO, 2006: 90-91).

A fala de Robin ecoa os dizeres de Pedro (Wagner Moura) – personagem de *Romance*, filme roteirizado por Furtado e Guel Arraes – e faz uma síntese de *Tristão e Isolda*, apresentando ao público a história do casal que remonta à Idade Média, vinculando-o ao casal shakespeariano Romeu e Julieta. Mas, sobretudo, as obras se entrelaçam aqui estabelecendo o entrecruzamento entre as narrativas, compendiando os mecanismos de feitura do processo artístico e de caracterização de personagens enquanto há o espelhamento das relações afetivas seja entre Robin e Suhair, seja entre Pedro e Ana (Letícia Sabatella). No início do filme, o protagonista de *Romance* dirige o teste da atriz:

[PEDRO] a palavra paixão quer dizer sofrimento. Paixão de Cristo, Paixão de Joana D'Arc... “Em grande aflição, eles se apaixonaram”, ou seja, quem diz que está apaixonado quer dizer que está sofrendo por amor, mas, o que é mais incrível, está gostando de sofrer. Nas histórias românticas, amar significa sofrer. E amar absolutamente significa morrer de amor. Por isso, na cena final, quando Isolda descobre que Tristão está morto, ela não tem outra alternativa a não ser se matar.

⁴ Essa percepção é possível, por exemplo, a partir das conversas estabelecidas entre Pedro e Ana, uma vez que essas interações podem ser tomadas como desdobramentos daquilo que acontece nos ensaios de *Tristão e Isolda*. O casal de atores passa, então, a fazer uso das falas que constam no roteiro da peça nas conversas que desenvolvem fora do ambiente do teatro, realizando, de certa forma, uma extensão daquilo que eles passam boa parte do tempo fazendo juntos. Essas conversas mobilizam a relação dos atores, servindo de ponto de partida para o desenlace amoroso dos dois.

Parte desse patamar agudizado é onde estão diluídos Pedro e Ana, entre o amar e o sofrer e a concepção do “amor recíproco infeliz”, tanto em uma esfera cênica quanto no círculo que rodeia o real diegético do filme⁴. Logo a influência da noção de paixão, que permeou *Tristão e Isolda* estendendo-se, supostamente, a Shakespeare, não se dá somente do ponto de vista temático, mas contribui para

a caracterização desses dois personagens de *Romance* fora do palco. Em um movimento que se propaga também entre Robin e Suhair, representando os entrelaçamentos entre vida e arte.

As obras de Jorge Furtado, livro e roteiro de filme, se aproximam em sua costura em alguns pontos, mas se distanciam na linha em que seguem os casais protagonistas quanto ao final destinado a eles. No primeiro, Robin e Suhair se desencontram por conta dos atentados do 11/09 de 2001, em Nova York, deixando em aberto um desenlace que parece não apontar para um reencontro dos dois. Com formato epistolar em seu epílogo e possuindo várias cartas no transcorrer de sua própria costura narrativa, o livro estampa o circuito de diálogos entre os pesquisadores e os seus parentes por meio desse tipo de comunicação e encerra seu último capítulo com lugar e data: “Porto Alegre, dezembro de 2005”. O trecho final do romance faz um apanhado da obra adaptada, expondo o final (também) em aberto da peça de Shakespeare quanto ao desfecho do casal Berowne e Rosaline, que acabam separados, na produção de Shakespeare, assim como Robin e Suhair no livro de Jorge Furtado (FURTADO, 2006: 210-213; SHAKESPEARE, 2014: 128).

Já no longa-metragem, os desencontros são sucessivos no desenrolar da história, mas *Romance* fecha a narrativa com um arco cômico. Na última montagem da peça, Pedro e Ana encenam uma paródia de *Tristão e Isolda* que se apresenta como um “aspecto lúdico que se traduz por um jogo não destrutivo” (PUCCI, 2008: 199) e “que não escarnece do texto parodiado” (PUCCI, 2008: 219), como assinala Renato Pucci em sua análise acerca do pós-modernismo no cinema brasileiro, sobretudo no estudo que realiza sobre os filmes *Cidade oculta* (Francisco Botelho, 1986); *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987); e *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988). A noção não destrutiva se desenvolve em *Romance* buscando mostrar o cotidiano de um jovem casal de atores do mundo contemporâneo, diferente daquele medieval, do “amor recíproco infeliz”, consubstanciando a compreensão de que Tristão e Isolda não vão se matar por conta das dificuldades que possam surgir na vida dos dois, e podem até viver “para sempre”, mas não necessariamente felizes o tempo todo (BARBOSA; MOUSINHO, 2012: 158).

Shakespeare no cinema de Furtado

Houve uma vez dois verões (2002) e *O homem que copiava* (2003) se encontram e têm seus textos também se esbarrando em esquinas encarregadas de dar fluidez a uma gama de referências em comum, utilizando-se de trechos da obra de William Shakespeare que são retrabalhados pelos textos fílmicos a partir de concepções diferentes.

Da literatura aos desenhos animados, de Sancho Pança a Pikachu, o *sidekick*, ou melhor, o fiel escudeiro se faz presente como um elo motivador entre o protagonista e sua própria jornada. No primeiro longa-metragem de Furtado, Juca (Pedro Furtado) traduz em si esses elementos na parceria com Chico (André Artechê) à procura de Roza (Ana Maria Mainieri), que sumiu após aplicar um golpe com uma falsa gravidez. Ainda no primeiro terço do filme, antes de iniciar a busca por informações, Juca diz a Chico que precisa mudar de camisa antes de ir e é questionado pelo amigo sobre a razão da troca, respondendo: “Não sei o que está escrito nessa camisa. E se a guria pergunta o que está escrito? Elas adoram perguntar essas coisas. Se ela pergunta o que está escrito na minha camisa e eu não sei, não dá para trepar”. Chico retruca em tom repreensivo: “Quem vai trepar? A gente só vai procurar por ela na praia”.

À frente, Juca está usando uma camisa que estampa uma frase de Shakespeare: “But love is blind and lovers cannot see the pretty follies that themselves commit”. Ou como ele mesmo traduz para a primeira guria que ele vê e para a qual vai pedir informações sobre Roza: “O amor é cego e os amantes não podem ver as bonitas folias que eles mesmos cometem”. O trecho se refere à obra *O mercador de Veneza*, na qual Jéssica, personagem que se apaixona por Lourenço, se veste de rapaz para tentar fugir com ele. (SHAKESPEARE, 1982: 220).

Houve uma vez dois verões reverbera não apenas o texto de Shakespeare em seu aspecto explícito, pois o somatório da escolha da camisa e a explicação dada acerca do uso de um colar ortopédico no início do filme por parte de Juca indiciam as tentativas, ou as *pretty follies*, do personagem de se aproximar das mulheres, análoga à estratégia de Jéssica para fugir com Lourenço⁵, personagens de *O mercador de Veneza*.

⁵ Jéssica desafia Shylock, seu pai que é rico e judeu, para fugir com Lourenço, o namorado cristão, trajando-se de pajem (SHAKESPEARE, 1982: 220).

No princípio de *Houve uma vez dois verões*, já temos contato com o procedimento ardiloso de Juca – mentindo sobre o colar ortopédico para duas garotas no flíper –, o que acaba se repetindo mais à frente com Violeta (Victória Mazzini). Juca está com caxumba, no entanto, na passagem inicial, ele dá outra justificativa, para tentar impressionar, quando perguntado sobre o pescoço ao se aproximar de duas mulheres: “Desloquei a terceira vértebra cervical. Eu estava pegando onda, fui dar um *drop*, meu parceiro estava no tubo. Mas tudo bem.”.

As *tolices impagáveis* de Juca, ou as “*bonitas folias*”, estão representadas no sentido de assinalar o desejo sexual adolescente e, segundo Carlos Roberto Ludwig, o envolvimento de Jéssica e Lourenço também possui conotações eróticas na passagem em que ela se veste de homem. De acordo com o pesquisador, “vestir-se de homem era muito cômico e tinha conotações eróticas na época”. Além disso, Jéssica “sente-se envergonhada de ser o *torchbearer* (portador de archote) de Lorenzo, termo com denotações eróticas na época. A vergonha está implícita pelas sugestões de seu desejo erótico expressado nessa cena.” (LUDWIG, 2016: 584 e 588, *grifo do autor*).

Os versos shakespearianos estão na fala de Juca de forma a construir uma

(...) tradução comicamente truncada, [na qual] seu sentido irrevelado, no entanto, antecipa dados da narrativa. Mais do que configurar uma *prolepsis* (*flashforward*) que arma a unidade narrativa, tal antecipação comenta o olhar talvez reticente dos outros personagens e do espectador ao ver Chico lutando contra todas as evidências pelo amor de Roza, ele tantas vezes ternamente, apaixonadamente tolo. (MOUSINHO, 2012: 100, *grifos do autor*).

Já em *O homem que copiava*, a utilização da obra de William Shakespeare está inserida em uma concepção fragmentada que compõe a realidade e a personalidade de André (Lázaro Ramos). O protagonista, que trabalha como operador de fotocopadora, passa boa parte de seus dias em contato com uma porção randômica de inúmeros textos e, a partir dessas impressões recortadas a que ele tem acesso, o longa-metragem molda o personagem em suas divagações e em suas relações sociais.

Se em *Trabalhos de amor perdidos* os personagens de Jorge Furtado se inquietam sobre a possibilidade de Shakespeare ter lido *Dom Quixote*, em *O homem que copiava*, André nos conta que “Shakespeare e Cervantes morreram no mesmo dia: vinte e três de abril de mil seiscentos e dezesseis. Eles nem se conheceram”. A fala do personagem surge em meio ao emaranhado de informações as quais ele tem acesso por conta do emprego que possui, dando vazão a encadeamentos discursivos que demonstram processos comunicacionais que, por vezes, não se efetivam plenamente.

Dentre esses extratos, há também o Soneto XII do escritor inglês, o qual o protagonista do filme não consegue ler até o fim e também não o compreende. A partir do poema, André fica intrigado particularmente com a palavra “hirsuta” e acaba reutilizando-a para nomear a diretora da escola em que estuda o personagem, com ares autobiográficos, criado por ele para uma de suas histórias em quadrinhos voltadas para o público adulto, como André mesmo as descreve. Enquanto elemento reincidente na obra de Jorge Furtado, esse mecanismo assinala outra investida no campo metaficcional, com a exposição da criação e dos desdobramentos de uma narrativa dentro da própria diegese do filme.

O trecho poético incompleto, pelo fato de André não ter conseguido ler a última linha, funciona como elo entre ele e Sílvia. O protagonista não compreende o poema e é ajudado pela vizinha. Em um primeiro momento, a partir de um gesto recorrente nos trabalhos de Furtado, a solução dicionarizada, na busca em torno do léxico, parte de Sílvia, que leva o verbete da palavra “hirsuta” para André. A atitude envolve fatores como a palavra vista e revista, metalinguisticamente, e aponta para a inquietação em torno dos objetos artísticos. No caso específico de *O homem que copiava*, reverbera-se aí a tentativa de compreender e dar sentido a algo que, só aparentemente, surge solto e deslocado no labiríntico universo de referências que o filme explora por meio das informações a que seu protagonista tem acesso, processa e ressignifica discursivamente.

Em um segundo momento, como efeito provocativo mais evidente na relação entre o indivíduo e a arte, Sílvia leva para André o poema completo de Shakespeare, provocando ali uma ação interpretativa do Soneto XII, em uma construção que engendra diegeticamente a arte enquanto elemento sensibilizante. Como arquétipo fortemente impulsionado também em *Saneamento básico*, a experiencição relacionada ao discurso artístico é galgada também em *O homem que copiava* a partir de um paralelo com a relação amorosa que André e Sílvia estabelecem.

A leitura do texto feita por André vai sendo intercalada pelas explicações de Sílvia, que vai arrematando a ideia de que o poema trata do passar do tempo. “Pois as graças do mundo em abandono/ Morrem ao ver nascendo a graça nova/ Contra a foice do Tempo é vão combate/ Salvo a prole, que o enfrenta se te abate” (SHAKESPEARE, 2013: 27). A personagem elucida: “Isso é um jeito de ganhar da morte. De enganar o tempo. A prole. Os filhos”. Aqui a construção de cena se opõe, sobretudo, ritmicamente aos primeiros instantes do filme ou aos fragmentos do longa-metragem que se propõem a gerar um efeito de sentido acerca do alarido imagético que integra a pulverizada série de enunciados do universo de André.

Numa caminhada filmada em dois planos-sequência mais longos, a leitura é construída gradualmente, dando margem a um respiro menos ofegante, entre uma informação e outra, e que possibilita um olhar mais atento ao texto poético, ao mesmo tempo em que acompanha o gestual dos personagens em suas feições e reações, além de distribuir no quadro a intensidade da interação entre eles sem a utilização do mecanismo campo/contracampo.

O processo conversacional entre André e Sílvia e entre eles e o texto de Shakespeare é montado numa dinâmica à parte a essa altura do filme. Esse processo, que vem sendo urdido sistematicamente desde o primeiro contato de André com o poema, é colocado como um elemento consubstanciador do enlace amoroso entre os personagens. A aplicabilidade desse recurso se dá pela própria atmosfera criada em torno da sensibilização vivenciada pelos dois. Dessa forma, o filme aproxima-se do longa-metragem *Saneamento básico*, demonstrando por

meio de uma faceta distinta, mas com propósito similar, que a arte possui uma estratificação catalisadora e mobilizadora, seja em seu uso coletivo ou individual.

Considerações finais

Os textos audiovisuais de Jorge Furtado, em parcela significativa, possuem engajamentos que se destacam pela maneira como discutem o próprio fazer artístico, assinalando os seus dispositivos constitutivos em um olhar autorreferencial, e como dão visibilidade a uma variedade de enunciados provenientes não apenas da linguagem audiovisual, mas também originários de outros campos discursivos, como a literatura, o teatro e as artes plásticas.

Esse tipo de costura se alia de forma substancial à obra de Shakespeare, por meio de deslocamentos de sentido e da reutilização de estratégias discursivas, remodelando e reverberando textos do bardo ao mesmo tempo em que as obras de Furtado contam suas próprias histórias. Propostas como essas se espalham numa esteira que permeia filmes e livro do autor gaúcho, diversificando as formas de trabalhar texto, contexto e intertexto.

Se trouxermos a atenção para esse tipo de operacionalização, no que se refere à análise intertextual, ao estudar filmes como *Houve uma vez dois verões* e *O homem que copiava*, além da adaptação *Trabalhos de amor perdidos*, poderemos perceber que as séries discursivas e os enunciados estão imbricados no ambiente social. A partir disso, esses dados de construção expressiva – provenientes do próprio discurso artístico, por exemplo –, são colocados em movimento por estarem estritamente vinculados às formas como os indivíduos se conectam a esses discursos preexistentes, ao mesmo tempo em que seres sociais se utilizam deles, sob maneiras diversas, deslocando-os em novas faixas semânticas e em novos contextos.

Essa noção tanto pode ser observada pelos usos e atribuições que Jorge Furtado emprega em suas obras a partir das pontes dialógicas estabelecidas com outros textos – inclusive os seus próprios; quanto pela representação dessas possibilidades integrativas por meio dos personagens do cineasta em seus liames estabelecidos, por exemplo, a partir de Shakespeare em seus inúmeros enunciados, (re)dizendo, (re)contando e (re)construindo artisticamente, com força criativa. E com outras palavras.

Referências

BARBOSA, A.; MOUSINHO, L. A. *Romance: procedimentos metalinguísticos e a relação entre linguagens na ficção de Guel Arraes*. *Revista Geminis* (São Carlos), vol. 3, n. 1, pp. 151-160, 6/ago/2012. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/104/78>. Acesso em: 7/nov/2019.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

FURTADO, J. *Trabalhos de amor perdidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LUDWIG, C. R. Negação da figura paterna e a fuga de Jéssica no Mercador de Veneza: consciência, vergonha e interioridade. *Revista Letras de Hoje: Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa* (Porto Alegre), v. 51, n. 4, pp. 583-591, out-dez/2016. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/23049/1522>
1. Acesso em: 21/out/2019.

MOUSINHO, L. A. *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido* (cinema, literatura, tv). João Pessoa: Ideia, Editora Universitária, 2012.

PUCCI, R. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo*. Porto Alegre (RS): Editora Sulina, 2008

RÓNAI, C. Sob a organização de Jorge Furtado, sonetos de Shakespeare são traduzidos em livro que convida. *O Globo: Caderno Cultura*. 09/set/2010. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/sob-organizacao-de-jorge-furtado-sonetos-de-shakespeare-sao-traduzidos-em-livro-que-convida-2954611>. Acesso em: 21/out/2019.

SHAKESPEARE, W. *O mercador de Veneza*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

SHAKESPEARE, W. *Os melhores sonetos*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

SHAKESPEARE, W. *Trabalhos de amor perdidos*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

VIANA, H. Caixa Cultural recebe retrospectiva de Jorge Furtado. *Folha de Pernambuco*. 11/dez/2016. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2016/12/11/NWS,9742,71,552,DIVERSAO,2330-CAIXA-CULTURAL-RECEBE-RETROSPECTIVA-JORGE-FURTADO.aspx>. Acesso em: 28/out/2019.

Imaginação com fio: o streaming vitoriano via telefonia circular

Vanderlei Baeza Lucentini

Compositor audiovisual e pesquisador independente cujas produções, pesquisas e publicações estão vinculadas à tríade música, sonoridades e manipulações imagéticas nas diversas manifestações midiáticas audiovisuais. É doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP) e professor no curso de Pós-graduação em Música e Imagem na Faculdade Santa Marcelina (FASM).

E-mail: qoqlab@gmail.com

Resumo: Desde os primeiros anos de sua difusão, o telefone foi concebido e utilizado não apenas como um meio de comunicação ponto a ponto, mas também na forma de telefonia circular [um para muitos] como um meio de informação, entretenimento e educação voltado ao ouvinte. Neste artigo realizamos uma panorâmica sobre algumas formas de telefonia circular que incentivaram a prática de transmissão remota ao vivo de performance com enfoque sonoro, como concertos de música clássica, ópera e espetáculos teatrais, referencial para uma das etapas do meu projeto de doutorado.

Palavras-chave: Telefone; Telefonia circular; Telecomunicação; Arqueologia das mídias; Telearte; Performance sonora.

Wired Imagination: Victorian streaming via circular telephony

Abstract: Since the earliest years of its invention, the telephone has been designed and used not only as a means of peer-to-peer communication but also in the form of circular telephony [one-to-many] as a means of information, entertainment, and education aimed at an audience listener. This article provides an overview of some forms of circular telephony that encouraged the practice of live remote transmission of sound focused performances such classical music concerts, opera, and theatre that served as a reference for one of the stages of my research project.

Keywords: Telephone; Circular telephony; Telecommunication; Media archeology; Teleart; Sonic performance.

Nota Introdutória

O entusiasmo com que as pessoas recebem as novidades tecnológicas não é nenhuma novidade. Contudo, a velocidade com que esses novos objetos de desejo chegam ao grande público é cada vez mais rápida o que torna a novidade numa sensação de presente constante.

O símbolo desses novos tempos, o telefone celular, resultante miniaturizado mais recente da união entre o computador e o telefone, agora com o desenvolvimento da tecnologia 5G (quinta geração de telefonia móvel), promete mudar os paradigmas da comunicação móvel com o intuito de atender a demanda de uma sociedade urbana voltada cada vez mais para o setor de serviços e dependente de conexão móvel, rápida e instantânea. A propagação desses aparelhos, cada vez mais instrumentalizados, tem produzido novas formas de contato inter-humano, transformado radicalmente a questão de distância e colocado a presença física em um plano subliminar. Esses fatores direta ou indiretamente têm instigado diversos artistas a buscarem soluções estéticas para essa nova arena de produção, criação, circulação e difusão artística a distância. À primeira vista esse admirável cenário novo pode parecer inusitado, contudo os primeiros indícios desse quadro contemporâneo têm suas raízes em algumas invenções, preponderantemente as sonoras, como nos primórdios da telefonia do final do século XIX e início do século XX.

Telefone

A modernidade industrial na sociedade capitalista do século XIX despertou o fascínio pelas inovações tecnológicas especialmente às “novas” mídias de comunicação sonora, da época, movidas pela eletricidade. Em 1876, segundo a história oficial, o inventor Alexander Graham Bell apresenta o telefone e declara na revista *The Scientific American* que “de todas as invenções com as quais fomos dotados pela eletricidade, não há nenhuma que tenha tantas aplicações como o telefone” (“TELEPHONY...”, 1876, *tradução nossa*). Apesar dos vislumbres de Bell, nesse período, o telefone ainda não possuía o status de um meio de comunicação de massa, porém se tornou o primeiro embrião no ambiente doméstico a desestabilizar as convenções entre o ambiente público e privado.

Ainda em seus estágios iniciais de desenvolvimento o telefone apresentava um certo grau de flexibilidade e incerteza em relação à comunicação, o que permitiu ser interpretado diferentemente de sua utilização moderna. No princípio o telefone operava tanto como um meio de comunicação ponto-a-ponto [um-para-um], como ficou estabelecido até os dias de hoje, quanto um meio circular de um para muitos, notabilizado pelos serviços de assinatura oferecidos ao público por algumas companhias de telefonia circular¹. Esse serviço, similar às atuais tevês fechadas e serviços de transmissão via *streaming*, permitia ao assinante usar seu próprio aparelho telefônico como receptor de informação, educação e entretenimento. Esse modelo quase foi extinto, porém, nas últimas décadas desse século, voltou em outra configuração decorrente da expansão da internet e do deslocamento da cadeia produtiva da indústria da informática, dos computadores portáteis e desktop, para as mídias móveis como os tablets e smartphones. O crescente interesse pelo recontextualização do telefone decorre das pesquisas recentes no campo da arqueologia das mídias que têm aprofundado a percepção sobre a relação som e teletransmissão², e também a reconfiguração da mídia essencialmente sonora que, a partir da quarta geração de telefonia móvel se inseriu na esfera textual e videográfica.

¹ Por não encontrar em português um termo mais apropriado e poético para esse fenômeno, buscamos no italiano o termo *Telefonia Circolare* utilizado pelo scholar Gabriele Balbi em suas obras sobre telefonia.

² Ação de emitir imagens e sons a distância, por meio de aparelhos eletrônicos.

Música e Telefone

A transmissão ao vivo à distância esteve presente desde os primórdios da telefonia. Um dos primeiros experimentos embrionários na pré-telefonia circular foi trazido em uma matéria pelo crítico de música Harold Schonberg (1975), no *New York Times*, na qual comentava sobre um inusitado concerto que ocorreu no dia 2 de abril de 1877 no *Steinway Hall* em Nova York. O inventor norte-americano Elisha Gray, concorrente de Bell, a fim de divulgar as glórias do seu telefone³, organizou um concerto insólito cuja divulgação anunciava o *Telephone Concerts/Transmission of Music/By Telegraph/Triumph of American Science*. Apesar do anúncio proclamar o concerto como “telefônico”, nenhum aparelho telefônico esteve presente na performance. O concerto protagonizado por um grupo de artistas eminentes da cena nova-iorquina da época apresentou uma série de performances vocais e instrumentais. No mesmo evento houve a teletransmissão simultânea entre Nova York e a Filadélfia, onde um tecladista executou uma série de peças populares no instrumento musical inventado por Gray, o *Telégrafo Eletro-Harmônico* (Figura 1), que estava localizado no escritório

³ De acordo com a literatura telefônica, o telefone nasceu em 14 de fevereiro de 1876, quando o escocês Alexander Graham Bell (1847-1922) registrou a patente do “telégrafo falante” algumas horas antes de Elisha Gray (1835-1901). Naquela época, a obtenção de patente era dada por “ordem de chegada”. Contudo, uma resolução do Congresso dos Estados Unidos 11 de junho de 2002 retificou o erro histórico e declarou o inventor italiano Antonio Meucci, como o criador do telefone e não Graham Bell.



Figura 1. *Telégrafo Eletro-Harmônico*.

da *Western Union* na Filadélfia a cerca de 90 milhas de distância. Devido à baixa amplitude dos sinais enviados pelo instrumento para a ampla sala de concerto em Nova York, Gray instalou algumas caixas de madeira para amplificar o volume do som para que o público pudesse ouvir os sons vindos por fios da Filadélfia (Figura 2)⁴.

⁴ Para mais detalhes sobre o Musical Telegraph, ver o site <http://120years.net/the-musical-telegraphelisha-greyusa1876> ('THE MUSICAL', s.i.)

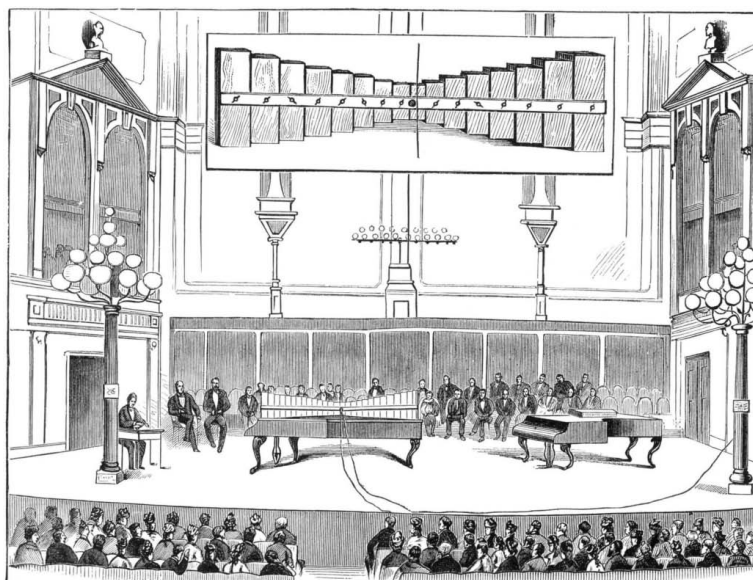


Figura 2. *Caixa de amplificação no Steinway Hall*.

Telefonia Circular 1: *Theatrophone*

Em 1881, na 1ª *Exposição Internacional de Eletricidade* realizada no *Palais de l'Industrie*, em Paris, o engenheiro francês Clément Ader apresentou as *auditions téléphoniques* [audições telefônicas], que posteriormente foi denominado de *Theatrophone*⁵. O protótipo experimental de Ader foi montado para uma audiência remota através de estações de escuta localizadas em duas salas especialmente equipadas no *Palais de l'Industrie*. Essas estações possuíam 20 receptores de telefones individuais conectados a dois “fones de ouvido”⁶, onde o público podia ouvir, por poucos minutos, as performances que ocorriam ao vivo na *Opéra de Paris* e na *Comédie-Française* localizadas aproximadamente a dois a quilômetros de distância. (Figura 3).

⁵ Ao contrário do que poderíamos imaginar, uma das primeiras aplicações da tecnologia de telefonia se concentrou no ramo do entretenimento com a transmissão, ao vivo, de concertos, óperas, peças de teatro, divulgação de notícias, teleaulas, emissão de discursos políticos e religiosos.

⁶ No imaginário contemporâneo, o fone de ouvido remete à escuta em dois canais estéreo mixados. Naquele período, o sistema funcionaria por dois canais monofônicos independentes, cujo intuito era simular a espacialidade do espaço performático. Essa técnica estaria próxima ao sistema binaural.

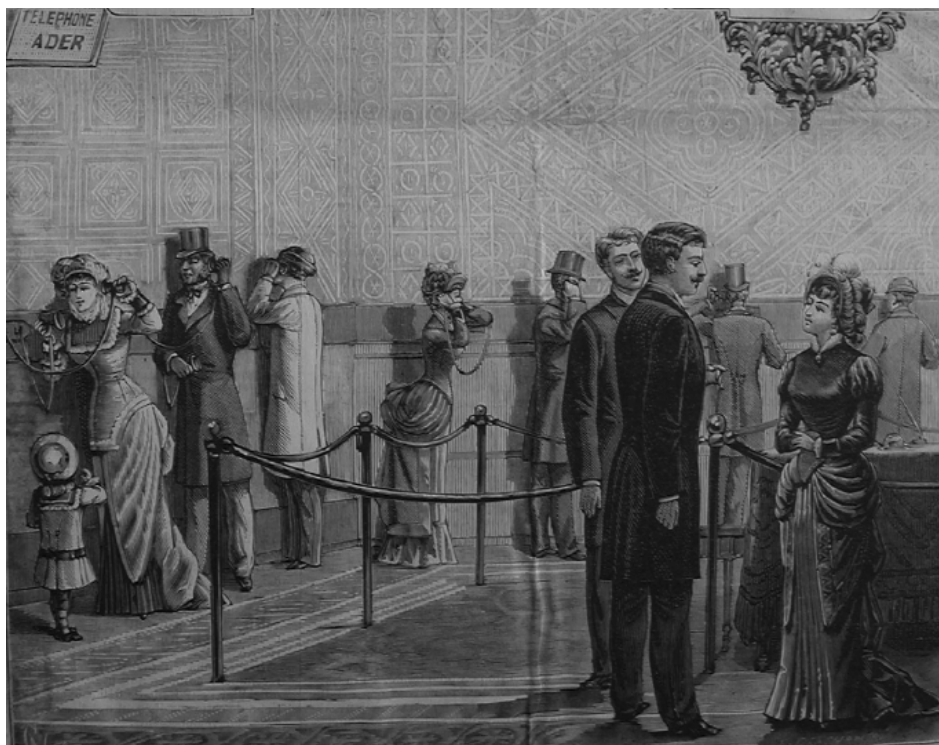


Figura. 3. Demonstração da *audition téléphonique* ilustrada no *Le Journal illustre*.

Por meio de um sistema de transmissão por cabos telefônicos subterrâneos foi possível simular à distância a sensação de presença *in loco* dentro do teatro. Com fones de ouvido era possível escutar cantores e atores como se estivessem dentro do campo auditivo-sonoro do ouvinte. O sistema apresentado na exposição parisiense tinha como objetivo melhorar o sistema de transmissão telefônica da fala, da música e do canto nos teatros, casas de ópera e palestras em relação as tecnologias anteriores. O sistema de captação e transmissão sonora seria realizado com a instalação de múltiplos microfones de carbono, posicionados equidistantemente em pares em ambos os lados da parte inferior do palco, perto dos refletores da boca de cena. De acordo com a patente *Telephonic Transmission of Sound from Theatres* (Ader, 1882), o projeto de Ader foi concebido para a transmissão da voz pelo telefone, porém o equipamento tornou possível distinguir nitidamente os elementos envolvidos na performance – vozes, orquestra, manifestações da plateia e também as falas sopradas pelo ator oculto do ponto (nicho) no centro do palco – devido ao posicionamento do sistema de microfones que cobriam toda a extensão do palco (Figura 4). Esse sistema também permitia ao ouvinte distante imaginar-se dentro as dimensões e a profundidade do auditório.

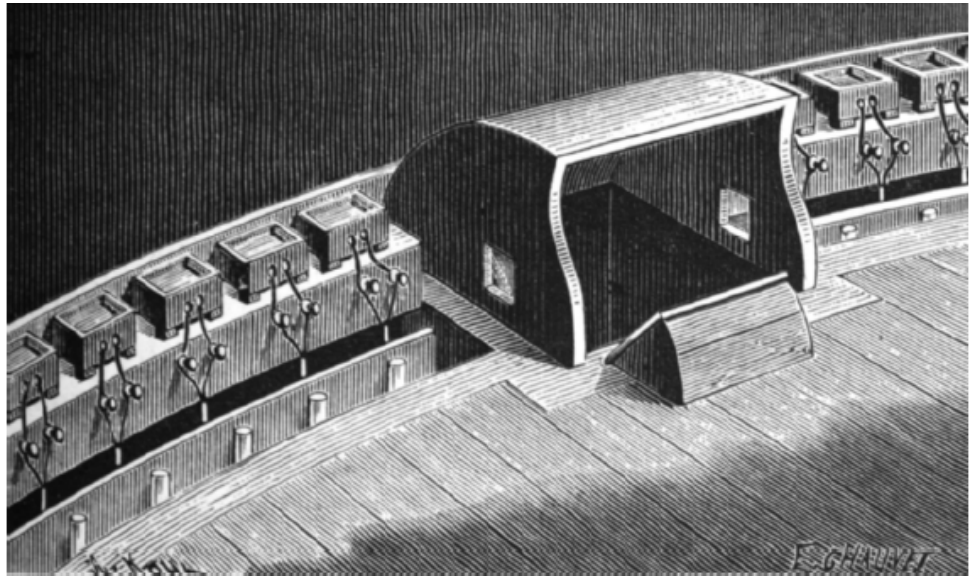


Figura 4. Sistema de microfones de captação.

Após o sucesso na exposição a operacionalização do sistema exigiu um grau de complexidade tecnológica ao disponibilizar uma série de teatros e casas de ópera a disposição de todos os assinantes e não assinantes de um sistema telefônico. Durante a Exposição Universal (1889), os engenheiros Szavady e Marinovitch adaptaram o projeto desenvolvido por Ader e apresentaram um novo aparelho de escuta portátil para uso doméstico e comercial chamado *Theatrophone*. A *Société du Théâtrophone*, empresa organizada pelos dois engenheiros em 1882, desenvolveu o serviço de assinatura pago [*pay-per-hear*] destinado a locais públicos e indivíduos privados. As etapas percorridas para a operacionalização do sistema adotado pelos empreendedores, a partir da ideia original de Ader, exigiu pesquisas nos arquivos da Ópera de Paris e, de acordo com Melissa van Drie (2016: 76, tradução nossa) “diversas correspondências encontradas no mapeamento indicam como os fundadores da Companhia de Teatro negociaram direitos exclusivos de transmitir vozes do palco da Ópera antes de Ader e, dessa forma, ganharam a concorrência”. A companhia oferecia serviço de assinaturas em pacotes individuais e coletivos: a assinatura individual era direcionada ao uso doméstico, enquanto a coletiva era direcionada a locais públicos como hotéis, restaurantes, lobbies e corredores de teatros (Figura 5). O *Théâtrophone* de Paris existiu até 1925, quando seus circuitos foram substituídos por amplificadores de válvulas a vácuo [Audion] de Lee Forest⁷.

⁷ O físico e inventor norte-americano Lee de Forest (1873-1961) inventou uma tecnologia de suporte que possibilitou a transmissão para o público sem a necessidade de um sistema de cabeamento. Em 1907, criou a válvula de três elementos ou tríodo, denominada de AUDION que permitia a amplificação do som e tornou possível transmitir o som às residências por meio de telefone sem fio ou rádio.



Figura 5. Parisienses elegantes com fones de ouvido.

Telefonia Circular 2: *Telefon Hírmondó*

O inventor húngaro Tivadar Puskás (1844-1893) foi associado de Ader na construção do dispositivo *theatrophone* francês e pioneiro na criação da central telefônica cuja ideia era ligar todos os assinantes de telefone a uma unidade central no final da década de 1870. No mesmo ano da Exposição de Paris Puskás funda o *Telefon Hírmondó* [Arauto Telefônico], o primeiro serviço regular de telefonia circular mundial em Budapeste, Hungria. O modelo operacional também conhecido como *Telephonic Newspaper* (consistia em uma central telefônica que transmitia um fluxo contínuo de conteúdos e notícias, cuja programação ocorria da manhã à noite, para um grande número de assinantes (Figura 6). O sistema de assinaturas possibilitava tanto o recebimento de notícias quanto o serviço de telefonia regular, simplesmente mantendo um telefone conectado continuamente a central telefônica e solicitando à telefonista a mudança de emissora. Desde o início de suas transmissões⁸, o *Telefon Hírmondó* se notabilizou por ter uma programação eclética em seu período de funcionamento e por introduzir um cronograma com os horários da programação que consistia em:

Notícias; entretenimento (com ficção original também); notícias do mercado de ações; política atual, com relatórios do Parlamento Britânico e do Reichsrat; concertos e programas musicais diários transmitidos dos teatros mais populares; programas infantis; aulas de idiomas (especialmente francês, inglês e italiano); revisões literárias; hora certa, repetido a cada hora; e publicidade. (BALBI, 2010: 790)

O *Telefon Hírmondó* antecipou o modelo de programação baseada em variedades e jornalismo, prática majoritária na programação tanto do rádio quanto da televisão contemporânea. A configuração da estrutura jornalística era realmente complexa, a equipe editorial era formada por seis apresentadores de notícias, um gerente de negócios, um editor-chefe, quatro editores assistentes e nove repórteres – totalizando uma equipe entre 150 a 180 pessoas. Com o início da Segunda Guerra Mundial, a tecnologia do *Telefon Hírmondó*, mesmo tendo permissão de operar uma rádio, encerra as suas atividades em 1944.



Figura 6. Poster *Telefon Hírmondó*.

⁸ O início das transmissões ocorreu em 15 de fevereiro de 1893 em Budapeste.

Telefonia Circular 3: *Electrophone*

Na Inglaterra, durante a edição da *Eletrical Exhibition* em 1892, é apresentado ao público uma variante do sistema experimental francês de telefonia circular que transmitia música ao vivo do *Lyric Theatre* em Londres e de outros teatros e salas de concerto em Birmingham, Manchester e Liverpool para uma sala de música especialmente montada no local da exposição, o *Crystal Palace* em Londres. Essa instalação funcionou por seis meses e recebeu a visita de aproximadamente 60.000 pessoas que pagavam uma pequena taxa por dez minutos de escuta. O sucesso dessa demonstração resultou na formação da *Electrophone Company* em 1894. A singularidade do modelo britânico estava na associação entre a *Electrophone* com a *National Telephone Company* antes de sua nacionalização em 1912, que a partir de então trabalhou em parceria com os serviços de Correios. Em 1895 a parceria iniciou um serviço regular de transmissão sonora por fios cuja programação proporcionava performances musicais, óperas, peças teatrais, música de concerto, além de cultos religiosos e discursos políticos para os assinantes da NTC na área metropolitana de Londres. As performances passavam através de uma central telefônica (Figura 7) transmitidas aos assinantes para um receptor doméstico e/ou público conectados a um par de fones de ouvido.

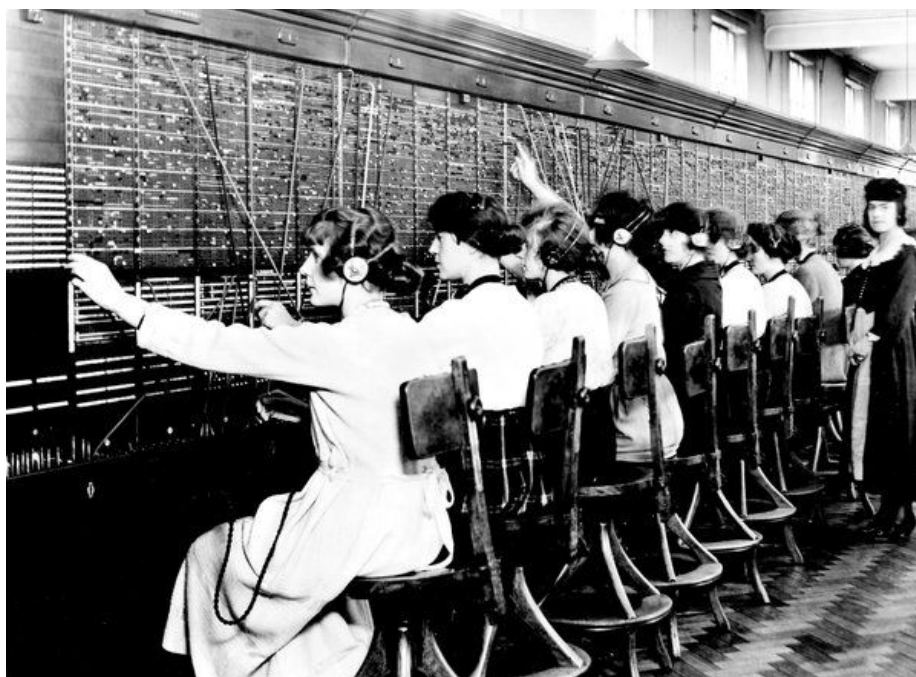


Figura 7. Central Telefônica do *Electrophone*.

O modelo de telefonia circular adotado pela *Electrophone* encontrou um meio termo entre o estilo francês do *Theatrophone* – voltado essencialmente para programas de entretenimento, com pouco espaço para notícias e o modelo húngaro do *Telefon Hírmondó* – direcionado ao noticiário, com pouco espaço para o entretenimento. Segundo Balbi (2015: 791, *tradução nossa*) “os assinantes poderiam desfrutar de um sistema bidirecional, ligando para uma central telefônica para chamadas corriqueiras ou solicitando o serviço do *Electrophone*, que conectados a um operador, ofereceria uma seleção de até trinta programas. O serviço era de uso particular, como o da Rainha Vitória, e em espaços públicos como hotéis, restaurantes, hospitais e teatros, cuja conexão estava disponível por meio de uma caixa de pagamento. A *Electrophone* operou de 1894 a 1920, entretanto o seu alto custo operacional inviabilizou o acesso popular ao serviço. Com o avanço do serviço de transmissão sem fio esse serviço tornou-se antieconômico, encerrando suas atividades em 1925⁹.

⁹ Para mais detalhes sobre a amplitude do *Electrophone* no Reino Unido, ver Crook (1999, cap.3).

Telefonia Circular 4: *Telectrophone*

Em 1909, inspirado no Telefon Himondó húngaro, Manley Gillam funda a *United States Telephone Herald Company*, uma versão americana do jornal telefônico, com o objetivo de estabelecer um serviço de notícias e entretenimento baseado no telefone. Sediada em Nova York a companhia estabeleceu uma rede de sistema regionais em diversas localidades do país que funcionaram de forma instável. O primeiro sistema de telefonia circular da rede a entrar em operação comercial foi a *New Jersey Telephone Herald Company*. O plano de implementação contou em seu lançamento com cinquenta receptores localizados em uma loja de departamento, além de quinhentas residências em Newark. Em entrevista ao jornal *New York Herald* Gillam disse que “tentará fornecer aos seus assinantes todos os ramos de notícias e, como incentivo adicional, fornecerá espetáculos operísticos durante as noites, enquanto a temporada de ópera estiver em cartaz, além de música vocal e instrumental” (“HARK!...”, 1909, tradução nossa).

O *telectrophone* surge em um anúncio da loja de departamento *Gimbel Brothers*, na Filadélfia, na qual apresentou o *telectrophone* como uma combinação de telefone e máquina de falar. A loja disponibilizou alguns aparelhos para “degustação” para que os clientes pudessem “ouvir concertos, boletins informativos, receitas culinárias para donas de casa e, no período vespertino, relatórios sobre o mercado financeiro e eventos esportivos” (WHITE, s.i., tradução nossa). Ainda segundo o anúncio o serviço de expansão do *telectrophone* planejava transmitir óperas no período noturno quando o serviço fosse estendido para as residências. No jornal *San Francisco Call* o dispositivo que o jornalista classificara como “telefone do prazer” anuncia que “pela pequena quantia de 5 centavos por dia a empresa está preparada para colocar nas casas e nos escritórios dois ou mais receptores que possibilitará aos assinantes, das 8 da manhã até a meia-noite, receber notícias do dia, concerto e palestras de acordo com a programação diária” (“NEW INVENTION...”, 1911, p.19, tradução nossa). A programação noturna era dedicada às atrações teatrais e espetáculos de vaudeville, com notícias entre os números. Tudo isso sem sair de casa. (Figura 8) Apesar da publicidade e do encantamento provocado no público, ambos os sistemas foram descontinuados após operar por um curto período de tempo, devido a inviabilidade econômicas e problemas técnicos¹⁰.

¹⁰ Para mais detalhes sobre a veiculação do *Telectrophone* nos jornais americanos da época ver o artigo *Telectrophone* em <https://earlyradiohistory.us/sec003.htm#part100> (WHITE, s.i.).



Figura 8. Anúncio do serviço de *Telectrophone*.

Música *on demand* por telefone

Hoje em dia é corriqueiro encontrar serviços de música sob demanda como Spotify, Pandora e Apple Music. O sistema é uma maneira de transmitir áudio – incluindo música – que pode ser desfrutado em todos os tipos de dispositivos sem a necessidade de fazer o download do arquivo. No streaming os arquivos de áudio ficam armazenados na nuvem, o que não exige o disco rígido. Se o ouvinte quiser escutar novamente a mesma gravação o sistema repete a operação facilmente¹¹. Esse tipo de serviço tem sido a fórmula encontrada pela indústria fonográfica em substituir as mídias físicas, e tem em sua genealogia um serviço conceitualmente similar conhecido como *Tel-musici*, que operou entre 1909-1914.

Numa reportagem da revista *Popular Mechanics*, sob o título de *Phonograph Selections by Telephone* (1910: 489,490), o serviço de música fonográfica *Tel-musici* é apresentado didaticamente e nota-se a similaridade operacional com os sites que oferecem serviços semelhantes a um banco de dados de música on-line. De acordo com a revista, a novidade experimentada com sucesso em Wilmington, Delaware, transporta sinais de áudio em uma central telefônica que através fios chega as casas dos assinantes. Na central telefônica há uma sala de música que contém vários fonógrafos e uma placa de operação à qual os fios dos assinantes da música estão conectados. Para cada assinante do serviço é fornecido uma lista especial com os nomes e números de cada música. O sistema de transmissão funciona por meio de cabos telefônicos comuns, sendo que o assinante deve anexar ao telefone um bocal de grande dimensão em forma cônica, similar aos usados em fonógrafos, para amplificar o som pela sala (Figura 9).

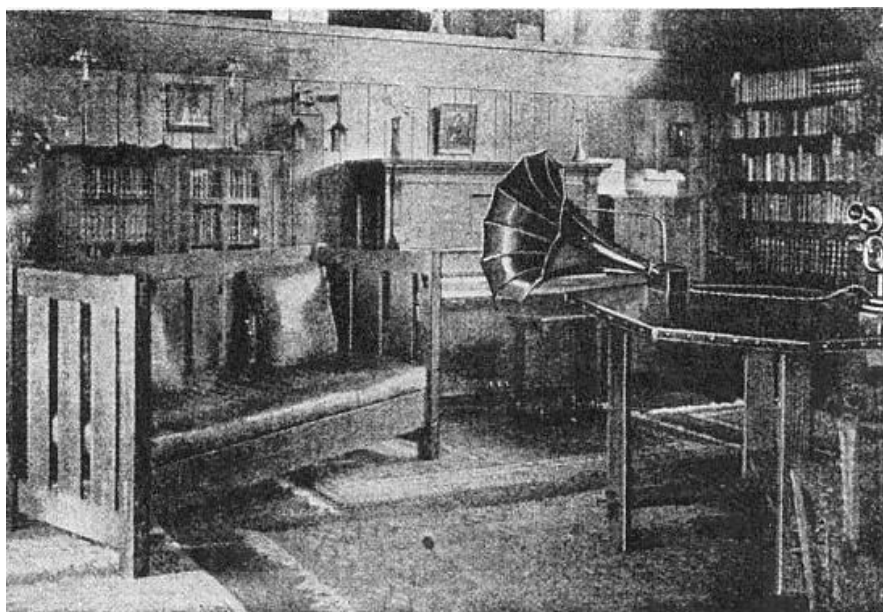


Figura 9. Bocal anexado ao telefone.

Para escutar a música escolhida o assinante fazia uma ligação por telefone para o departamento de música da empresa pedindo a música pelo número do catálogo para uma telefonista. A operadora conectava um fonógrafo livre à linha telefônica, colocava o disco no toca-discos, iniciando a operação (Figura 10). No final do disco a conexão telefônica é interrompida, a menos que mais registros tenham sido solicitados. Quando vários assinantes pedem a mesma peça todos os fios podem ser conectados ao fonógrafo¹².

O serviço de transmissão de conteúdo sonoro-musical pela telefonia circular na passagem entre o século XIX e início do século XX estava sob o domínio de tecnologias de transmissão baseadas em fios. Esses referenciais de transmissão sonora à distância despertaram no físico e inventor norte-americano Lee de

¹¹ Há dois tipos de serviços: gratuitos e pagos. Alguns serviços pagos permitem tanto a escuta quanto o download.

¹² O serviço de assinatura cobrada pela companhia telefônica era de US \$ 18 por ano e havia uma taxa de serviço de 3 centavos de dólar para gravações comuns e 7 centavos de dólar para serviços especiais.

Forest (1873-1961) a possibilidade de substituir a tecnologia com fios por um modelo os abolisse. O novo projeto continuaria a manter o modelo de comunicação bidirecional e adicionaria ao pacote de serviços o envio de música ao vivo para as residências. Para que esse projeto se tornasse concreto foi necessário inventar uma tecnologia de suporte que possibilitasse a transmissão para o público sem a necessidade de um sistema de cabeamento. Assim, em 1907, surge a válvula de três elementos, ou tríodo, denominada de AUDION que permitia a amplificação do som e tornou possível transmitir o som às residências por meio de telefone sem fio ou rádio.



Figura 10. Anúncio do serviço de Telectrophone.

¹³ Outras iniciativas similares foram contemporâneas aos casos estudados de telefonia celular como: o serviço de jornal telefônico italiano *Arado Telefonico* (1909-1943), o *Televant* ou *Tellevent* (1906-1908), o *Musolophone* (1913-1926).

Esse modo de utilização do telefone circular¹³ desapareceu nos locais onde havia a disponibilidade do serviço e gradualmente foram substituídos pela radiodifusão hertziana dentro da perspectiva atual. Entretanto o telefone foi responsável pela introdução de alguns elementos e características que mais tarde se tornaram a base para a transmissão de rádio e posteriormente a televisão, em outras palavras, a radiodifusão. Esse serviço midiático parece obra do imaginário fantástico e volta a ter grande protagonismo no início de século com a implantação de tecnologias de quarta e quinta geração, que possibilitarão aos artistas encontrarem soluções estéticas para essa mídia ancestral.

Considerações Finais

A proliferação de dispositivos móveis portáteis e da telefonia móvel, cada vez mais repleto de ferramentas sonoras, visuais e verbais, começam a se tornar extensão do corpo humano nessa travessia nômade pela cidade. Essa cultura em rede, marcada pela distribuição e compartilhamento na qual os artistas têm o papel importante [fundamental] de propor soluções estéticas as metamorfoses radicais que essas tecnologias instigam cotidianamente. Certamente, com o aprimoramento crescente das mídias locativas, essas duas mídias sonoras passam por um processo de rejuvenescimento por meio de configurações complexas inimagináveis em sua origem. O espectador [observador] contemporâneo, mesmo fortemente bombardeado por impulsos visuais, não é de forma alguma um mero consumidor de imagens. O surgimento do novo espectador passa necessariamente pela compreensão de que as tecnologias colocadas à disposição sempre foram de natureza sonora e visual. No caso específico da performance midiada por tecnologia elétrica, os casos do Theatrophone e do rádio, tornam explícitos os caminhos singulares que os dispositivos sonoros foram as primeiras manifestações de performance a distância, com e sem fios, que colocaram em cheque muitas fundamentações da ontologia da performance, mas ainda continuam obscurecidas pelas imagens nebulosas.

Referências

ADER, C. *Telephonic Transmission of Sound from Theatres*. US Patent 257-453, 1882.

BALBI, G. Radio after Radio. Araldo Telefonico and the Invention of Italian Broadcasting. *Technology and Culture*, v. 51, n. 4, pp. 786-808, out/2010. DOI: <https://doi.org/10.1353/tech.2010.0060>

CROOK, T. The Electrophone or Théâtrophone: Broadcasting Audio Drama Before the Radio. In: *Radio Drama: Theory and Practice*. Londres: Routledge, 1999.

HARK! Telephone Will Tell It All. *New York Herald*, 7/out/1909, p. 9. Disponível em: <https://earlyradiohistory.us/1909hark.htm>. Acessado em: 24/abr/2019.

NEW INVENTION enables one to hear news, concerts, lectures and sermons at home. *San Francisco Call*, 10/set/1911, p. 19. Disponível em: <https://earlyradiohistory.us/1911sfth.htm>. Acessado em: 24/abr/2019.

PHONOGRAPH Selections by Telephone. *Popular Mechanics*, abr/1910, pp. 489-490. Disponível em: <https://earlyradiohistory.us/1910tm.htm>. Acessado em: 24/abr/2019.

SCHONBERG, H. When Music Were Broadcast by Telephone. *The New York Times*, 11/mai/1975. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1975/05/11/archives/music-view-when-music-was-broadcast-by-telephone.html>. Acessado em 10/abr/2019.

TELEPHONY: Audible Speech by Telegraph. *The Scientific American*, suppl. 48, p. 765, 25/nov/1876.

THE 'MUSICAL Telegraph' or 'Electro-Harmonic Telegraph', Elisha Gray, USA, 1874. *120 Years of Electronic Music*. Disponível em: <http://120years.net/the-musical-telegraphelisha-greyusa1876/>. Acessado em 23/abr/2019.

VAN DRIE, M. Hearing through the théâtrophone: Sonically constructed spaces and embodied listening late nineteenth-century French theatre. *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, vol. 5, n. 1, pp. 73-90, 09/mar/2016. DOI: <https://doi.org/10.7146/se.v5i1.23310>

WHITE, T. H. *United States Early Radio History* (website). Disponível em: <https://earlyradiohistory.us/>. Acessado em: 24/abr/2019.

Valores-notícia e futebol: um estudo da cobertura do *The New York Times* nas Copas do Mundo de 2014 e 2018

Rodrigo Nascimento Reis

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa Faperj Nota 10. Mestre em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e jornalista formado pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus de Imperatriz.

E-mail: rodrigoreisitz@gmail.com

Resumo: A proposta do artigo é identificar os valores-notícia presentes na cobertura do jornal *The New York Times* a respeito do futebol brasileiro quando a seleção brasileira é derrotada e assim discutir a importância dada por um jornal internacional à modalidade esportiva mais difundida no Brasil. Para tanto, selecionamos as notícias dos jogos da seleção brasileira nas Copas do Mundo de 2014 no Brasil e 2018 na Rússia, especificamente referentes aos momentos de eliminação do campeonato. No trajeto metodológico, utilizamos a proposta de Silva (2014) para classificar os valores-notícia. Encontramos nove notícias com foco na seleção brasileira, sendo oito referentes ao ano de 2014 e uma em 2018; entre elas registramos os valores-notícias como surpresa, tragédia/drama, entretenimento/curiosidade, impacto e justiça.

Palavras-chave: Valores-notícia; Seleção brasileira; *The New York Times*; Futebol; Copa do Mundo.

News values and soccer: a study of The New York Times coverage at the 2014 and 2018 World Cups

Abstract: The purpose of the article is to identify the news values present in the coverage of The New York Times about Brazilian soccer when the Brazilian team is defeated and so discuss the importance given by an international newspaper to the most widespread sport in Brazil. To this end, we selected the news about Brazilian's national team matches at the 2014 World Cups in Brazil and 2018 in Russia, specifically referring to the moments of elimination of the championship. In the methodological path, we used Silva's proposal (2014) to classify the news values. We found nine news articles focused on the Brazilian team, eight referring to the year 2014 and one in 2018, among them we registered the news values as surprise, tragedy/drama, entertainment/curiosity, impact and justice.

Keywords: News values; Brazilian team; The New York Times; Soccer; World Cup.

Introdução

¹ Este site italiano destaca essa e outras frases emblemáticas do técnico Arrigo Sacchi:

<http://frasisocial.com/arrigo-sacchi-frasi/>

“O futebol é a coisa mais importante entre as menos importantes”¹ é uma frase do técnico italiano Arrigo Sacchi, vice-campeão mundial no comando da seleção italiana em 1994. A expressão ganhou a mídia e entre as interpretações possíveis, tem sido geralmente acionada para justificar que o futebol é importante dentro de uma categoria não tão importante, o entretenimento. Será que podemos reduzir a cobertura esportiva do futebol ao entretenimento? Na classificação de critérios de noticiabilidade de Silva (2014), a categoria “entretenimento/curiosidade” engloba justamente requisitos como “aventura, divertimento, esporte, comemoração”. De acordo com a estrutura apresentada pela autora, deduzimos que as notícias sobre o futebol se enquadrariam primeiramente nesse critério.

Nesse sentido, propomos avançar nessa discussão a partir da seguinte questão: Que valores-notícia são acionados pelo jornal *The New York Times* para cobrir/conceder espaço para o futebol brasileiro? A nossa hipótese é que a categoria ‘entretenimento’, além de não suportar todas as notícias de futebol, muitas vezes pode nem ser utilizada como critério. Isto pode contribuir para o debate de que a cobertura esportiva dentro do noticiário não pode ser considerada como um “departamento de brinquedo” (ROWE, 2007).

Historicamente o futebol brasileiro é considerado um dos atributos importantes da identidade nacional do Brasil. Esta narrativa escrita principalmente por cronistas esportivos da mídia impressa nacional (KISCHINHEVSKY, 2004) pode estar em declínio devido ao desgaste de derrotas da seleção brasileira, principalmente em Copas do Mundo, e também pelo surgimento de outra narrativa que atribui ao futebol brasileiro características como “negócio, marketing, clube-empresa, internacionalização” (HELAL; SOARES, 2003: 17).

Para operacionalizar nossa questão, escolhemos as Copas do Mundo de 2014 e 2018 pelo motivo de que são recentes e podem trazer um significado diferente do que já foi estudado em outras copas. Além disso, optamos por analisar um jornal internacional, no caso o *The New York Times*, por ser um veículo de ressonância mundial e também pela facilidade de acesso ao material publicado no impresso, que fica arquivado pelo site do jornal na parte *Today's Paper* para assinantes. Em função também de se tratar de um artigo, com espaço delimitado, apostamos que a coleta referente aos dias de eliminação da seleção nas Copas pode dar mais densidade ao material e resultar em um número razoável para análise. Desse modo, sabendo que o Brasil foi derrotado pela Alemanha no dia 8 de julho de 2014, coletamos as notícias referentes a este dia e ao dia seguinte, isto é 9 de julho, por se tratar de material impresso. Assim, temos um retrato da expectativa para o dia do jogo e a sua repercussão no dia posterior. A mesma lógica foi aplicada para a derrota do Brasil para Bélgica no dia 6 de julho de 2018.

Valores-notícia na cobertura esportiva do futebol

Neste tópico vamos relacionar a proposta de valores-notícia desenvolvida por Silva (2014) com a cobertura esportiva do futebol. Isto significa pensar possibilidades de engates do futebol no noticiário. A tabela operacional da autora é composta pelos seguintes valores-notícia: impacto, proeminência, conflito, tragédia/drama, proximidade, raridade, surpresa, polêmica, justiça, entretenimento/curiosidade e conhecimento/cultura.

Seguindo a sequência da tabela, temos o *impacto* como primeiro valor-notícia apresentado. A categoria engloba tanto o número de pessoas envolvidas quanto afetadas em relação ao fato noticiável. Na segunda década do século XX,

Lippmann (2010) já estava ciente sobre a necessidade do fato ter a capacidade de impactar o maior número de pessoas para ser noticiável. Ele descrevia que “todos os repórteres do mundo trabalhando todas as horas do dia não poderiam testemunhar todos os acontecimentos do mundo” (LIPPMANN, 2010: 289). Assim, os jornais deveriam observar os acontecimentos que pudessem ter impacto na opinião pública. O futebol pode facilmente se adequar a esta categoria porque a maioria dos campeonatos alcançam milhares de pessoas. No Brasil, temos, por exemplo, o Campeonato Brasileiro (Brasileirão) televisionado e discutidos em vários programas esportivos; em escala mundial basta citar a *Champions League*, torneio europeu bastante disputado e as Copas do Mundo. Trata-se, portanto, de pessoas afetadas pelo fato – o jogo, torcedores empolgados em saber sobre cada avanço e decisão do time favorito. Mas a depender do estilo de competição – um torneio local, uma ‘pelada’ entre amigos, um jogo beneficente – o futebol pode não alcançar as credenciais necessárias para adentrar ao noticiário. O que decide de fato é o alcance, a contagem do público e expectativa dele quanto ao torneio.

O valor-notícia *proeminência* compreende requisitos como ‘notoriedade, celebridade, posição hierárquica, elite (indivíduo, instituição, país) e sucesso/herói’. Para Sousa (2001), quanto mais proeminente a pessoa ou a nação envolvida no acontecimento mais chances de o fato vir a se tornar notícia. Por esse viés, é possível observar que, além das partidas de futebol, jogadores que se tornaram relevantes pelo desempenho em campo, tornam-se facilmente notícia além da grama. Podemos citar os brasileiros Pelé e Zico e os internacionais Lionel Messi e Cristiano Ronaldo. Mas avaliando bem, para que o futebol seja notícia por meio de uma figura proeminente seria necessária atuação heroica em campo do jogador ou de toda equipe. Helal (1999) constatou isso ao estudar a cobertura da imprensa brasileira da Copa de 1998 com foco no jogador Ronaldinho. Na época o atacante era considerado mito internacional, ‘fenômeno’ e foi construído como possível herói da seleção brasileira. Helal possui vários estudos sobre a construção de ídolos e heróis do futebol na mídia, verificados a partir da cobertura noticiosa e embora o objetivo dele não tenha sido estudar o valor-notícia *proeminência*, seus resultados corroboram para sinalizar como o futebol suscita personagens proeminentes na mídia.

Seguindo os passos da tabela de Silva (2014: 65), o próximo valor notícia da sequência é o *conflito*. Aqui incluem-se “guerra, rivalidade, disputa, briga, greve e reivindicação”. Breed (2016: 222) discute a questão do conflito como valor-notícia, argumentando primeiramente que cabe ao jornalista ir ao encontro do desafio (as notícias seriam o desafio constante). Desse modo, o surgimento de conflitos, sejam em quaisquer esferas, são indícios de fatos noticiáveis. Se tratando de futebol, a noção de conflito é evidente porque se trata de dois times em disputa, porém de tão corriqueiros os conflitos e muitas vezes embates repetitivos entre os mesmos times, o conflito no futebol perde valor e somente em casos excepcionais vira notícia: final do campeonato, times clássicos e com torcidas ardentemente rivais ou jogos decisivos, independente da equipe.

A categoria *tragédia/drama* engloba ‘catástrofe, acidente, risco de morte e morte, violência/crime, suspense, emoção e interesse humano’. Traquina (2005), por exemplo, avalia a morte como valor-notícia elementar, motivo pelo qual haveria uma onda negativa na cobertura jornalística, pois “onde há mortes, há jornalistas” (TRAQUINA, 2005: 79). O mesmo autor comenta ainda da dramatização como “o reforço dos aspectos mais críticos, o reforço do lado emocional, a natureza conflitual” (TRAQUINA, 2005: 92). Importante situar que Traquina categoriza os valores-notícias em de seleção (substantivos e contextuais) e de construção, todavia acreditamos que a maioria das ideias dele pode ser contemplada na taxonomia proposta por Silva (2014). Sem dúvida, a

tragédia perpassa a cobertura futebolística quando envolve acidentes com jogadores, mortes, violência em campo ou na arquibancada.

Chama atenção entre esses aspectos o potencial dramático do futebol. DaMatta (1982), nos estudos iniciais sobre o futebol, já argumentava que esta modalidade esportiva, no caso brasileiro, dramatizava em campo a vida social. Isto é, perceber como o jogo, suas nuances desde o treino, a busca pela vitória, a derrota e os imprevistos tornam-se metáforas para explicar meandros da sociedade brasileira. A narrativa jornalística é pródiga em nos apresentar exemplos, e talvez a mais próspera é aquela que diz que as Copas do Mundo representam um duelo de nações. Sobre este aspecto, Helal (2012) comenta que “o encanto desta competição encontra-se justamente no fato de acreditarmos que as nações estão representadas por 11 jogadores. O futebol não é a nação, mas a crença de que ele o é move as paixões durante um Mundial” (HELAL, 2012: 155). Em outras palavras, quando a partida se torna tensa, demorada, e mexe com as emoções dos torcedores, ela ganha as páginas dos jornais. Manuais de jornalismo esportivo, inclusive, orientam dosar as emoções nas narrativas esportivas. (BARBEIRO; RANGEL, 2006).

O valor-notícia *proximidade* (geográfica e cultural) delimita a cobertura jornalística. Ao investigar esta categoria, Fernandes (2014) sinaliza que as empresas jornalísticas atuam conforme a abrangência, contexto em que estão inseridas e periodicidade. O autor conclui que “a proximidade é o principal elo da imprensa do interior. As temáticas por interesse podem variar, como apontam os leitores, mas a essência é o seu vínculo com a comunidade, com o local” (FERNANDES, 2014: 154). De fato, a proximidade baliza muitas coberturas e com o futebol não é diferente: há campeonatos internacionais, nacionais, estaduais e locais e a proximidade geográfica define se determinada partida vai ser noticiada ou não. Porém, a proximidade cultural por muitas vezes supera a geográfica, pois com o acesso a informações em escala global, os meios jornalísticos já entendem que determinado time pode atrair a atenção de torcedores em outras partes do mundo, como é o caso da *Champions League*², que já foi transmitida em canal aberto brasileiro.

² Ou Liga dos Campeões, torneio organizado pela Union of European Football Associations.

A próxima categoria é a *raridade* (incomum, original, inusitado). Conforme Lage (2001) “a raridade de um acontecimento é fator essencial para o interesse que desperta” (LAGE, 2001: 64). Porém, a explicação do que é raridade, para este autor, é considerada dentro de outro valor-notícia proposto por ele, no caso o ineditismo. Uma partida futebolística pode apresentar vários aspectos raros: um lance polêmico nunca avaliado pelos comentaristas, que pode render vários debates, pode ser um exemplo; ou mesmo um gol autêntico, totalmente incomum para o padrão do jogo. Talvez pelo viés da raridade o futebol possa apresentar pouca capacidade de entrar no noticiário com mais frequência, uma vez que o esquema tático, as competições repetidas anualmente, tudo isso cria rotina.

Como estamos seguindo a tabela de classificação de valor-notícia de Silva (2014), a *surpresa* (inesperado) é a próxima categoria. Vale pontuar que a proposta da autora não é consensual, aliás, reforça-se, trata-se de uma proposta. Neste trabalho, apostamos na tabela da autora pela capacidade de sistematização de vários valores-notícias que estavam distribuídos em textos de diversos autores da Comunicação e Jornalismo. Pontuamos esta questão porque a *surpresa*, por exemplo, se assemelha muito à raridade. Traquina (2005), por sua vez, trabalha este valor-notícia pelo viés principal do inesperado:

Outro valor importante na cultura jornalística é o inesperado, isto é, aquilo que irrompe e que surpreende a expectativa da comunidade jornalística. Segundo

Tuchman (1978), o inesperado é muitas vezes um componente de um tipo de acontecimento que designa como “What a story!”, ou seja, o mega-acontecimento, um acontecimento com enorme noticiabilidade que subverte a rotina e provoca um caos na sala de redação. Um exemplo de mega-acontecimento foram os ataques a diferentes sítios, sobretudo ao World Trade Center, no dia 11 de setembro de 2001 (TRAQUINA, 2005: 84).

Em 2016, um avião com um time de futebol brasileiro – Associação Chapecoense de Futebol – caiu com a delegação que ia jogar a final da Copa Sul Americana daquele ano em Medellín, na Colômbia. O episódio inesperado envolvendo a comunidade esportiva ganhou a manchete de jornais no mundo. Todavia, a surpresa pode vir de dentro do campo, das expectativas do público e dos próprios jornalistas. A derrota da seleção brasileira para o Uruguai na final da Copa do Mundo de 1950 ocorrida no estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, foi noticiada com enorme surpresa. Também as reviravoltas dos campeonatos, o surgimento de heróis ou vilões em campo com caráter de inesperado ganham os espaços noticiosos.

A categoria *Governo* (interesse nacional, decisões e medidas, inaugurações, eleições, viagens e pronunciamento é o outro valor-notícia abordado por Silva (2014). Desde a metade do século XX, Bond (1962) sinalizava que as notícias sobre governos deveriam vir a ser notícia devido ao interesse nacional. Para este autor, a imprensa deveria ser imparcial, honesta, exata e responsável para bem poder identificar as notícias. Há quem diga que política e futebol não se misturam, por essa chave, não teríamos notícias de futebol com valor-notícia governo. Todavia, a história é pródiga em nos apresentar exemplos em que governos usam o futebol em busca de interesses próprios. A popularidade do futebol brasileiro na década de 70 foi acoplada a estratégias políticas do período ditatorial, conforme explica Magalhães:

A Copa começou no dia 31 de maio, e a seleção brasileira gozava do status de ser uma das favoritas. Antes da Copa, Médici também recebeu os jogadores em uma recepção de despedida, ato já comum para os presidentes brasileiros. Durante o evento, Médici fez o possível para associar a imagem da seleção a do regime e à sua própria. O presidente apareceu na televisão fazendo embaixadinhas, ligou e mandou telegramas para a delegação, e no dia da vitória, com o povo nas ruas comemorando, abriu as portas do Palácio da Alvorada, a residência presidencial, para a população (MAGALHÃES, 2011: 5).

O próximo valor-notícia *polêmica* engloba controvérsia e escândalo. Shoemaker (1985, p.15) aponta que a controvérsia é digna de virar notícia justamente porque inclui mudanças de costumes e valores. Para a autora, as histórias de discordâncias desafiam as normas, formando um desvio. Em pesquisas futuras Shoemaker caracterizou o desvio como sendo “quando um evento se distancia de valores e crenças sociais padrão, é possível afirmar que se trata de um evento desviante em relação a essas normas” (SHOEMAKER; VOS, 2011: 177). Levando em conta o próprio nome “polêmica”, o futebol está repleto delas, porém de diferentes proporções. Para citar uma recente, temos as envolvendo o VAR (*Video Assistant Referee*) ou melhor, árbitro de vídeo. A inovação surgiu exatamente para minimizar polêmicas com gols, pênaltis, posição de impedimento, faltas, entre outros aspectos próprios do futebol, porém em muitas vezes tem sido noticiado porque tem sido controverso, ora utilizado, ora ignorado pelos árbitros. Outras polêmicas podem envolver torcedores que hostilizam jogadores, jogador que se revolta com torcedor e devolve com ‘socos’, apelido racista feito por torcedor, a negociação ‘exorbitante’ de determinado atacante entre tantas outras situações de escândalo como casos de corrupção na FIFA (Federal Internacional de Futebol) para direcionar a escolha de sedes da Copa do Mundo.

A *justiça* (julgamentos, denúncias, investigações, apreensões, decisões judiciais e crimes) enquanto valor-notícia pode acionar fatos de diversas áreas para pensar questões relacionadas à lei. Bond (1962) exemplifica que as notícias sobre crime são o oposto do pensamento popular de que se elas forem publicadas gerariam aumento da criminalidade, pelo contrário “críticos imparciais, no entanto, admitem que elas prendem o interesse de todas as classes de leitores, e que frequentemente ajudam na captura de criminosos” (BOND, 1962: 21). A renovação de contrato de jogador, a mudança de time, compreensão diferente por parte do regulamento do campeonato, bem como denúncias de corrupção por parte de clubes, dirigentes entre outros podem transformar o futebol em notícia, porém longe da sua natureza esportiva. Em alguns casos, investigações envolvendo crimes de personagens do futebol, mesmo que não tenha relação com o esporte, arrastam para o noticiário o histórico esportivo dos envolvidos no crime.

A categoria *entretenimento/curiosidade* elaborada por Silva (2014) agrupa aventura, divertimento, esporte e comemoração. Por esta perspectiva, logicamente todas as notícias sobre futebol se encaixam neste valor-notícia. Será que toda informação sobre o futebol tem caráter de entretenimento? Não é simplesmente possível que o futebol entre no noticiário por outros valores-notícia? Em que casos o futebol seria estritamente um valor-notícia estritamente de curiosidade? Essas são algumas das inquietações que pretendemos pensar na coleta de dados. Estamos certos de que uma matéria jornalística pode ter vários valores-notícia, porém não temos certeza se sempre o entretenimento vai comportar o esporte.

Aguiar (2009) considera o entretenimento como um valor-notícia fundamental. Para ele o jornalismo atual superou o paradigma do jornal de opinião pela informação, dessa forma questiona: “qual o problema político em produzir um noticiário que desperte o interesse do leitor e ainda possa entretê-lo?” (AGUIAR, 2009: 16). Desse modo, este autor discorda de autores que consideram o entretenimento como um conformismo social, porém sinaliza que é preciso responsabilidade com o uso de narrativas sensacionais. Em estudo sobre a cobertura esportiva na televisão, Sousa (2005) questiona se tal noticiário seria jornalismo ou entretenimento. Ela conclui que:

(...) a cobertura esportiva na televisão é um produto que foge ao conceito de Jornalismo tradicional porque incorpora marcas identitárias muito fortes ao entretenimento, porém sem deixar de ser Jornalismo, e a noticiabilidade é constituída a partir da complementação entre o que identificamos como valores jornalísticos, de um lado, e como estratégias de mobilização da indústria, por outro (SOUSA, 2005: 140).

A autora aponta ainda que o noticiário esportivo é jornalismo, porém vislumbra uma fronteira tênue com o entretenimento que, com o passar do tempo, pode ser rompida. Isso se justifica porque Sousa (2005: 140-141) percebeu já naquela época que a figura do repórter no telejornalismo se posicionava de modo a ele mesmo participar do acontecimento como protagonista e a notícia esportiva já ganhava elementos próprios de criatividade mediados pela tecnologia que ao mesmo tempo informava e divertia os telespectadores. Embora esta pesquisa tenha sido realizada na TV, consideramos importantes aspectos que podem ser vistos também na narrativa impressa.

Por fim, Silva (2014) apresenta sua última categoria de valor-notícia, intitulada de *conhecimento/cultura*, sendo ela composta por descobertas, invenções, pesquisas, progresso, religião, atividades e valores culturais. Como argumenta Meditsch (1997), o jornalismo pode ser uma forma de conhecimento

à medida que permite ao público ter acesso a informações que por sua vivência do cotidiano talvez nunca teriam acesso. Desse modo, podemos presumir que o futebol pode se encaixar nessa categoria quando a modalidade apresenta dados desconhecidos do público ou quando este está acoplado como manifestação cultural. Por muitas vezes, o futebol brasileiro é considerado símbolo da identidade nacional do Brasil, o que fez o esporte ir ao noticiário por esse reconhecimento e não pela atuação em campo.

Valores-notícia para o futebol brasileiro no *The New York Times*

O jornal norte-americano *The New York Times*, fundado em 1851 e com sede em Nova York nos Estados Unidos, conforme Talese (2000), se tornou referência mundial justamente por cobrir em profundidade acontecimentos históricos como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, o crash da Bolsa de Valores de 1929, a posse e atuação de dezenas de presidentes e o naufrágio do Titanic, por exemplo. Em atuação até os dias de hoje, o veículo tem mantido a liderança em inovações tecnológicas e referência para outros veículos, conforme registra o relatório de jornalismo Pós-Industrial:

No decorrer da última geração, o New York Times deixou de ser um excelente jornal diário que concorria com vários outros de igual calibre e virou uma instituição cultural de importância única em escala mundial (paralelamente, aqueles outros jornais – The Washington Post, Chicago Tribune, Los Angeles Times, Miami Herald – encolhiam tanto em termos de cobertura como de ambição). Com isso, o New York Times ficou numa categoria só dele (ANDERSON; BELL; SHIRKY, 2013: 39).

Considerando esta representatividade do veículo, inferimos que as publicações de notícias sobre o futebol brasileiro no jornal repercutem em nível global e contribuem na criação de imagem tanto do esporte quanto do Brasil no exterior. Por isso nos interessa compreender os valores-notícia associados ao esporte nacional em um impresso internacional. Apostamos na escolha de datas referentes à eliminação do Brasil das Copas porque acreditamos que são momentos de ruptura e de debate tendo em vista o histórico vitorioso da seleção brasileira bastante citado por pesquisadores nacionais.

Nessa perspectiva, criamos uma tabela com a data, título da matéria e valor-notícia atribuído para debatermos com mais clareza os resultados.

	Data	Título	Valor Notícia
1	08/07/2014	For Brazil, Winning Trumps Aesthetics	Conhecimento e Cultura
2	08/07/2014	Neymar's Injury Sidelines Effort to End World Cup Racism	Justiça/ Conhecimento e cultura
3	08/07/2014	A Power Struggle Across Continents	Entretenimento/Curiosidade
4	08/07/2014	No Punishment on Neymar Hit	Justiça
5	09/07/2014	Nation in Despair	Tragédia/Drama e Surpresa
6	09/07/2014	Stunned Brazilians Try to Move On After Their Exalted Team Falls	Tragédia/Drama e Surpresa
7	09/07/2014	Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, and Brazil's Day Goes Dark	Tragédia/Drama, Surpresa, Impacto
8	09/07/2014	Game That Shocked the World Leads to Joyous Disbelief in Germany	Entretenimento/Curiosidade
9	07/07/2018	As Brazil Crashes Out, the Magic Appears to Be Gone, Too	Entretenimento/Curiosidade

Fonte: elaborada pelo autor

Como é possível perceber, encontramos oito notícias a respeito da seleção brasileira nos dias 8 e 9 de julho de 2014 e uma notícia entre os dias 6 e 7 de julho de 2018. Reforçamos que se trata de uma análise de um jornal impresso, por isso consideramos necessário analisar o dia do jogo em que o Brasil foi eliminado mais o dia seguinte. Este é o recorte temporal, mas não significa que as notícias deveriam tratar necessariamente do tema eliminação.

De acordo com a taxonomia de Silva (2014), indicamos a presença dos seguintes valores-notícia: Surpresa (três vezes); Conhecimento/Cultura (duas vezes); Entretenimento e Curiosidade (três vezes), Impacto (uma vez) e Drama/Tragédia (três vezes). A razão pela qual foram classificados deste modo faz parte da discussão posterior.

Seguindo a ordem da nossa tabela, o primeiro texto *For Brazil, Winning Trumps Aesthetics* assinado pelo jornalista Sam Borden, questiona se a seleção brasileira de futebol é a personificação do jogo bonito. Segundo a publicação, não é mais, o Brasil, pelo contrário, estaria exercendo um 'jogo feio' e quebrando a crença de que seu futebol seria vitrine para o mundo justamente por entreter e cativar torcedores. O texto comenta sobre o desafio de enfrentar a Alemanha, afirmando que o leitor não verá no jogo do dia um Brasil "dançando graciosamente em volta dos alemães". A principal fonte do texto é o jornalista inglês Alex Bellos, que comenta aspectos históricos do futebol brasileiro citados na sua obra *Futebol: o Brasil em campo*. Por este motivo, percebemos que o caráter exploratório de oferecer conhecimento ao leitor estrangeiro as mudanças do futebol brasileiro podem ser contemplada na categoria Conhecimento/Cultura.

Por conseguinte, a matéria *Neymar's Injury Sidelines Effort to End World Cup Racism* relata o episódio em que o jogador colombiano Camilo Zúñiga recebe insultos racistas durante o jogo em que ele atingiu o atacante Neymar pelas costas, resultando na saída do jogador brasileiro do campeonato por fraturar uma vértebra. O *The New York Times* então chama atenção para que os insultos feitos ao jogador colombiano sejam investigados, cobrando inclusive manifestação da presidente da república à época Dilma Rousseff e, por fim, busca explicar os fatores históricos do racismo no Brasil. Temos aqui o futebol sendo noticiado paralelo à esfera esportiva, razão pela qual classificamos os valores-notícia como Justiça, devido à iniciativa de denúncia do caso e apelo para que os responsáveis pelas mensagens em redes sociais sejam julgados, e Conhecimento/Cultura por conceder um panorama dos desafios do racismo no país.

A matéria *A Power Struggle Across Continents* foi classificada como Entretenimento/Curiosidade. O conteúdo trata de apresentar as estratégias futebolísticas dos quatro finalistas: Brasil, Alemanha, Holanda e Argentina. O texto apresenta os principais jogadores de cada seleção e possibilidades de vitórias. É uma descrição informativa interessante para o leitor que busca compreender a parte operacional, estratégica do jogo com base em partidas anteriores e previsões de comentaristas.

Por fim, a última matéria do dia 8 de julho de 2014 intitulada *No Punishment on Neymar Hit* foi classificada como Justiça. A matéria trata também do caso envolvendo os jogadores Neymar e Camilo Zúñiga. A publicação de quatro parágrafos informa que o pedido da Confederação Brasileira de Futebol (CBF) para punir o jogador colombiano foi negado pela FIFA, uma vez que o árbitro em campo discerniu que o confronto tratou-se apenas de uma falta.

Na manhã do dia 9 de julho temos a repercussão da derrota da seleção brasileira por 7 a 1 no estádio do Mineirão em Belo Horizonte. O placar de 7 a 1 não é novidade no futebol, mas tratando-se da seleção brasileira, campeã mundial por

cinco vezes e sendo ela mesma a anfitriã do evento, fez com que a derrota em duas notícias fosse categorizada como Tragédia/Drama e Surpresa. Na primeira, *Nation in Despair* relata-se as lágrimas de torcedores e jogadores. Descreve as emoções negativas e repentinas durante o jogo e o sentimento de surpresa:

No country is more closely associated with soccer than Brazil. None have won more World Cup titles than Brazil's five. None have so feverishly demanded style with victory. None could be more stricken by such total and bewildering defeat ("NATION...", 2014: 10).³

³ Tradução livre: Nenhum país está mais associado ao futebol do que o Brasil. Nenhum ganhou mais títulos da Copa do Mundo do que os cinco do Brasil. Ninguém exigiu tanto estilo com vitória. Ninguém poderia ser mais atingido por essa derrota total e desconcertante.

A segunda matéria *Stunned Brazilians Try to Move On After Their Exalted Team Falls* também reforça a derrota brasileira como humilhante, afirmando que a seleção teria perdido mais do que um jogo, isto é, o orgulho de associar identidade nacional a futebol. Novamente palavras como drama, sofrimento, surpresa, tristeza e abalo perpassam a matéria. A notícia afirma, inclusive, que o meio político estaria preocupado em como o resultado negativo seria interpretado.

Por conseguinte, entendemos que a matéria *Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, and Brazil's Day Goes Dark*, além de conter os valores-notícia Drama/Tragédia e Surpresa, engloba a categoria Impacto. Consideramos aqui impacto porque a matéria conta que o choque emocional resultou em assaltos em massa no Rio de Janeiro, incêndio de bandeiras e possibilidade de manifestações por milhares de brasileiros que já estavam chateados com os gastos bilionários do megaevento. Esta matéria, entre todas, é mais detalhada em dramatizar a derrota brasileira:

No one could have guessed the tears would come before halftime. No one could have imagined there would be flags burning in the streets before dinner. Certainly no one could have envisioned that any Brazilian fans, watching their team play a semifinal in a celebrated stadium, would ever consider leaving long before full time.

It all happened. The 2014 World Cup, first plagued by questions about funding and protests and infrastructure and construction, then buoyed by scads of goals and dramatic finishes and a contagious spirit of joy from the local residents, will ultimately be remembered for this: the home team, regarded as the sport's superpower, being throttled like an overmatched junior varsity squad that somehow stumbled into the wrong game ("GOAL...", 2014: 1)⁴

⁴ Tradução livre: Ninguém poderia imaginar que as lágrimas viriam antes do intervalo. Ninguém poderia imaginar que haveria bandeiras queimando nas ruas antes do jantar. Certamente ninguém poderia imaginar que qualquer torcedor brasileiro, vendo sua equipe jogar uma semifinal em um estádio célebre, consideraria sair muito antes do final do jogo.

Tudo isso aconteceu. A Copa do Mundo de 2014, primeiro atormentada por perguntas sobre financiamento e protestos e infraestrutura e construção, depois impulsionada por dezenas de gols e finalizações dramáticas e um espírito contagiante de alegria dos moradores locais, no fim das contas será lembrada por isso: o time da casa, considerado como a superpotência desse esporte, sendo esmagado como uma equipe júnior do time do colégio que de alguma forma foi parar no jogo errado.

A última matéria deste dia envolvendo a seleção brasileira intitulada *Game That Shocked the World Leads to Joyous Disbelief in Germany* narra a alegria dos torcedores alemães que assistiram ao jogo juntos em Berlim. É uma descrição da reação espantosa dos alemães que não esperavam a vitória do modo como ocorreu. A classificamos como entretenimento/curiosidade por trazer dados corriqueiros e pequenas curiosidades de torcedores que não estavam acostumados a torcer com chapéus, lenços e rostos pintados.

Passados quatro anos, na Copa de 2018, encontramos apenas uma inserção de notícia sobre a seleção brasileira entre os dias escolhidos para coleta. A matéria *As Brazil Crashes Out, the Magic Appears to Be Gone, Too* aborda a derrota para Bélgica por 2 a 1. Dessa vez, a publicação considera que a eliminação não foi humilhante, que ela não significa uma escassez de talentos na seleção brasileira e que perder não significa que todo o trabalho foi feito de modo errado. A memória de vitórias anteriores é resgatada pelo veículo que diz que "That weight of history, of course, is what lends Brazil its magic. It is what makes Brazil the world's most prestigious national team, a byword not just for taste and style but for success, too". ("AS BRAZIL...", 2014: 1)⁵

⁵ Tradução livre: Esse peso da história, é claro, é o que dá ao Brasil sua magia. É isso que faz do Brasil a seleção nacional de maior prestígio do mundo, um sinônimo não só de gosto e estilo, mas também de sucesso.

Embora a matéria tenha um caráter de referência positiva à seleção brasileira, resgate de heróis de outras Copas e destaque à boa campanha do time nacional barrado pela Bélgica, chama a atenção a discrepância numérica de inserção de notícias sobre o futebol brasileiro no *The New York Times* de uma copa para outra, ou seja, de oito para apenas uma. Isto pode sinalizar o início de uma falta de interesse na cobertura sobre o futebol nacional, tendo em vista que com o decorrer do tempo estão cada vez mais distantes as características de jogo bonito, malandragem e mesmo brasilidade no modo jogo de lidar com a bola. Ou outra hipótese possível é que por ser tratar de uma Copa do Mundo na Rússia, a cobertura esportiva feita por um jornal norte-americano não teve o mesmo empenho. Deduzimos isso porque em 2014 o veículo noticiou o jogo do dia e em 2018 apenas publicou quando o Brasil foi eliminado. Soma-se a esse cenário também o fato de que a seleção norte-americana não se classificou para a Copa na Rússia.

Por fim, deve-se levar em conta também que analisamos o jornal impresso que possui espaço delimitado. É possível que informações mais factuais com vídeos, galeria de fotos, infográficos ou mesmo outras abordagens sobre a Copa do Mundo de 2018 tenham constado no site do veículo.

Considerações

A partir dos dados apresentados podemos estabelecer que o futebol brasileiro não entrou no noticiário do *The New York Times* apenas por via da categoria entretenimento/curiosidade proposta por Silva (2014), embora tenha se encaixado nela em três ocasiões. Ao colocar o esporte dentro do entretenimento generaliza-se o potencial de noticiabilidade de modalidades esportivas que podem ter outros contornos além de entreter, como percebemos nas notícias relacionadas à derrota da seleção brasileira para Alemanha.

Ao observar essas oscilações e dificuldades em categorizar o futebol na taxonomia em questão, acreditamos que o esporte não deveria ser considerado um tópico explícito do entretenimento que induzisse colocá-lo nesta categoria. Pelo contrário, seria interessante percebê-lo como um fato que pode se diluir e englobar vários valores-notícias conforme constatamos. Importante destacar que não questionamos o valor-notícia entretenimento, questionamos o fato de o esporte estar contido nele.

Assim como o jornalismo está em constante transição, tais valores-notícia aqui debatidos também podem ter outros sentidos daqui a alguns anos. Aliás, eles mudaram bastante desde a famosa taxonomia apresentada no estudo de Galtung e Ruge (1965). Além disso, embora tenhamos uma grade com a indicação de cada valor, a leitura para classificá-los de acordo com o nosso objetivo não deixa de ser subjetiva. Pode haver outros entendimentos sobre a classificação da mesma notícia, porém acreditamos que ao expor nossas razões minimizamos as possibilidades de outras interpretações.

Ao registrar a presença de nove notícias com foco na seleção brasileira, sendo oito referentes ao ano de 2014 e uma a 2018, englobando os valores-notícias como surpresa, tragédia/drama, entretenimento/curiosidade, impacto e justiça, fornecemos uma compreensão do tratamento dado pelo jornal norte-americano para a seleção brasileira: uma equipe que tem buscado, ao longo das Copas, manter a tradição futebolística perante o mundo e que, além de não obter sucesso, desgastou sua imagem por meio de uma derrota inusitada, no próprio país, diante sua torcida e expectadores em várias partes do mundo. Em 2018, o interesse pelo jogo artístico brasileiro diminuiu e pode ser um indicativo que, se não houver vitórias, renovação ou surgimentos de novos heróis nacionais, o

futebol brasileiro poderá perder ainda mais espaço midiático. Talvez seja categorizado futuramente apenas, mesmo, como entretenimento.

Referências

- AGUIAR, L. A. Entretenimento: valor-notícia fundamental. *Revista Estudos em Jornalismo e Mídia*, vol. V, n. 1, pp. 13-23, jun/2009. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2008v5n1p13>. Acessado em: 14/jun/2019.
- ANDERSON, C. W., BELL, E.; SHIRKY, C. Jornalismo pós-industrial: adaptando-se ao presente. *Revista de Jornalismo ESPM*, ano 2, n. 5, abr-jun/2013, pp.30-89.
- AS BRAZIL Crashes Out, the Magic Appears to Be Gone, Too. *The New York Times*. New York, ano 167, p.1, Seção D, 7/jul/2014.
- BARBEIRO, H.; RANGEL, P. *Manual do Jornalismo Esportivo*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BOND, F. F. *Introdução ao jornalismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.
- BREED, W. Controlo social na redação. Uma análise funcional. In: TRAQUINA, N. (org.). *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Florianópolis: Insular, 2016, pp. 213-231.
- DAMATTA, R. *Universo do Futebol: Esporte e Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.
- FERNANDES, M. L. A proximidade como critério de noticiabilidade. In: SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L. (org.). *Crêterios de noticiabilidade - problemas conceituais e aplicaçôes*. Florianópolis: Insular, 2014, pp. 139-156.
- GALTUNG, J., RUGE, M. H. The structure of foreign news: the presentation of the Congo, Cuba and Cyprus crises in four Norwegian newspapers. *Journal of Internacional Peace Research*, vol. 2, n.1, pp.64-90, 1965. DOI: <https://doi.org/10.1177/002234336500200104>.
- GOAL, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, Goal, and Brazil's Day Goes Dark. *The New York Times*. New York, ano 163, p.1, Seção A, 9/jul/2014.
- HELAL, R. Futebol, Comunicação e Nação: a trajetória do campo acadêmico. In: MARQUES, J. C.; MORAIS, O. J. (org.). *Esportes na Idade Mídia: diversão, informação e educação*. Volume 1. São Paulo: Intercom, 2012, pp. 139-168.
- HELAL, R. Mídia, Ídolos e Heróis do Futebol. *Comunicação, Movimento e Mídia na Educação Física* (Santa Maria, Rio Grande do Sul), vol. 2, pp. 32-52, 1999.
- HELAL, R.; SOARES, A. J. G. O Declínio da Pátria de Chuteiras: futebol e identidade nacional na Copa do Mundo de 2002. XII Encontro da Compós, 2003, Recife. *Anais...* Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: <https://bit.ly/2MwcAq3>. Acessado em: 11/ago/2019.
- KISCHINHEVSKY, M. *Do lábaro que ostentas estrelado: mídia, futebol e identidade*. 2004, 218f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), 2004. Disponível em: <https://bit.ly/391azM7>. Acessado em: 11/ago/2019.

LAGE, N. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIPPMANN, W. *Opinião pública*. Petrópolis: Vozes, 2010.

NATION in Despair. *The New York Times*. New York, ano 163, p.10, Seção B, 9/jul/2014.

MEDITSCH, E. *O jornalismo é uma forma de conhecimento?* S.i.: BOCC: 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2Qb5Yy4>. Acessado em 05/jun/2019.

MAGALHÃES, L. G. Futebol em tempos de ditadura civil-militar. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, jul/2011. *Anais...* São Paulo: ANPUH-SP. Disponível em: <https://bit.ly/2MhQjfd>. Acessado em: 07/ago/2016

ROWE, D. Sports journalism: Still the 'toy department' of the news media?. *Journalism*, vol. 8, n. 4, pp. 385-405, ago/2007. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464884907078657>.

SHOEMAKER, P. J. All the Deviance That's Fit to Print: Newsworthiness and Social Change. Association for Education in Journalism and Mass Communication Annual Conference, 68, Ago/1985. Memphis, Tennessee. *Proceedings...* S.I., 1985. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED257128.pdf>. Acessado em: 07/ago2019.

SHOEMAKER, P. J., VOS, T. P. *Teoria do gatekeeping: seleção e construção da notícia*. Porto Alegre: Editora Penso, 2011

SILVA, G. Para pensar critérios de noticiabilidade. In: SILVA, G.; SILVA, M. P.; FERNANDES, M. L. (org.). *Critérios de noticiabilidade - problemas conceituais e aplicações*. Florianópolis: Insular, 2014.

SOUSA, L. S. C. S. *Cobertura esportiva na televisão: jornalismo ou entretenimento?*, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3427>. Acessado em 23/ago/2019.

SOUSA, J. P. *Elementos de jornalismo impresso*. Porto: BOCC, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3iZiYQI>

TALESE, G. *O reino e o poder*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo, volume 1: Por que as notícias são como são?* Florianópolis: Insular, 2005.

O documentário *Megalópolis* como veículo de memória: americanização, nacionalismo e consumo na modernização do Brasil no início da década de 1970

Gustavo Souza

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Coordenador do GT de Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós.

E-mail: gustavo03@uol.com.br

Fábio Dummer Camargo

Mestrando em Comunicação na Universidade Paulista (Unip). Pesquisador-colaborador da Universidade Federal do ABC (UFABC). Graduado em História (Licenciatura) pelo Centro Universitário Anhanguera. Especialista em História e Sociedade pela PUC-SP. Especialista em Mídia e Cultura pela USP.

E-mail: dummerfabio@gmail.com

Resumo: O documentário *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973) aborda o período em que se iniciou uma acelerada modernização em metrópoles brasileiras, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro no início dos anos 1970. Com características didáticas e expositivas, o filme revela como deveria se dar o crescimento metropolitano no país atrelado ao modelo estadunidense. Tendo por norte a discussão sobre o documentário como um veículo de memória (Waterson, 2007), buscamos revelar o potencial de *Megalópolis* como documento e fonte historiográfica por meio de três aspectos que nele se sobressaem: americanização, nacionalismo e consumo. Para tanto, discutimos como a acelerada modernização e a urbanização irracional impostas pelo regime militar são retratadas num documentário dirigido por um cineasta de convicções marxistas, o que revela o potencial de ampliação das discussões em torno deste documentário.

Palavras-chave: Documentário; Nacionalismo; Modernização; Memória; Consumo.

The documentary *Megalópolis* as a vehicle of memory: The American way of life, nationalism and consumption in the modernization of Brazil in the early 1970

Abstract: The documentary *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973) discusses the period in which an accelerated modernization began in Brazilian metropolises, specially in São Paulo and Rio de Janeiro in the early 1970s. The film reveals how metropolitan growth should happen in the country linked to the US model with didactic and expository characteristics. Based on the discussion of documentary as a vehicle of memory (Waterson, 2007), we seek to reveal the potential of *Megalópolis* as a document and historiographical source through three aspects that stand out in it: The American way of life, nationalism and consumption. To this end, we discuss how the fast modernization and irrational urbanization imposed by the military regime are portrayed in a documentary directed by a filmmaker of Marxist beliefs, which reveal the potential for broadening the discussions surrounding this documentary.

Keywords: Documentary; Nationalism; Modernization; Memory; Consumption.

Recebido em: 10/nov/2019

Aprovado em: 20/mar/2020

Introdução

No começo da década de 1970, foi iniciada uma acelerada modernização no Brasil, marcadamente em São Paulo e Rio de Janeiro. A entrada de capitais externos, principalmente estadunidenses, e investimentos estatais no setor de infraestrutura foram concomitantes com a mais dura fase de repressão política do Regime Militar, iniciada com o Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968, período em que se intensificariam as práticas de tortura e o cerceamento da liberdade de expressão, apelidado posteriormente de “anos de chumbo”, entre os anos de 1969 e 1973 (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Diante dessa conjuntura, tomaremos como objeto de análise o documentário *Megalópolis* (Leon Hirszman, 1973), alçando-o à condição de documento e fonte historiográfica acerca da modernização acelerada do Brasil naquele período decisivo para os moldes metropolitanos que temos hoje. Para fins de contextualização de linguagem, *Megalópolis* se aproxima do documentário realizado pela Escola Inglesa da década de 1930, principalmente pela narração em voz *over*, ou “voz de Deus”, e pelo caráter didático e expositivo (NICHOLS, 2005).

O objetivo é ampliar os pontos de vista sobre a política cultural e a criação artístico-cultural do período, especialmente de documentários, partindo-se da análise do texto e das imagens que julgamos servirem de evidência para a seguinte reflexão: o que *Megalópolis* pode revelar, como documento e fonte historiográfica, a respeito do processo de modernização brasileira sob matizes da americanização, do nacionalismo e do consumo?

Por parâmetro metodológico, parte-se da análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2010) em que o debate tem o propósito de responder a questões como: o que diz o filme? Para qual discussão aponta? Como aborda o tema escolhido, ou seja, a modernização do Brasil na década de 1970? Tendo em vista essa diversidade de rotas, o cerne de cada análise será devidamente apresentado, de modo a orientar a leitura para o elemento fílmico em foco, criando, assim, um horizonte de expectativa, pois, como postula Aumont e Marie, o trabalho da análise fílmica é, resumidamente, fazer o “filme falar”.

A primeira parte do trabalho situa Megalópolis no contexto das produções cinematográficas do Estado brasileiro. Trata-se de um documentário de curta-metragem produzido em 1972 e lançado em 10 de janeiro de 1973 que teve como produtora executiva a Terra Filmes, sob supervisão do Ministério da Educação e Cultura. Os originais em 16mm foram restaurados para DVD em 2007 pela Videofilmes. A produção, como um todo, ficou atrelada ao Departamento do Filme Educativo (DFE), pertencente ao Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão que herdara a filmografia do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (CARVALHAL, 2008), criado em 1936 pelo Governo Vargas.

A seguir, destacamos a americanização e a consequente relação de dependência à liderança estadunidense no processo de modernização brasileira (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Na sequência, propomos uma aproximação dessa característica junto ao projeto nacionalista/regionalista que predominava no pensamento dos vários atores da época – empresários, políticos, acadêmicos e produtores culturais – que desde a década de 1950 buscavam construir um imaginário brasileiro por meio de uma cultura harmônica, rumo ao desenvolvimento (MARTINS; SANGLARD, 2010).

Na seção que discute o consumo, enfatizamos a materialidade do filme, em si, ao analisarmos a visão artística do diretor no que diz respeito ao registro de

aspectos metropolitanos, tais como centro movimentado, luzes de fachadas, vitrines e supermercados, nas quais o consumo emerge como forma de relação social de *status* e hierarquia, e também com vínculo à cidadania (GARCÍA CANCLINI, 1995).

Na reta final do texto, elencamos alguns matizes que estão envolvidos com a relação Brasil/modernização do ideário da época. Para tanto, assumimos a memória como recorte conceitual em suas três dimensões cruciais: trajetória, traço e evento (WATERSON, 2007). A fim de romper com a ideia de que *Megalópolis* tenha um sentido histórico definitivo e intrínseco, discutimos como a associação entre um cineasta marxista, como era Leon Hirszman, e o Regime Militar, de viés ultraliberal, pode ser reinterpretada, visto que esse fato, em si mesmo, dá testemunho das possibilidades de leituras históricas desse documentário como documento de memória e fonte historiográfica.

Genealogia de *Megalópolis*

Considerando o formato documentário como um transmissor de memória, e também como fonte de evidência histórica e reflexão (WATERSON, 2007), é importante trazer, logo de saída, o contexto no qual *Megalópolis* está inscrito a partir de uma perspectiva da produção de filmes no âmbito do Estado brasileiro ao longo do século XX. Isso nos permitirá aferir algumas possibilidades de análises sócio-históricas desse formato.

A modernização do Brasil ao molde liberal capitalista se configurou “na *pressa* de mudar o patamar de desenvolvimento” a partir da década de 1950 (SCHWARCZ; STARLING, 2015: 422, *grifo nosso*), sendo que os traços de metrópole com características cosmopolitas, como hoje conhecemos, se configuraram, na década de 1970, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Contudo, essa metropolização se inicia ainda na Era Vargas. Sobre a importância da produção cinematográfica nesse contexto, destaca-se o ano de 1936, quando a 12 de março foi criado, por despacho presidencial, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (CARVALHAL, 2008). Até 1966, quando o órgão mudou para INC, foram 372 filmes produzidos e inúmeras exibições em escolas a serviço da criação de um padrão harmônico de nação, sob valores universais em torno da construção de um Estado Nacional.

Nas três décadas de funcionamento, o INCE atravessou sete governos com seus respectivos matizes ideológicos sem, no entanto, fugir ao propósito civilizatório inicial: Getúlio Vargas (1937-45); General Gaspar Dutra (1946-51); Vargas de novo (1951-54); Juscelino Kubitschek (1955-61); Jânio Quadros (1961), João Goulart (1961-64) e Castelo Branco (1964-67). Esse fator aponta certa permanência na linha de raciocínio dos atores envolvidos na construção do imaginário brasileiro desde os anos 1930, permeando também a mentalidade dos setores de comando do Regime Militar como veremos mais à frente.

A produção do INCE foi de grande profusão e alcance, embora inserida como conteúdo extracurricular. Em geral, abordava temáticas que sugeriam a harmonização dos conflitos, a unificação da identidade nacional, o culto a heróis sábios (CARVALHAL, 2008) e uma educação científica voltada à “superioridade” que vinha de fora, como no caso dos portugueses e suas invenções marítimas que levaram à “descoberta do Brasil”.

Filiamos *Megalópolis* a essa genealogia de documentários de fins educativos por ter sido produzido sob os cuidados do Instituto Nacional de Cinema (INC), que herdara a missão do INCE, embora acrescido de perfil mais comercial. O INC foi instituído pelo Decreto-Lei número 43, de 18 de Novembro de 1966 como uma

autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização na área cultural. Nele foi criado o Departamento de Filme Educativo (DFE), que continuou as atividades do INCE e acompanhou de perto a produção de *Megalópolis*.

Cabe frisar, aqui, que este artigo parte da ideia de que *Megalópolis* se inseria nos objetivos do Estado brasileiro em termos de produção e linguagem. A premissa é de que o Governo do Regime Militar visava a gerar, na sociedade, um determinado padrão ligado ao nacionalismo e à modernidade advinda dos Estados Unidos, a um só tempo. No entanto, as múltiplas possibilidades de análise sócio-histórica colocam o filme para muito além da visão de que teria sido mero instrumento de educação sistêmica a serviço do Estado, a exemplo da produção pretérita de filmes educativos desde a Era Vargas.

***Megalópolis* e a americanização à brasileira**

Diante do contexto institucional descrito acima, é possível reconhecer *Megalópolis* em sua genealogia logo em seu começo, em termos de construção narrativa. A tendência de dar um pano de fundo histórico para justificar o presente, e de supor *a priori* o protagonismo à tecnologia que vem do estrangeiro, é percebida na construção inicial dada por Leon Hirszman:

Megalópolis. Cidade grega assim denominada porque incorporou cerca de quarenta cidades em 370 a.C.. A Roma Imperial também foi assim chamada pelo domínio que exerceu no mundo antigo. Megalópolis. Gigantesca aglomeração urbana polinucleada em que várias metrópoles se integram num único organismo. Concentração espacial de um processo de desenvolvimento em grande escala. O termo é hoje aplicado à aglomeração urbana da fachada costeira do nordeste dos Estados Unidos que inclui: Boston, Filadélfia, Nova York, Baltimore e Washington.

Desse trecho, percebe-se o tom didático e expositivo, mas também de que, para muito além de um item educacional, essa introdução demarca, nas imagens de plano geral da opulência da megalópole norte-americana, um posicionamento estratégico do Governo do Regime Militar: o olhar de dependência em relação à uma liderança estadunidense no processo de modernização acelerada daquele momento (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Nesse ponto, imagens de fotos estáticas em tomadas aéreas estão em sintonia com o som (narração do texto), apresentando fotografias de aglomerações urbanas organizadas, simétricas, de porções planejadas das cidades citadas. Vias rodoviárias, indústrias, áreas residenciais e até o Pentágono aparecem com opulência e ordem. Não é preciso um olhar mais atento para se perceber que a representação da costa desenvolvida dos Estados Unidos aparece, nessa sequência de *Megalópolis*, sem poluição nas chaminés das fábricas, livre de trânsito caótico nas avenidas e com ausência de qualquer sinal de pobreza suburbana nas tomadas de construções de moradia. Tais imagens, associadas ao cunho histórico do texto, produzem, logo no início do documentário, uma autoridade na forma de narrar em que se sobressai a superioridade dos Estados Unidos no processo de modernização, tido como algo irrefutável, um modelo a ser seguido.

A origem dessa tendência vem de ao menos duas décadas antes. O consumo de produtos norte-americanos, que cresce no pós-Segunda Guerra, alicerçado no *American Way of Life* e na americanização por meio da cultura de massa, principalmente via cinema de entretenimento, promove, desde os anos 1950, grande influência nas elites econômicas brasileiras, principalmente as atreladas à indústria.

Na década de 1970, o crescimento do parque industrial vinculado ao capital externo se deu diante da possibilidade de se produzir e vender em massa itens baratos e resistentes tais como os feitos em plástico, polímero e fórmica (SEVCENKO, 1998). Junto a outros sonhos de consumo como tevês a cores, toca-fitas e automóveis, em grande parte importados dos Estados Unidos. Desse modo, elite e governo viram a possibilidade de lucro no surgimento de um mercado consumidor cuja urbanização acelerada de São Paulo e Rio de Janeiro favoreciam.

Mediante essa possível leitura sócio-histórica, são possíveis outras leituras de *Megalópolis*, especialmente se o alargarmos da dimensão de mero documentário educativo financiado pelo Estado para a ideia de documento de memória (WATERSON, 2007). No mínimo, podemos perceber que seu estilo narrativo, embora expositivo e didático, ultrapassa o escopo de propaganda institucional, sendo verossímil conjugar a ele o aspecto de gerador de um imaginário vinculado a uma americanização à brasileira.

O nacionalismo como uma possível leitura histórica

É instigante perceber em *Megalópolis* o uso de mapas geográficos e referências textuais ao Brasil que remetem, em termos de características discursivas, ao perfil nacionalista dos filmes produzidos pelo INCE desde a Era Vargas, como o clássico *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro (CARVALHAL, 2008). Não surgiu com os militares do Golpe de 1964 e do AI-5 de dezembro de 1968 o uso do nacionalismo atrelado a objetivos específicos. Nem tampouco essa “bandeira” se circunscrevia apenas aos círculos governamentais.

É observável que no *Cinema Novo* de Glauber Rocha, e outros diretores dessa corrente estética, o Brasil era também um país a ser “redescoberto”. Esse movimento, do qual inclusive Leon Hirszman foi um expoente, era formado por cineastas/intelectuais que almejavam levar consciência social num cenário nacional de desigualdade socioeconômica (SALEM, 1997). Assim, é um fator de perscrutável relevância os múltiplos usos do nacionalismo na História do Brasil, ao longo do século XX.

Os motivos e temas nacionais que germinaram na Era Vargas atravessaram vários governos e também predominaram em setores industriais, intelectuais e de produção cultural de diferentes matizes e formas de pensamento. Sob essa atmosfera, tais elementos foram retomados e reforçados pelo Governo do Regime Militar, que controlava a produção e financiava filmes acerca de uma nação unificada que se pretendia engendrar junto ao imaginário brasileiro.

Numa procura de leituras sócio-históricas mais amplas para compreendermos sob qual pano de fundo nacionalista é produzido *Megalópolis*, é útil revisitar a política cultural estabelecida à época. Em 27 de fevereiro de 1967, o presidente da República Marechal Humberto Castelo Branco criou o Conselho Federal de Cultura (CFC), com a finalidade de consolidar uma infraestrutura cultural harmônica e desenvolvida. A ideia era centralizar decisões, dar tutela à produção cultural e definir padrões com aderência ao modelo político e ideológico do Estado. O CFC tinha integrantes como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Raquel de Queiroz, entre outros, muitos deles participantes do Governo da década de 1930, dando ao grupo um perfil ligado ao civismo nacionalista e ao projeto modernista presente desde a Era Vargas. Ainda sob os ecos modernistas e varguistas, os intelectuais do CFC tinham, como ideal de uma identidade nacional, a busca por um senso de unidade que equalizaria todas as contradições do regime e daria coesão social ao modelo urbano justamente se utilizando de regionalismos (MARTINS; SANGLARD, 2010).

Essa visão “harmônica” aparece em *Megalópolis* entre 5’22” e 6’04”, quando o texto enfatiza o que seria uma “complementaridade” entre periferia e centro, assimilando a “heterogeneidade”:

A função de centro de convergência das vias de circulação e meios de comunicação é vital para materializar as relações de complementaridade existentes entre as metrópoles e as áreas sob sua influência. Congregando populações das mais diversas origens, nacionais e estrangeiras, com interesses variados, e engajadas em uma infinidade de atividades diferentes, nossas duas metrópoles apresentam forte heterogeneidade social. Criam-se, portanto, condições para a ampla troca de informações, que conferem à metrópole alta propensão a inovações.

¹ Geógrafa e intelectual brasileira conhecida por defender o desenvolvimento sustentável.

O texto da roteirista Bertha Becker¹ sugere que os bairros mais afastados possuem movimento e intenso comércio, sendo um espaço para troca de informações e propenso a inovações. Percebe-se, nesse trecho, uma tentativa de promover a conciliação harmônica dos migrantes ao mundo urbano, expondo um misto de promessa de atividade econômica e de acesso à tecnologia.

As imagens de uma grande feira de objetos a céu aberto e *takes* do exato momento do pagamento em dinheiro a um comerciante de rua, somadas à trilha sonora de uma sanfona tipicamente nordestina, sugere ao espectador uma visão atrativa do mundo urbano sem que necessariamente seja perdido o vínculo cultural com as origens regionalistas. O centro e a periferia para onde se dirigem os migrantes pobres, principalmente os nordestinos, obedecem à lógica de desenvolvimento harmônico presente desde a Era Vargas no ideário de governo.

Assim, podemos supor, em uma análise de *Megalópolis* como documento histórico, que Leon Hirszman, Bertha Becker e os supervisores do Departamento de Filmes Educativos, embora pudessem defender matizes diferentes de nacionalismo, colocavam esse aspecto no centro de preocupações e esforços. Isso faz desse documentário um rico produto artístico-cultural de convergência de várias formas de pensamento. Por esse fator, aqui é possível inferir que, se o tratarmos como fonte historiográfica e documento de memória, uma leitura a partir do nacionalismo pode ampliar a gama de discussões em torno da acelerada modernização brasileira do início da década de 1970.

Visões sobre o consumo presentes em *Megalópolis*

Qualquer recorte interpretativo de *Megalópolis* deve levar em consideração o estilo de Leon Hirszman. É possível chegar a múltiplos recortes sócio-históricos a partir de uma leitura mais técnica de como ele se utilizou de *travelling*, *pan* e *zoom*, lançando mão de seu repertório para apresentar o consumo nas metrópoles, especificamente no trecho entre 4’45” e 5’18”:

O crescimento das metrópoles depende, em grande parte, de suas relações com as regiões exteriores a elas; para atender às necessidades de um mercado de grande capacidade de consumo, as cidades estimulam e organizam a produção na periferia, bem como os fluxos que para ela convergem para supri-las em alimentos, matérias-primas e mão-de-obra.

Se nos atermos à materialidade do filme, encontraremos em seu dinamismo frenético, nos planos em perspectiva e nos cortes rápidos, uma evidência histórica da sociedade de consumo que se criava no Brasil nos anos 1970. Imagens de caixa registradora, ruas movimentadas, fachadas de estabelecimentos comerciais, lâmpadas coloridas e piscantes, manequins, supermercado, entre outras, compõem o registro físico e objetal do contexto urbano, onde as pessoas

circulam e escolhem as coisas pelo seu visual, onde as luzes e as cores mudam o sentido das informações (WAJNMAN; MARINHO, 2006).

Megalópolis dá testemunho em suas imagens, *per se*, do surgimento da cultura de luxo, riqueza e ostentação no Brasil, e o consumo como forma de inclusão e identidade. A estética vibrante dessa sequência específica, se avaliada à luz dos estudos de consumo pela cultura material, revela os objetos como “‘símbolos’ ou ‘signos’ que representam ou traduzem as relações sociais em termos de *status*, poder, hierarquia, etc.” (SÁ, 2016: 146).

Esse tipo de análise pode ampliar o alcance de pesquisas nessa linha na medida em que, ao se comparar, por exemplo, o som (texto narrado) e as imagens, estas podem servir de índice “de um processo complexo que desembocou no consumo com suas características de modernidade, individualismo e lazer, e elementos assentados em larga escala nas inovações tecnológicas” (WAJNMAN; MARINHO, 2006: 9).

Ao associarmos o tratamento dado pelo diretor às imagens sob a ótica da cultura material, temos um farto leque de possibilidades que o texto, em si mesmo, não logra detectar. Elementos como camisas, bolsas, relógios e calçados são realçados pela velocidade dos movimentos de câmera e pelos cortes rápidos da edição. A partir da análise sob esse viés, podemos inferir que o tratamento dado ao filme pelo diretor coaduna com a promessa de um mundo no qual o consumo é inserido como um caminho que produzirá a identidade do consumidor por aquilo que ele puder comprar (GARCÍA CANCLINI, 1995).

A sequência de *Megalópolis* de que estamos tratando pode também ser analisada a partir de uma concepção de consumo dada por Néstor García Canclini (1995), para o qual o ato de consumir deve ser pensado numa dimensão cultural e política:

Para vincular o consumo com a cidadania, e vice-versa, é preciso desconstruir as concepções que julgam os comportamentos dos consumidores predominantemente irracionais e as que somente veem os cidadãos atuando em função da racionalidade dos princípios ideológicos (GARCÍA CANCLINI, 1995: 21).

O autor pede que se ultrapasse o maniqueísmo das discussões em favor de uma tentativa de compreensão da forma como os homens “se relacionam e constroem significados em sociedade” (GARCÍA CANCLINI, 1995: 20). Um elemento técnico utilizado por Hirszman que se aproxima dessa leitura é o plano ponto de vista, o da perspectiva do sujeito, colocando o espectador como um habitante efetivo da grande cidade. Tais tomadas feitas de dentro de aviões, carros ou mesmo de uma caminhada no centro da cidade e diante das vitrines das lojas, revelam que o diretor se encaixa nos moldes que Bill Nichols chama de cineasta “ativo fabricante de significados [...]” que é “muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade” (NICHOLS, 2005: 49). Fica expresso, em *Megalópolis*, que, do ponto de vista do consumidor, as múltiplas perspectivas dos objetos podem resultar em vários significados para o ato do consumo.

Vale reforçar que aqui não se propõe privilegiar um ou outro modo absoluto de conceber o consumo, mas explicitar possibilidades potenciais de debate sócio-histórico em torno de *Megalópolis*. Todavia, parece-nos adequado afirmar, para não nos furtarmos a algum tipo de posicionamento, que o filme apresenta a metrópole como uma forma incontestável daquilo que “deve ser”. As formas modernizantes e os modos de existir, no texto e nas imagens, não são devidamente questionadas. Contrapontos ideológicos estão fora de debate,

dando como indiscutíveis as características da modernização acelerada, da urbanização irracional e do consumo que exclui os despossuídos. Vitrines, fachadas, manequins, um calçadão movimentado e o *zoom in* do ponto de vista do transeunte, colocam quem assiste na posição de consumidor, com opções de compra e acesso a bens. Não há discussão sobre a exclusão do sujeito à sua condição de cidadania caso não possua recursos para adquirir o que está sedutoramente à venda.

Um olhar sobre *Megalópolis* sob o ponto de vista da memória

Para Roxana Waterson (2007), documentários possuem potencial de modificação interpretativa da história, na medida em que podem ser resgatados ou analisados como fonte de evidência histórica e reflexão. Ela se utiliza de uma ótica antropológica para examinar esta modalidade fílmica como transmissor de memória, obtendo como resultado, por exemplo, a quebra de silêncios oficiais. A autora estabelece três categorias do potencial do filme como documento de preservação de memória: 1) trajetória, que tem a ver com a transmissão de memórias individuais, tornando-as sociais; 2) traço, relacionado à evidência histórica; 3) evento, ao ato performativo ligado à forma como a audiência acessa o filme. O compartilhamento desse ponto de vista estende as trajetórias de transmissão da memória para além do tempo vivido por cada ser humano, afinal, como propõe Waterson (2007: 66), “as memórias não podem se tornar sociais até que se articulem, em qualquer meio de comunicação, e assim tornem-se disponíveis para serem compartilhadas”. Nesta seção, discutiremos *Megalópolis* com base nas primeiras duas (trajetória e traço), abordando, na sequência seguinte a dimensão do evento.

O potencial de longo prazo da memória, em sua especificidade da trajetória, aparece quando um filme se torna “social”, ou seja, publicado em meios acessíveis para ser compartilhado ao longo do tempo. Mas, a nosso ver, além de cumprir esses requisitos, o que torna *Megalópolis* passível de uma revisita à modernização do Brasil dos anos 1970 é o que a autora destaca como o olhar dos próprios cineastas e envolvidos na criação. Segundo ela, os realizadores estão inseridos de modo privilegiado em “uma rede mais ampla de indivíduos que se esforçam para lutar contra o esquecimento” (WATERSON, 2007: 69, *tradução nossa*). Leon Hirszman corrobora esse aspecto.

Se a partir do texto da roteirista Bertha Becker se apreende o que dele se espera por seu didatismo, que é o fato de que a condição periférica do sujeito é o preço que ele tem a pagar pela sobrevivência no mundo urbano, acontece o contrário quando apomos um olhar detido ao tratamento dado às imagens. É possível contemplar nelas mais do que o surgimento, no Brasil, da subjugação de umas classes sobre as outras, como seria de se esperar de um cineasta marxista como era Leon Hirszman.

Dentre as muitas evidências do filme como documento historiográfico, essa talvez seja uma das mais ricas. Dado o itinerário de lutas do diretor nas frentes de esquerda, tal perfil aparece em destaque em sua cinebiografia², assinada por Eduardo Escorel. Chamou-nos atenção observar que *Megalópolis* não é citado na linha cronológica apresentada. A associação de Hirszman com o Regime Militar, ainda que tenha se dado pelas vias de uma concorrência para a produção de dois documentários³ (SALEM, 1997), é colocada, tanto por Escorel quanto por Helena Salem (1997), biógrafa de Hirszman, ligada ao momento em que o diretor “quebrou” financeiramente. Após a censura do longa-metragem *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971), que foi liberado apenas sete meses depois de concluído, a produtora *Saga Filmes*, de Leon e Marcos Farias, foi à falência. Cabem aqui mais vieses interpretativos à luz da ampliação de pontos de vista historiográficos. Teria

² O documentário *Deixa que eu falo* (Eduardo Escorel, 2007) conta a história de Leon Hirszman de uma perspectiva cronológica.

³ Além de *Megalópolis*, o outro documentário dirigido por Leon Hirszman para o Governo do Regime Militar foi *Ecologia* (1973).

sido mesmo por falta de alternativas que Hirszman se candidatou a produzir os curtas para o Governo do Regime Militar, em 1972, justamente no auge da repressão política a todos que professassem ideais marxistas, de esquerda ou de luta por direitos sociais? Ou outros fatores circunstanciais estariam conjugados? Que fatores seriam esses e que maior relevância teriam do que a formação comunista do cineasta?

Tais perguntas são pertinentes sob o ponto de vista apontado por Roxana Waterson, segundo a qual é legítimo e natural duvidar do texto, do filme e da intencionalidade de seus realizadores. Para ela, as contradições não anulam a materialidade do filme enquanto traço, e consequentemente o seu potencial historiográfico. Levantar questões sob diversos ângulos multiplica os pontos de vista sobre o documento de memória. O filme se torna um testemunho, em si, cheio de possibilidades, como é o caso de *Megalópolis*.

A nosso ver, esse aspecto amplia e complexifica positivamente a biografia de Leon Hirszman. Teria ele colocado acima de tudo a oportunidade de inserir seu olhar num contexto tão desfavorável às causas sociais, e das que viriam a ser ambientais, que eram duramente ignoradas pelo Regime Militar, durante os “anos de chumbo”? É bem verdade que, assim como nos filmes produzidos pela Escola Inglesa⁴, seguida esteticamente no Brasil durante os anos 1970, é provável que o diretor não pôde priorizar suas próprias escolhas porque o Estado, além de censor, era também o financiador, impondo sobremaneira a visão da sua política cultural (NICHOLS, 2005).

Por outro lado, pode ser detectado na narrativa construída por Leon Hirszman seu olhar muito próprio e até visionário da questão ambiental, por exemplo. Mesmo atrelado a todo tipo de censura e corte nos roteiros, como de fato aconteceu em *Megalópolis*⁵, ele incorporou um forte apelo imagético para ilustrar o problema da poluição driblando, em certo sentido, os limites ideológicos que lhe eram impostos. O trecho do qual se apreende essa leitura é entre 6’31” e 7’10”:

A magnitude da concentração do desenvolvimento corresponde à magnitude dos problemas que as aglomerações urbanas impõem aos homens. A febre de construções residenciais de forma não-planificada, seguindo os interesses da especulação imobiliária, tem também sérias repercussões para a vida humana no que se refere à poluição ambiental.

Enquanto o texto narrado sugere que o Estado não teria poder de controlar o crescimento irracional do espaço urbano, e que a precariedade das periferias seria inerente ao processo de urbanização, e não uma opção de determinadas elites econômicas voltadas para o lucro – imobiliário, no caso –, as imagens revelam contradições do processo de modernização. O plano geral da formação de favelas de São Paulo, crianças da periferia sem estrutura e um acidente de caminhão no tumultuado trânsito da metrópole denunciavam, clara e até profeticamente, algumas das consequências perversas da modernização acelerada e desordenada implementada no Brasil no início dos anos 1970.

Em que pese os silenciamentos e a censura e a capacidade criativa em burlá-los envolvendo as possíveis tensões entre Hirszman e os censores durante o processo de criação de *Megalópolis*, esse conjunto de leituras sócio-históricas potencializa o ato performativo desse documentário, colocando-o em condições de poder produzir transformação se for analisado sob o ponto de vista da memória (WATERSON, 2007).

⁴ Um dos aspectos marcantes dessa escola da década de 1930, na Inglaterra, é que documentaristas de várias tendências seguiam, em grande medida, à diretriz institucional do Estado, seu “patrão”. Este financiava produções de caráter didático, explicativo e com a “voz de Deus”, estabelecendo hierarquia e colocando as pessoas como “massa” a ratificar um determinado argumento dado como “verdade”.

⁵ Em 1978, Leon Hirszman declarou à *Folha de São Paulo* que a censura distorceu seu trabalho original, retirando, por exemplo, de *Megalópolis*, dados sobre o saneamento básico em São Paulo.

Megalópolis como um evento histórico

Roxana Waterson (2007) argumenta que, embora a memória seja reconstrutiva, ou seja, não é propriamente “a história do que aconteceu”, o próprio filme como um testemunho se torna um evento na medida em que a releitura parte do público, na atualidade, que pode ressignificar os acontecimentos conforme a ética do presente. Como exemplos apresentados pela autora, podemos citar documentários como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), com testemunhos do Holocausto; *Filhas da Guerra* (Noriko Sekiguchi, 1989), que reconta o abuso de coreanas por soldados japoneses na Segunda Guerra; e *A história não contada de Emmett Louis Till* (Keith Beauchamp, 2005), sobre o jovem negro cujo assassinato iniciou a onda de movimentos por direitos civis nos Estados Unidos, na década de 1950 – todos eles oferecendo releituras de repercussão desses acontecimentos históricos à luz da ética do presente.

Em sua configuração histórica muito própria, *Megalópolis* tem potencial para ressignificar aspectos da modernização acelerada do Brasil em um momento decisivo, como foi o início da década de 1970. Isso é possível se o tomarmos por um evento histórico em si e partirmos de um olhar sobre o trecho final, entre 9’30” e 10’22”:

Ou, quem sabe, o necessário é planejar a descentralização e dar vez, também, ao crescimento de outras cidades? Será que já estamos correndo o risco da criação de um “admirável mundo novo” que substituirá a cidade, antigo foro da liberdade, por alphavilles plenamente aparelhadas através da tecnologia das comunicações de massa? Ou será que já temos as condições e a capacidade de assumir um projeto mais feliz para a Humanidade?

As imagens que conciliam horizontes retomam recursos utilizados ao longo de todo o documentário: tomadas aéreas da metrópole, periferia, carros, fachadas de prédios modernos e pessoas andando pelo centro da cidade. Desta vez, no contraponto entre som (narrado) e imagens percebemos uma oposição. Enquanto o texto “joga” para o público uma série de perguntas que evidenciam a modernização como inevitável para o Brasil, no visual os movimentos em *dolly*⁶ explicitam com certa carga poética as contradições da metrópole.

⁶ Movimentos de *zoom* para aproximação e afastamento.

Isso ocorre especialmente num *take* feito de dentro de um cemitério, entre 9’44” e 10’53”, em que, no mesmo plano geral, temos ao fundo a vastidão de prédios da metrópole e, em primeiro plano, as lápides. É possível analisar essa tomada sob a ótica das contradições retratadas em *Megalópolis*, em que vida e morte convivem no mesmo espaço urbano, nesse período de restrição de direitos civis e perseguição política, tortura e mortes.

Amparados em Roger Chartier (1990), para o qual o historiador deve se debruçar sobre as representações dos atores de cada período estudado, podemos inferir que Leon Hirszman deixou para a posteridade um documento historiográfico aberto a interpretações, plural em suas dimensões e rico de significados na medida em que as representações do cineasta a respeito do que viria a ser a modernização no Brasil apontam para um complexo cenário urbano de contradições.

Assim, *Megalópolis* entra na categoria evento no contexto da memória e também como evento histórico em si em face de que a História deve ser:

entendida como estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar –,

dirige-se a práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo (CHARTIER, 1990: 27).

Sob esse olhar mais abrangente, *Megalópolis* registra evidências que fazem dele um documento e fonte historiográfica crucial para a compreensão do que foi a acelerada modernização brasileira no início da década de 1970, haja vista o grande impacto desse processo nas grandes metrópoles do país até os dias de hoje.

Conclusão

Pensar o documentário *Megalópolis* como documento de memória e fonte historiográfica para revisitar a História do Brasil sob óticas diversas, pode ampliar a compreensão sobre a modernização acelerada que se iniciou no país no início da década de 1970.

O atual cenário de debates polarizados tende a ser atenuado diante do preenchimento de uma lacuna pelo filme como fonte e parte da História. Para tanto, é preciso ampliar seu potencial revelador preenchendo as três dimensões cruciais da memória: 1) traço – materialidade, o filmado está lá independente das subjetividades; 2) evento – o próprio registro em filme é um evento em si; e 3) trajetória – o alcance do filme se alarga ao longo do tempo e se funde à preservação da memória.

Levando em conta o potencial das produções cinematográficas, buscamos apontar ângulos de visão acerca de uma época que marcou a organização humana e geográfica das metrópoles brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro. A análise em diálogo com a discussão sobre memória e história avançou para interfaces com outros três aspectos: americanização, nacionalismo e consumo.

O fio condutor foi o rico itinerário da produção de documentários pelo Estado brasileiro desde a década de 1930, o que inscreveu *Megalópolis* numa linha didática e também expositiva, sendo possível vinculá-lo também à Escola Inglesa, vigente no Brasil na década de 1970. Todavia, esse aspecto foi ampliado ao discutirmos nuances da associação entre Leon Hirszman e o Governo do Regime Militar, sendo o cineasta um marxista e o Estado, à época, mandatário do liberalismo e do capital internacional, especialmente estadunidense.

Em esforço por ampliar a discussão, lançamos mão de aspectos da materialidade na avaliação de determinados trechos do filme, trazendo à baila possíveis contradições, mas sem dicotomias. Colocar em xeque tais contradições e questionar sob quais circunstâncias se associaram os realizadores do documentário, com seus vieses ideológicos distintos, multiplica os pontos de vista sobre *Megalópolis* como registro histórico.

Interpretar elementos expressivos de *Megalópolis* a partir de trechos decupados, e à luz da história como forma de compreender as representações dos atores que a produziram (CHARTIER, 1990), alça esse documentário a um documento de memória e uma fonte historiográfica de grande potencial.

Referências

- AUMONT, M.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- CARVALHAL, F. C. A. *Luz, Câmara, Educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2008.
- CHARTIER, R. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- MARTINS, W. S.; SANGLARD, G. *História Cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- SÁ, S. P. Cultura Material: Gostos e afetos para além da noção de presença. In: MENDONÇA, C. M. et. al. (org.) *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.
- SALEM, H. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SEVCENKO, N. *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WAJNMAN, S. e MARINHO, M. G. Cultura visual e consumo na telenovela Dancin'Days (1978): registros locais de uma transição global. *Caligrama (São Paulo. Online)*, vol. 2, n. 2, [S.i.], ago/2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2006.56759>
- WATERSON, R. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. *History and Anthropology* (Londres), vol. 18, n. 1, pp. 51-73, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1080/0275720070121823>

Alegorias do arbítrio: *O Pedestre* (1966) em diálogo com *Manhã Cinzenta* (1969)

Andre Gustavo de Paula Eduardo

Pesquisador de cinema brasileiro e Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM/SP. Mestre em Comunicação pela Unesp-SP e graduado em Jornalismo pela mesma instituição.

E-mail: agpe13@yahoo.com.br

Felipe Abramovictz

Pesquisador de cinema brasileiro e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM/SP. Bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP.

E-mail: fabramovictz@uol.com.br

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo o curta-metragem *O Pedestre* (1966), de Otoniel Santos Pereira, trazendo à luz sua situação e importância dentro do cinema brasileiro, e sua relevância especial enquanto um dos filmes que atuam como reação ao Golpe Civil-Militar de 1964. É fundamental destacar seu papel enquanto alegoria, recurso bastante presente no cinema brasileiro em tempos autoritários. Também se pretende colocá-lo, por assim dizer, em diálogo (e comparação) com *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo – este, por sua vez, filme-síntese do contexto do Ato Institucional nº 5. Os dois curtas atuam como um conjunto de alegorias do arbítrio, trazendo elementos essenciais em comum, entre os quais a ambiência da distopia e emblemas da ficção científica.

Palavras-chave: Ditadura militar; Cinema brasileiro; *O Pedestre*; *Manhã Cinzenta*; Alegorias.

Allegories of arbitrariness: *O Pedestre* (1966) in dialogue with *Manhã Cinzenta* (1969)

Abstract: This article intends to study the short film *O Pedestre* (1966), directed by Otoniel Santos Pereira, bringing to light their settlement and importance within the Brazilian Cinema, and their singular relevance as one of films that as a reaction to the 1964 Civil-Military coup d'état in Brazil. It's very important to highlight its role as allegory, feature very present in the Brazilian cinema in authoritarian times. It is also intended to place it in dialogue (and in comparison) with *Manhã Cinzenta* (1969), by Olney São Paulo – this movie, in this turn, a kind of synthesis of the context of Institutional Act nº5. Both short movies work as a set of allegories of the arbitrariness, bringing essential features in common, as the dystopic ambience and signal of scientific fiction.

Keywords: Military dictatorship; Brazilian cinema; *O Pedestre*; *Manhã Cinzenta*; Allegories.

Introdução

¹ Otoniel realizou seus filmes nas bitolas 16 mm e Super-8. Além disso, foi assistente de direção de Antonio Lima no episódio *Angélica* do filme *As Libertinas* (1968), longa-metragem composto por três episódios dirigidos por João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach e viabilizado através de uma produtora criada pelos próprios cineastas, a Xanadu Produções Cinematográficas.

² Em virtude da singularidade dos nomes dos cineastas aqui estudados – Otoniel Santos Pereira e Olney São Paulo –, optamos por chamá-los pelo prenome.

³ Além disso, por enquanto, *O Pedestre* está ausente do universo da internet, que nos últimos anos tornou-se repositório de quinhão importante da filmografia brasileira. Uma cópia encontra-se disponível para visionamento em VHS no acervo da Cinemateca Brasileira.

⁴ *O Pedestre* venceu o prêmio de melhor montagem no II Festival Mesbla-JB (NAGIB, 2002: 448).

⁵ *Manhã Cinzenta* costuma ser facilmente localizável em plataformas da internet, como o site *YouTube*.

⁶ Olney é preso em três ocasiões em sequência, torturado pelos agentes do DOPS e depois enquadrado na Lei de Segurança Policial, em processo que durou de “novembro de 1969 até 13 de janeiro de 1972” (SANTOS, 2013: 91), quando foi absolvido. Olney deixou a prisão com pneumonia, e nunca se recuperou das torturas. Faleceu alguns anos depois, vítima de um tumor em seu único pulmão – seu outro pulmão havia sido destruído nas sessões de afogamento durante a prisão.

⁷ Preservamos aqui a singular grafia glauberiana.

Realizado por Otoniel Santos Pereira em 1966, *O Pedestre* permanece como obra obscura e pouco estudada no cinema brasileiro. Podemos especular as razões de seu esquecimento, dentre as quais: o desconhecimento da obra do diretor, que realizou apenas cinco¹ curtas-metragens; o fato de Otoniel² não ter se inserido no mundo das longas-metragens, nem ter se conectado a algum movimento de maior repercussão, como foi o caso de seus colegas de geração como Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci; ou talvez por boa parte da produção em curta-metragem da época permanecer nas sombras, carentes de restaurações ou reedições e com pouca circulação em festivais.³ No entanto, o curta-metragem, realizado com perceptível modéstia na produção, se insere em um importante conjunto de filmes realizados após o Golpe de 1964 que meditavam sobre o assalto à democracia do país e de alguma maneira prenunciavam, com pessimismo, o que viria poucos anos depois com o Ato Institucional nº 5 e suas consequências. Tamanho o esquecimento de *O Pedestre*, que inexistia bibliografia sólida sobre o filme, apesar de sua relevância a sua época e a participação de cineastas como Rogério Sganzerla (montador) e Andrea Tonacci (diretor de fotografia e montador) na equipe. O curta, aliás, é raramente mencionado. Lúcia Nagib (2002) o cita brevemente para recordar a trajetória de Rogério Sganzerla; Jairo Ferreira o menciona *en passant* para comentar os letreiros de *O Bandido da Luz Vermelha*, em crítica para o antigo jornal *Shinbun São Paulo*. E só. *O Pedestre* esteve presente no II Festival Mesbla-JB, importante evento do curtametragismo da época⁴, mas foi progressivamente esquecido, e a pouca repercussão da crítica talvez seja outro fato para tal. Trajetória um tanto diferente teve *Manhã Cinzenta* de Olney São Paulo, cuja lembrança hoje é muito mais forte: o filme possui consistente literatura a respeito, análises e o nome do diretor é digno de merecida recordação⁵. *Manhã Cinzenta*, com cerca de vinte minutos de duração e finalizado no início de 1969 não foi exibido publicamente à época de sua realização, exceto em uma sessão no MAM do Rio de Janeiro; Olney, ciente dos possíveis riscos junto à censura, não o lançou comercialmente, mas fez algumas cópias e as enviou a cinematecas e festivais (SIMÕES, 1999: 125).

No dia 7 de outubro [de 1969], Olney e Maria Augusta, sua esposa, entregaram uma cópia do filme a um dos diretores da Federação Carioca de Cineclubes, para integrar o acervo da entidade. Na manhã do dia seguinte, o país acordou com a notícia do primeiro sequestro de um avião brasileiro, um Caravelle da Cruzeiro do Sul, o PP-PDX, que havia sido desviado para Cuba. Nas investigações, os órgãos de segurança divulgaram a versão de que *Manhã Cinzenta* havia sido exibido durante o voo para denunciar os militares brasileiros, sugerindo a convivência do diretor do filme. (*id.*: 125-126)

Olney foi preso e torturado⁶, deixando a prisão apenas dois meses depois; “foi o primeiro cineasta processado por um filme não exibido” (*ibid.*). Como dito, há uma especificidade no caso de *Manhã Cinzenta* que merece destaque pela relação do artista com o Estado repressivo, que faz com que o curta seja referido como um “filme que se confundiu com a própria ação política” (MACHADO, 2016: 06). Glauber Rocha⁷ vai além e alega que “Olney é a Metáfora de uma Alegoria [...]. Manhã cinzenta é o grande filmexplosão [...], panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta” (ROCHA, 1981: 366). Para a conceituação de *Manhã Cinzenta* (1969) dentro do que entendemos por *alegorias do arbítrio* cabe destacar que Olney, em relação a seu filme, o considera como “obra pura de ficção” e “sátira de ficção científica”, ambientada em um “país imaginário” (SÃO PAULO *apud* SANTOS, 2013: 97-98) – o que reforça a vocação alegórica do filme, reafirmada pelo autor, em obra que aposta na “paródia ao discurso do opressor, tornando-o banal e automatizado” (JOSÉ, 2007: 157).

Neste trabalho, procuramos estudar *O Pedestre* tendo em vista seu contexto histórico e sua atuação enquanto alegoria – dentre diversos outros filmes de natureza alegórica surgidas após o Golpe e dentro do contexto autoritário da política brasileira daqueles anos. Interessa-nos seu conteúdo, seus elementos metafóricos e, sobretudo a ambientação distópica, trazendo códigos da ficção científica. Observamos tais códigos presentes em *Manhã Cinzenta*, outra *alegoria do arbítrio* e do autoritarismo, lançada após o AI-5, que também pode ser interpretada como distópica e assim, atua em franco diálogo junto a *O Pedestre*. Os curtas de Otoniel e de Olney, em um breve espaço de tempo, se traduzem em rica contribuição o entendimento daqueles anos, e interessam também pelo surgimento dentro do contexto da produção de curtas-metragens, fundamental para o cinema brasileiro à época, e por conta dos possíveis diálogos que as obras de Otoniel e Olney estabelecem com o que se apresentava na produção brasileira.

O contexto do curtametragismo (1966-1969)

O Pedestre se insere em um amplo painel de curtas-metragens realizados no contexto pós-Golpe, que inclui um cenário bastante diverso de realizadores de uma nova geração que realizava seus primeiros experimentos. Cabe mencionar a importância de iniciativas como o Festival JB-Mesbla, realizado no Rio de Janeiro, em especial as edições que ocorreram entre 1965 e 1971; a fecunda cena mineira da época e, no caso paulista, de realizadores como Andrea Tonacci (*Olho por Olho*, 1966 e *Blabláblá*, de 1968), Rogério Sganzerla (*Documentário*, 1966) e Carlos Reichenbach (*Esta Rua Tão Augusta*, 1966). Neste período, sobretudo entre 1965 e 1969, há uma leva de filmes contundentes que respondem frontalmente ao novo contexto pós-Golpe, assim com *Manhã Cinzenta* (1969) o fará posteriormente, em um cenário político ainda mais tenso.

No caso mineiro, vale mencionar os personagens de *Milagre de Lourdes* (Carlos Alberto Prates Correia, 1965) e *Ocorrência*⁸ (Luiz Otávio Madureira Horta, 1966), que são acusados de comunistas ou subversivos. Em *Nosso Fausto* (Jorge Dantas, 1966) há a urgência do embate direto, e em *O Bem-Aventurado* (Neville de Almeida, 1966) o personagem é preso por sua rebeldia após enfrentar o discurso oficial e “atentar” contra a ordem pública. A desilusão e sentimento de deslocamento dos jovens surge em *A Festa* (Luiz Alberto Sartori, 1967) e *Ruptura* (José Américo Ribeiro, 1967), e a deambulação de sujeitos deslocados de meia idade presos em suas próprias frustrações no lendário⁹ *Roteiro do Gravador* (Sylvio Lanna, 1967) e em *Morte Branca* (José Américo Ribeiro, 1968). Reencontramos figuras da opressão e o emblema do aprisionamento em *Mulher e Pedras* (Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira, 1968). Destes títulos citados, cabe destacar o clima de denunciismo e de sufocamento instaurado no contexto pós-Golpe de 1964, presente em *O Pedestre*. Outros filmes das sessões do Festival da Mesbla remetem a uma juventude desesperançosa com os rumos políticos do país, caso dos cariocas *O Noivado* (Edney Silvestre, 1967) e *Neblina* (Noílton Nunes, 1968), *Doce Amargo* (André Luiz Oliveira e José Umberto, 1968), *Retorna, Vencedor* (Aloysio Raulino, 1968) e, em especial, os curtas com desfechos que citam a ideia de suicídio, como o catarinense *Novelo* (Pedro Paulo de Souza e Gilberto Gerlash, 1968), o baiano *Um Dia Um Galaxie* (Rafael 60, 1969), *Queda e Ascensão* (Ricardo Pio, 1969) e *Réquiem* (Francisco Dornelas, 1968/1969). Neste contexto emergem inclusive obras de agitação política que experimentam novas formas de relacionar-se com os sujeitos, caso de *Lavra Dor* (Paulo Rufino e Ana Carolina, 1968), *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1967/1969) e *Pantera Negra* (Jô Oliveira, 1968).

O momento após o AI-5 torna-se um ponto de virada, uma vez que a circulação dos curtas neste circuito – que deveria passar pela censura – torna-se pouco viável para filmes tão provocadores (pois o circuito de cineclubes e festivais

⁸ Nomeado por alguns autores como *Ocorrência Policial*, uma vez que não há cartelas que identifiquem o nome do filme.

⁹ Não localizado; Lanna realizou posteriormente o curta *In Memoriam: o Roteiro do Gravador* (2019), no qual descreve sua busca no acervo da Cinemateca do MAM-RJ pelos rolos do filme.

estava sob forte vigília). Assim, tal contexto faz com que outros realizadores passassem a buscar outros meios, como a bitola Super-8 (em especial no início dos anos 1970), essencialmente amadora, caso do gaúcho *Sem Tradição, Sem Família e Sem Propriedade* (Sérgio Silva, 1968). Mesmo assim, um conjunto de filmes contemporâneos a *Manhã Cinzenta* (1969) se inscreve neste contexto (após 1968, ano de grande agitação política e social e, que desfecharia com a decretação do AI-5 em dezembro), caso de curtas-metragens que evocam figuras da exasperação e do grotesco, como *Por Exemplo Butantã* (Roman Stulbach, 1968) e *Cu da Mãe* (Sebastião de Souza, 1969) e de filmes universitários esparsos de ficção ligados à ECA-USP, que trazem temas ligados ao consumo e à massificação, como *A Morte da Strip-Teaser* (Eduardo Leone, 1969), *The Southern Contest Myth* (Djalma Limongi Batista, 1969), *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (Djalma Limongi Batista, 1968), *Eu Sou Você, Nós Somos Ele* (Suzana Amaral, 1970) e, em especial, o filme coletivo *Vozes do Medo* (realizado entre 1969 e 1972, tendo Roberto Santos como coordenador¹⁰). Além destes, cabe destacar as produções mineiras feitas no contexto do AI-5, como *A Vida Apenas* (Moacir de Oliveira, 1969), o desejo sexual feminino em *Solo* (Rosa Maria Antuña, 1968) e *O Começo é Difícil, Novamente o Atentado* (Camilo Souza Filho, 1969), em especial o último, pela sua referência à tortura e a noção de “atentado” contra o governo instituído e seus símbolos, assunto antecipado em *O Bem-Aventurado* de Neville de Almeida.

As alegorias do arbítrio: do contexto pós-Golpe de 1964 ao AI-5

Após o Golpe, teremos reações fundamentais no cinema brasileiro ligadas, sobretudo, ao Cinema Novo em seu processo de interpretação crítica do país, em obras fundamentais do período. Depois de abril de 1964, uma nova conjuntura e novos dilemas surgem para o cinema brasileiro; conforme Ismail Xavier (2015: 14), “exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos”. A política que se impunha no novíssimo governo ditatorial e a derrota das esquerdas estarão no coração da discussão em *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1966) ou *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Tais filmes participam, ao lado de outras obras (como *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl) dessa resposta do cinema de autor ao Golpe e seu projeto autoritário (XAVIER, 1985: 14-15), que também será realizada pelos chamados “marginais” que surgiriam depois, resposta essa endereçada à repressão “na linha agressiva do desencanto radical” (*Ibid.*: 20). Curiosamente, *O Pedestre*, do quase-marginal Otoniel Santos Pereira, fora realizado dois anos antes do AI-5, ao passo que *Manhã Cinzenta*, do cinemanovista Olney São Paulo, surgirá logo após o infame decreto – e não poderíamos deixar de incluir o curta de Otoniel Santos Pereira entre esses filmes de reação ao momento político.

Otoniel¹¹ é uma espécie de cineasta inclassificável, dada a especificidade de sua obra e sua localidade temporal, sem filiações aqui ou acolá; a obra e a figura Olney, por sua vez, podem ser refletidas através de suas aproximações com os cinemanovistas, e *Manhã Cinzenta* é mais um filme de reação ao regime instalado em 64, realizado mais ou menos à época do AI-5 e que tão bem representaria o espírito de repressão e terror a partir de fins de 1968. *Manhã* também traz à tona elementos da produção dita “marginal”. As duas alegorias – de Otoniel e de Olney – se aproximam da ficção científica, o que pode aproximá-las do tom apocalíptico de filmes como *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Bressane, 1969), *O Anjo Nasceu* (Bressane, 1969), *Jardim das Espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970) ou *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) e carregam em comum alguns emblemas, em especial a ambiência distópica, inserindo-se de forma apropriada em uma década marcada pela corrida espacial

¹⁰ Participam do projeto como diretores Aloysio Raulino, Hélio Leite de Barros, Mamoru Miyao, Adilson Bonini, Roman Stulbach, Rui Perotti, Plácido de Campos Jr, Gianfrancesco Guarnieri, Cyro del Nero e Maurice Capovilla.

¹¹ Apesar da pouca diferença de idade (Olney nasceu em 1936 e Otoniel em 1940), a trajetória deles é muito distinta. Olney estreia na direção em 1955 no curta *Um Crime na Rua* e dirige seu primeiro longa, *O Grito da Terra*, em 1964, filmado na Bahia. Realizará outros trabalhos importantes, como o longa *O Forte* (1974). *O Pedestre* é a estreia de Otoniel no cinema. Curiosamente, ambos tiveram incursões pelo universo literário: Olney como diretor da revista *Sertão* (1961-1963) e, posteriormente no conjunto de contos escritos desde 1966 e publicados em *A Antevéspera* e o *Canto do Sol* (1969) e *Doze Contistas da Bahia* (1969); e Otoniel possui longa carreira literária, desde *A Pedra na Mão* (1964) até *Bichario* (2006), entre inúmeras outras publicações.

e pela ameaça da hecatombe nuclear. Aproximam-se assim do cinema de ficção científica.

É um cinema onde o onirismo cedeu espaço à parábola, onde o caráter fictício foi alijado pelo realismo negro: ciência ou realidade, ficção ou advertência. A Bomba-A, o delírio dos “discos voadores”, a “guerra fria”, o intenso desenvolvimento tecnológico, culminando na era da conquista sideral, são fatores que marcam profundamente todo o cinema moderno. (PERDIGÃO, 2010: 596).

Tais elementos de ficção científica se fazem presentes – como veremos – em *O Pedestre* e em *Manhã Cinzenta*, embora acessórios, desprovidos de protagonismo, mas enquanto partícipes da composição da distopia alegórica.

Otoniel, Olney, o recurso alegórico e a distopia

O cinema brasileiro, ao menos desde o Cinema Novo, passando por aquele definido por Fernão Ramos (1987) como “Cinema Marginal” ou por Jairo Ferreira (2000), talvez mais preciso, como “Cinema de Invenção”, com frequência se ancora em procedimentos alegóricos, seja como meio para confundir os órgãos de censura, seja por funcionarem como expedientes narrativos de especial criatividade para a representação de situações específicas. Nos casos de *O Pedestre* (1966) e *Manhã Cinzenta* (1969), os discursos são essencialmente políticos, sendo o primeiro algo como um filme *de reação* ao Golpe Civil-Militar de 1964, pertencente a um conjunto especial de obras da época que se ocuparam com o assunto. O filme de Olney São Paulo, por sua vez, também alegoriza o Brasil do regime, especificamente o dos *anos de chumbo*, após a decretação do AI-5 em dezembro de 1968. Ambos se valem de recursos típicos das alegorias, como veremos, e têm conexão direta com o tempo de sua produção, devidamente inseridos na conturbada vida política brasileira à época. No caso de *Manhã Cinzenta*, como sabemos, as consequências foram além da questão artística, pois o próprio realizador foi implicado em ações “subversivas” e vítima do arbítrio que criticava em sua obra.

Ella Shotat e Robert Stam (2006: 389) compreendem que os textos realizados em países do então chamado Terceiro Mundo fatalmente tendem à alegoria. Se adaptarmos sua concepção sobre a alegoria para um contexto político autoritário, afeito a países subdesenvolvidos, ficará evidente que a alegoria é um excelente mecanismo para a crítica da situação política do país, e não à toa teremos, no Cinema Novo e no dito “marginal” uma ebulição de filmes com essas características; desde aqueles que se passam em locais fictícios como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) em *El-Dorado, Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969) em *Me Esqueci* ou em *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970); até os filmes experimentais e *desbundados* dos “marginais”, como as obras de Bressane e Sganzerla da *Belair*, satirizando o estado policial e os anos do “milagre” econômico. Encontraremos alegorias e filmes com procedimentos alegóricos em todo o cinema brasileiro – até o recente *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). Assim, o recurso alegórico seria amplamente utilizado na filmografia de países sob regimes autoritários, “especialmente quando diretores de cinema intelectuais [...] sentem-se obrigados a falar para e sobre uma nação como um todo” (SHOTAT; STAM, 2006: 390-391). *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* trazem as vestes da alegoria, valendo-se de um recurso comum: a *ambientação distópica*, e nos dois casos, o flerte com a ficção científica.

A alegoria, para Hansen (1986: 02) “faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado [e sua] interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a

circunstância do discurso”. E o artista – neste caso, o cineasta – é o criador de alegorias quando “sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica” (KOTHE, 1986: 39). Conforme Ismail Xavier (1993: 09), em seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*, o cinema brasileiro de fins dos anos 1960 sofrerá com a “marca da conjuntura”: a dupla derrota política, em 1964 e em 1968 destruiu as expectativas de toda uma geração na América Latina – baseados, sobretudo, no Brasil, em vitória das reformas de Jango antes do Golpe e também na possível perspectiva utópica socialista. Assim a produção cinematográfica brasileira tenderá ao encontro do alegórico, e não apenas por razões políticas e vinculadas ao trato com a censura, mas também como opção estética e em virtude de limitações de ordem econômica na produção. O recurso da alegoria surge com perfeita solução, pois nela “o dado formal é tomado como um caminho na direção do político” (XAVIER, 1993: 10). Tanto *O Pedestre* quanto *Manhã Cinzenta*, filmes não filiados nem ao Cinema Novo, nem ao chamado “marginal”¹², operam dentro de um universo diegético alegórico. Dialogam – sobretudo *O Pedestre* – com outras obras da época nas quais o cinema interpretava um mundo marcado pela Guerra Fria e pela possibilidade de destruição total, além das promessas da conquista espacial (evocada em obras como *O Anjo Nasceu*, 1969, Júlio Bressane); tais aspectos, em alguma medida, surgem nos dois curtas-metragens aqui estudados. Dialogam, assim, diretamente com *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

¹² Embora a figura de Otoniel Santos Pereira estivesse ligada aos nomes de Rogério Sganzerla e Andrea Tonacchi, que colaboraram com o filme em sua montagem, e Olney São Paulo ter dito proximidade com figuras centrais do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos, de quem foi assistente em *Mandacaru Vermelho* (1961) e Alex Viany, responsável pela sinopse de seu livro *A Antevéspera e o Canto do Sol* (1969).

O que caracteriza [...] a ruptura de *O bandido* com o universo Cinema Novo é sua capacidade de um diálogo, não apenas crítico mas também incorporador, com o mundo industrial e os modernos meios de comunicação [...]. A partir do abandono da postura valorativa – que uma ideologia centrada na compreensão do universo social enquanto totalidade coerente permite –, todo o universo fragmentário da realidade industrial-urbana que cerca o sujeito se relativiza e a percepção deglutidora capta os impulsos múltiplos e díspares desta realidade como alimento desejável para a representação. (XAVIER, 1993: 13)

Os elementos de ficção científica que aproximam *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* atuam como perfeita roupagem para a consecução dessas obras: no primeiro, a presença do estranho carro futurista em uma sociedade ultra vigiada, repressora e punitiva; em *Manhã Cinzenta*, representada na figura do robô que atua como elemento alegórico que remete ao nazifascismo, assim como nos uniformes da polícia, a um só tempo evocando os regimes autoritários da década de 1930 e um mundo futuro de vigilância e opressão, repressão e resistência. A ficção científica enquanto recurso alegórico perpassará a filmografia brasileira, encarnando-se nas alegorias, em geral distópicas, portadoras de um sentimento forte naqueles anos de 1960 e 1970 trazido das tensões políticas globais e o contexto da Guerra Fria, sobretudo a possibilidade de um mundo devastado, cujo emblema surge com frequência no chamado cinema “marginal”. Obras como *Parada 88*, *o Limite do Alerta* (José de Anchieta, 1978) e *Abrigo Nuclear* (Roberto Pires, 1981) também trarão sociedades totalitárias, atuando como alegorias do regime militar brasileiro, realizados no contexto da Abertura Política. Pertencem ao mundo da ficção científica brasileira – ao lado de obras importantes como *Brasil Ano 2000*, este realizado durante os *anos de chumbo* do regime. No caso dos dois primeiros, cabe mencionar que, assim como *O Pedestre*, evocam um cenário distópico onde não se pode mais sair às ruas, e o *viver às sombras* é a regra. Também *Cordão de Ouro* (Antônio Carlos Fontoura, 1978) e até mesmo *Maneco*, *o Super Tio* (Flávio Migliaccio, 1978) possuem elementos distópicos, com a presença do trabalho escravo ao fundo, e não será à toa que o recente *Bacurau* se valerá de elementos da ficção científica – gênero que no Brasil anda de mãos dadas com uma busca da representação pós-apocalíptica, presente em filmes que alegorizam uma estrutura social e política repressiva, apontando para inevitáveis analogias com a política de um regime autoritário. Alfredo Suppia (2007: 181), ao citar Mary

Elisabeth Ginway, recorda que, no campo literário, as distopias brasileiras costumam atuar como “representações alegóricas de um Brasil sob governo militar”, trazendo assim alusões à “censura, controle da mídia, tortura, aprisionamentos e desaparecidos” (*Idem, ibidem*).

Por essas razões, os enredos das distopias brasileiras tendem a girar em torno da rebelião coletiva ou individual contra uma tecnocracia perversa e arbitrária, “brasilianizando”, por assim dizer, cenários familiares dos primeiros exemplos de ficção distópica. Uma importante apresentação das distopias brasileiras é a sua tendência de protestar contra a política governamental de modernização, tanto quanto contra a de repressão. (GINWAY *apud* SUPPIA, 2007: 181-182)

Tais definições se aplicam também na ficção científica no cinema brasileiro. Segundo Estevão Garcia (*apud* SUPPIA, 2007: 328) operar neste gênero no Brasil é “por si só, um ato desobediente e político”, pois esses filmes seriam, por vocação, “críticos, iconoclastas, satíricos e rebeldes”. Somemos essa definição ao fato de constatar que o cinema brasileiro daqueles tempos, seja aquele oriundo da escola cinemanovista ou dos “marginais”, seja aquele operado de modo – por assim dizer – mais independente (caso de Olney São Paulo, cujo *Manhã Cinzenta* não pertence a um mundo ou a outro, embora o diretor tivesse suas raízes no Cinema Novo). A produção de curta-metragem entre os anos posteriores ao Golpe e o período marcado pela nuvem do AI-5 terá a marca indelével da contestação política.

O Pedestre (1966)

Cabe destacar a ligação de Otoniel com um grupo de cineastas que integraria um núcleo “*marginal*”, em especial, as figuras de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla. Otoniel, além de diretor e montador, assina o roteiro, a adaptação e interpreta o personagem central. Além disso, foi assistente de Antonio Lima no seu episódio *Angélica de As Libertinas* (1968). Otoniel é um caso incomum de um realizador que posteriormente migrou para o Super-8, após uma aproximação com Abrão Berman e o GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo), grande agitador do cenário superoitista paulistano. Na bitola Super-8 realizou quatro obras, com boa circulação por festivais: *Homem Aranha Contra Dr. Octopus* (1973), uma alegoria política com menções ao universo pop, *Rua da Paz* (1974), ambientado em um cinema no qual, enquanto o público assiste ao filme homônimo de Chaplin de 1917, “todos são mortos por um homem sem reação e rindo até o último momento” (SILVA NETO, 2017: 310); *Saara* (1974), que “mostra os problemas de um estudante que é preso, desaparece de seus pais e [...] mesmo solto num país estrangeiro, ainda continua perseguido” (*ibid.*) e *Declaração* (1974), no qual “um casal, fechado em seu apartamento vivendo uma rotina oprimida, conversa através de itens da *Declaração Universal dos Direitos do Homem*” (*Ibid.*: 125). Em comum, os enredos dos seus curtas-metragens carregam situações opressivas que partem uma dita normalidade que é repentinamente desviada – caso de *O Pedestre* e *Declaração*. Além disso, apesar de realizados em momentos distintos, tanto *Saara* quanto *O Pedestre* se ambientam em cenários repressivos e trazem personagens que não encontram saída, reféns de situações sufocantes.

Adaptação de um conto de Ray Bradbury¹³, *O Pedestre* é introduzido por uma sequência de palavras dispostas em um painel luminoso que nos situa em um espaço no ano de 2113 e informa, através do texto, sobre uma proibição de que as pessoas possam transitar livremente pelas ruas (“*Atenção atenção --- O poder central determina que a partir de hoje ficam todos os habitantes da cidade proibidos de andar pelas ruas ou sair de casa – dia 283 // ano 2131*”), que é reiterada duas vezes.

¹³ Ray Bradbury (1920-2012), conhecido autor de ficção científica, cujo romance *Fahrenheit 451* (1953) seria adaptado por François Truffaut no cinema.



Imagens de O Pedestre: diálogo com O Bandido da Luz Vermelha. Dir.: Otoniel Santos Pereira (1966)

O curta-metragem de Otoniel prenuncia o uso de letreiros luminosos presentes em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, um dos montadores de *O Pedestre* e ambos usam o mesmo cenário: a fachada do jornal *O Estado de São Paulo*. Tal recurso, todavia, estava antes presente em obras diversas como *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960). Tal aspecto é inclusive citado por Jairo Ferreira (2006), em sua coluna no *São Paulo Shimbun* com o título *Rogério, O Bandido*¹⁴, na qual afirma que “parece que *O Pedestre* iniciou as filmagens de painéis com letras luminosas entre nós. O cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema” (FERREIRA, 2006: 64).

Na sequência, em meios aos créditos, nota-se um conjunto de tratores empilhados como se fossem máquinas de guerra, contribuindo para a criação de uma ambiência futurista distópica. Em meio aos créditos, há mais uma cartela que destaca que veremos o que está a partir de então situado “*Dois ou três anos depois*”, ou seja, quando tal regra totalitária vigorava a um certo tempo. Neste instante somos introduzidos ao personagem central, interpretado pelo próprio Otoniel, que perambula entre espaços completamente vazios. Apesar do primeiro grupo de sequências ser gravado na região central da capital paulista, todas as cenas posteriores são ambientadas na Cidade Universitária (USP-SP), em especial na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras¹⁵.

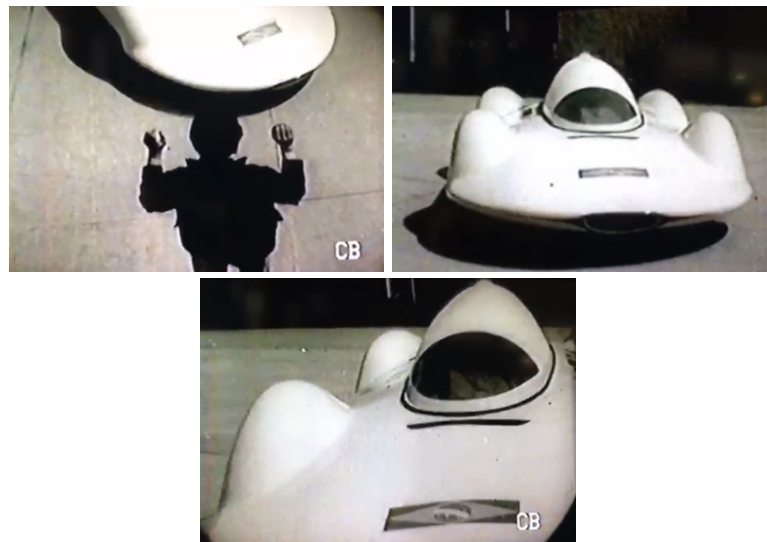
Após longas sequências de perambulação do personagem, somos apresentados a um estranho automóvel que passa a aproximar-se cada vez mais do protagonista, fato que cria crescente tensão. Paulatinamente, ele passa a correr mais e mais, até ser finalmente alcançado. Tal cena, em que somos apresentados a um protagonista que corre daquilo que ainda não conhecemos, surge em distintas obras como elemento narrativo importante em filmes com ambientações repressivas, caso de *Paixão* (Sérgio Santeiro, 1966), do citado *Mulher e Pedras* (Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira, 1968, que termina com o aprisionamento da personagem) e, por fim, este no contexto da Abertura Política, *Curto Circuito* (André Parente, 1979), três obras nas quais se verifica um *gestus* de uma correria da qual não nos é revelado com clareza o motivo.

Neste instante, tem início diálogo com a máquina, que se apresenta como um serviço de repressão computadorizado do dito “poder central” (apresentado no letreiro luminoso). No veículo nota-se a presença de inúmeros adesivos de empresas ligadas a indústria automobilística, ao transporte coletivo e a imprensa

¹⁴ Publicada, curiosamente, em 12 de dezembro de 1968, véspera do AI-5.

¹⁵ Posteriormente FFLCH, que ainda estava em obras, com sua sede principal na Rua Maria Antônia e que, após os conflitos de 1968 envolvendo grupos paramilitares de extrema direita (em especial o Comando de Caça aos Comunistas, CCC) e a ação truculenta da polícia, seguida do incêndio criminoso do prédio, teve suas atividades docentes transferidas às pressas para o prédio inacabado da Cidade Universitária.

ligada a tal setor (como Vemag, Bardahl, Carcará, Ômega, carroceria Malzoni Campos e a revista Quatro Rodas) e, com destaque, a bandeira brasileira, na parte frontal do carro. O veículo aproxima-se do homem e o interpela (“Fique onde está, não se mova, levante as mãos, senão vai bala”) e o rapaz imediatamente obedece, ciente dos riscos. Começa um breve interrogatório, quando a máquina pergunta teu nome (“Fulano de Tal”, responde) e profissão (“acho que pode considerar-me um cineasta”). Com ironia, o opressor destaca que o banco de dados registrou que se trata de um homem “sem profissão”. O interrogatório prossegue e o opressor lhe pergunta “o que você está fazendo aqui fora?”, o que reitera a ideia de que há um desvio entre aquilo que seria uma atitude considerada normal (o pedestre e seu simples caminhar pelas ruas). Trata-se pois de algo proibitivo uma vez que, como um mecanismo totalitário de controle o governo instituído não permitia com que seus cidadãos pudessem sair às ruas. Ao justificar-se, o homem afirma que estava lá “passeando para ver”, ao que a máquina interpela e introduz a um conjunto de dispositivos tecnológicos que, neste universo distópico, haviam se tornado mediações das experiências reais controladas pelo opressor: o “ver” só seria permitido pelo televisor, o “respirar” apenas através de ar-condicionado e o “ouvir” somente por meio da *Agência Nacional*. O caráter opressivo é progressivamente destacado através da rispidez maquinal do opressor (“não fale, a menos que lhe dirijam a palavra”), até que o veículo exige que o homem “entre” no carro para ser detido – e assim acontece. Um carro autoguiado, que reconhece o redor, e tem a função policial de vigiar e prender quem julgar necessário. A cena final é acompanhada por uma gravação do Hino Nacional que tem sua rotação propositalmente alterada e, ralentada, é descaracterizada a ponto de não ser reconhecida. Tal uso da trilha sonora soma uma camada importante no que diz respeito ao embate com o ufanismo do regime ditatorial vigente, incorporando uma postura de escracho com a cultura oficial.



Imagens de O Pedestre: Carro futurista, autoguiado, que vigia e prende. Dir.: Otoniel Santos Pereira (1966)

O desfecho de *O Pedestre* evidencia a ausência de um horizonte possível de reação ao governo autoritário instituído e uma atmosfera de sufocamento que ecoa em um conjunto de outros filmes pós-Golpe; caso de *A Derrota* nas sequências em que o personagem está a mercê do torturador que, por sua vez, responde a um sistema repressivo mais amplo e apenas cumpre friamente aquilo que toma como seu dever; e *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), pela trama *kafkiana* em que os protagonistas são enredados, presos por um mecanismo absurdo de repressão por um crime que não cometeram e, assim, são terrivelmente torturados e obrigados a confessar a culpa a eles atribuída. Tal

cenário pode ser pensado em conjunto com outras obras que mostram desencanto e falta de saídas possíveis após Golpe de 1964, tanto no contexto de 1965 (*O Desafio*, de Saraceni) quanto de 1968 pré-AI-5 (*O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl). *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968) seria um *passo além*, pois prepara-se aqui o espírito para a luta armada. Ao personagem de *O Pedestre* – título, aliás, que evoca ideia de banalidade, algo como “o transeunte”, “o que caminha”, deixando subentendido que qualquer pessoa tornou-se alvo em potencial – resta adentra o carro, mas para onde? Talvez para uma viagem sem fim, a morte sem reconhecimento, o desaparecimento: “No Brasil e em outros países da América Latina, a coluna dos desaparecidos exclui toda a hipótese do reaparecimento”, conforme Lima Sobrinho (*in* CABRAL; LAPA, 1979: 29). “O desaparecimento era ainda pior do que a morte, porque não deixava viúva, nem herdeiros convocados, nem descrição dos bens, nem partilha (*Ibid.*). ”

Por fim, após a prisão do protagonista, há uma cartela final com a frase “*That’s all folks*”, referência ao cinema-espetáculo apropriada dos desenhos da produtora norte-americana Warner Bros. e que atua enquanto ironia à arbitrária detenção do personagem, gerando uma quebra do horizonte de expectativas.

***Manhã Cinzenta* em diálogo com *O Pedestre*: entre distopias de 1966 e 1969**

O Pedestre e *Manhã Cinzenta* possuem, como vimos, trajetórias bastante distintas e convivem com uma espécie de paradoxo: o filme de Otoniel certamente foi exibido a sua época, embora em espaços limitados; hoje, está esquecido. Para comparar e entender os mecanismos de funcionamento de ambos os curtas, é preciso relevar o abismo entre contexto político pós-Golpe do filme de Otoniel em 1966 e o contexto de sufocamento pós-decretação do AI-5, com a censura mais implacável e com o episódio de violência sofrido pelo seu realizador, Olney São Paulo. As trajetórias dos filmes evidenciam tal situação, pois enquanto *O Pedestre* foi exibido em festivais e premiado no Festival JB-Mesbla de 1966, *Manhã Cinzenta* foi censurado, em especial pelos “registros de conflitos e tumultos entre estudantes e policiais filmados em 1968” (MACHADO, 2016: 247), classificados no documento produzido pelos censores enquanto “imagens subversivas” e “potencialmente perigosas” (*Ibid.*: 250). Por ironia, os agentes da repressão representados no filme analisam as imagens “subversivas” que são tidas como prova de culpa da participação daqueles que estão ali detidos.

Manhã Cinzenta se insere em conjunto de obras reativas ao endurecimento do regime, como os curtas-metragens *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969)¹⁶ e *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (Sérgio Muniz, 1971). Podemos somar outros filmes de realizadores como Júlio Bressane (*Matou a família e Foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*, 1969), André Luiz Oliveira (*Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, 1969), André Faria Jr. (*Prata Palomares*, 1970), Sylvio Lanna (*Sagrada Família*, 1970), assim como dos montadores de *O Pedestre*, Sganzerla (*Copacabana mon Amour*, 1970) e Tonacci (*Bang Bang*, 1971), entre outros, que optam pelo caminho do avacalho típico dos filmes ditos *marginais*, nos quais os emblemas da violência e da mutilação dos sujeitos é algo recorrente. Pela ousadia, Olney, próximo do Cinema Novo, traz procedimentos dos ditos “marginais”, embora o expediente alegórico de que se vale contamine todo o cinema brasileiro daquele período, de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1968) à *Jardim das Espumas*.

Como vimos, o recurso da alegoria permeia a narrativa de *O Pedestre*, e temos a criação de um ambiente distópico, que flerta com o gênero da ficção científica; em *Manhã Cinzenta*, não apenas retorna a distopia, mas também esse universo em que a ciência existe como forma de vigilância e punição, caso evidenciado pelo robô que emula um português com sotaque alemão e frases que

¹⁶ Cuja versão inicial de 1967 foi realizada para ser exibida após a peça *O&A*, do grupo TUCA e reeditada enquanto curta-metragem em 1969.



Imagens de Manhã Cinzenta: manifestações, repressão, prisioneiros. Dir.: Olney São Paulo (1969)

caracterizam um regime fascista. Tanto os filmes de Otoniel quanto de Olney fazem menções nominais a seus sistemas repressivos: “o poder central” em *O Pedestre*, e “o poder provisório” ou o “supremo poder das excelências” em *Manhã Cinzenta*. Nos dois curtas, temos a presença de personagens eletrônicos, robôs, atuando como força repressiva, despida de humanidade, trazendo assim o diálogo com a ficção científica; falamos, claramente, do carro inquisidor de *O Pedestre* e do robô de *Manhã Cinzenta*. São emblemas do mundo autoritário, disciplinar, em conjunção com o *modus operandi* das ditaduras e seus procedimentos arbitrários, como a punição sem direito à defesa, o fim do pressuposto da inocência, a tortura, o assassinato, a prisão, o sequestro e o desaparecimento.

As torturas, as mortes e os desaparecimentos não são produto de excessos incontroláveis de agentes isolados da repressão. O regime organizou-se para tal. Recrutou e adestrou agentes, criou repartições, destinou verbas, imaginou aparelhos e instrumentos, fiscalizou a perfeita execução dos serviços, premiou seus mais eficientes executores, obstruiu e impediu a limitada ação da precária justiça que tentou por vezes opor-se ao arbítrio [...]. É a época em que se sucedem os “tiroteios”, os “suicídios” e os “atropelamentos” [...]. O problema dos desaparecidos – pessoas que em virtude de suas atividades políticas não tiveram suas prisões reconhecidas nem suas mortes assumidas pelo governo – é outra resultante trágica do terrorismo sem peias do aparato repressivo do regime militar (CABRAL; LAPA, 1979: 20).

¹⁷ Assim como *O Pedestre* é adaptação de conto de Ray Bradbury, *Manhã Cinzenta* foi baseado em um conto escrito pelo cineasta em 1966 e incluído no livro *A Antevespera e o Canto do Sol* (1969), como destacam Viana (2018) e José (2007). Portanto, tanto *O Pedestre* quanto *Manhã Cinzenta* são adaptações de contos e, enquanto o primeiro é realizado em 1966, o segundo foi escrito neste ano, apesar de publicado por Olney apenas em 1969.

Adaptações de contos¹⁷, em ambos – *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* – personagens são aprisionados pelo regime autoritário e ficam à mercê dos órgãos de repressão. Há, porém, uma diferença fundamental: enquanto em *O Pedestre* (1966), *Ocorrência* (1966) ou *O Caso dos Irmãos Naves* (1967) a arbitrariedade do encarceramento é evidenciada pelo erro judicial ou por uma margem de interpretação sobre o caráter “subversivo” dos personagens deixada para o espectador, em *A Derrota* (1966), *O Bem-Aventurado* (1966) e *Manhã Cinzenta* (1969) os personagens não apenas desafiam o poder repressivo vigente como são apresentados como sujeitos políticos que resistem e contestam o regime autoritário. Na primeira leva de filmes citada acima, em que o arbítrio surge como inevitável, *kafkiano*, pouco importa se há culpabilidade ou não, ao passo que na segunda, na qual *Manhã Cinzenta* está inserida, a resistência e a luta se fazem presentes. A presença de estudantes em *Manhã* é edificante por participar de contingente importante daqueles que não apenas se revoltaram com o regime, mas que se dispuseram a participar de uma resistência armada contra o governo.

Números do célebre *Brasil: Nunca Mais*, organizado por D. Paulo Evaristo Arns, explicam a situação.

O grau de instrução dos processados permite induzir, com certa segurança, [...] que a extração social dos envolvidos na resistência era predominantemente de classe média. Entre 4.476 réus, cujo nível de escolaridade aparecia registrado nos processos, 2.491 possuíam grau universitário. Ou seja, mais da metade havia atingido a universidade, num contexto nacional em que pouco mais de 1% da população chega até ela. (ARNS, 1986: 86)

Manhã e *O Pedestre* trazem de forma poderosa a ideia de *vigilância* e estão plenamente de acordo com o aparato monstruoso de repressão que ano a ano foi sendo ampliado no Brasil, essencialmente agravado após o AI-5. Quando em 1980, tempos de Abertura Política, estimava-se “em 250 mil agentes em tempo integral ou parcial” de toda uma “complexa rede de informação”, segundo Kucinski (1982: 18). Com a adição de colaboradores eventuais, tal número poderia chegar a um milhão de pessoas com algum nível de colaboração com a repressão (*ibid.*).

No filme de Olney, cabe destacar a estrutura caleidoscópica da montagem, estruturada em “códigos audiovisuais como potência discursiva” (MACHADO, 2016: 667), caso da menção escrita da “ditadura assassina”; citações de filmes (*A Noite dos Generais*, de Anatole Litvak, cujo título ganha novo sentido na referência direta no contexto da ditadura militar), manchetes de jornal (como o *Correio da Manhã*), imagens da *Rede Globo*, citações literárias (*A Peste*, Albert Camus), os *Autos da Devassa* da Inconfidência Mineira, que são referenciados durante o inquérito, além da inclusão na trilha sonora de *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso, 1968) e *Missa Criolla* (do argentino Ariel Ramires, 1964-1965 e que faz menção ao contexto político da América Latina), além das pichações e cartazes que emergem entre as cenas com manifestações¹⁸. Importante observar que, assim como em outras produções realizadas durante o regime militar – caso de *Cordão de Ouro* ou *Abrigo Nuclear* podemos encontrar símbolos que remetem a um governo autoritário, algo como a suástica nazista ou o *sigma* dos integralistas, presente nos uniformes da polícia repressora.

¹⁸ Inicialmente registradas em 16 mm por José Carlos Avellar.



Imagens de Manhã Cinzenta: Robô inquisidor e símbolos de um regime autoritário. Dir.: Olney São Paulo (1969)

Desfecho

É curioso que ao situar *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* e compará-los quanto ao seu argumento e sua narrativa e, tendo em vista o tempo e o contexto de sua produção, poderíamos concluir que *O Pedestre*, uma *alegoria do arbítrio* na qual

o povo não sai às ruas porque não pode, tolhido do direito de se manifestar, teria não apenas o espírito pós Golpe, mas o clima sufocante que caracterizaria o país e a vida cultural após o AI-5. E *Manhã Cinzenta*, por sua vez, com massiva presença do povo em algumas tomadas, realizadas antes de dezembro de 1968, marcado por cenas de protestos que se tornariam impossíveis após o AI-5, bem poderia ter sido realizado antes da decretação do AI-5. Ambos elegem como inimigo comum a repressão e sua doutrina de “segurança nacional”, baseada na hipervigilância e na noção de “inimigo interno”. “Subversão, combate-se muito mais com vigilância, delação, espionagem e tortura do que com tanques e canhões” (KUCINSKI, 1982: 17). Não à toa os filmes de Otoniel e de Olney trouxessem a atmosfera de paranoia dos tempos em que foram realizados.

1964 representou uma derrota política inesperada, assustadora, em relação aos setores de esquerda e todos que, de alguma forma, sonhavam com as reformas de base do corrente governo de João Goulart, interrompido pelo Golpe. “Por que um movimento tão amplo, inédito na história da república, fora vencido de forma tão melancólica? Como se haviam articulado com tanto êxito as elites dominantes?”, pergunta-se Reis Filho (1990: 45); e Ismail Xavier (1993; 1985) se dedicará ao estudo do cinema brasileiro enquanto reflexão sobre essa derrota. Conclui-se que *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* são alegorias produzidas enquanto resposta artística a um contexto autoritário, e atuam como provas de vitalidade e criatividade, paradoxalmente motivadas pela adversidade e pela necessidade de fugir à censura e à repressão. Ao mesmo tempo, enquanto o curta de Olney São Paulo e sua obra possuem algum espaço e a devida discussão a respeito, é fundamental a inserção de *O Pedestre* no mesmo espaço, como obra pioneira e contundente, prevendo a radicalização do sistema político autoritário e apontando para a lição essencial de que o arbítrio não tem limites: se começa, irá até onde entender bem. Se *O Pedestre* e boa parte da produção da época não possuíam direito à exibição e à circulação, fugindo da censura e de possíveis perseguições, é fundamental que não sucumba à outra forma de censura, ainda mais poderosa: a do esquecimento.

Referências

ARNS, P. E. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CABRAL, R.; LAPA, R. (org). *Desaparecidos* políticos: prisões, sequestros, assassinatos. Rio de Janeiro: Edições Opção: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FERREIRA, J. *Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção - os anos do São Paulo Shimbun*. Organização Alessandro Gamo. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

JOSÉ, Â. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *ALCEU*, vol. 8, n. 15, pp. 155 a 163, jul-dez/2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf

KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KUCINSKI, B. *Abertura: a história de uma crise*. São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1982.

MACHADO, I. Relações dialógicas no filme *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In: ARAÚJO, D.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, V. (org.) *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, CIAC/Universidade do Algarve, 2016, pp. 667-687. Disponível em www3.eca.usp/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801273.pdf. Acesso em 01 de nov., 2019.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PERDIGÃO, P. O domínio da ficção científica. In: *Filme Cultura: edição fac-similar 01-12*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010, pp. 595-602

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme/ Ministério da Cultura, 1987.

REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SANTOS, M. D. *Olney São Paulo: maldição e esplendor em Manhã Cinzenta*. 2013, 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural), Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/223>

SHOTAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA NETO, A. L. *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*. São Bernardo do Campo: Editora do Autor, 2017.

SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome/SENAC, 1999.

SUPPIA, A. L. P. O. *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*, 2007, 450p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285029>

VIANA, A. P. G. Cinema e ditadura militar brasileira: manhã cinzenta e o cinema engajado de Olney São Paulo. Encontro estadual de história (ANPUH), 9, Santo Antônio de Jesus (Bahia), 4-7/set/2018. *Anais.... Associação Nacional de História -Seção Bahia*, 2018. Disponível em: http://www.encontro2018.bahia.anpuh.org/resources/anais/8/1535594543_ARQUIVO_TrabalhoAnpuh-AnaPaula.pdf

XAVIER, I. Do golpe militar à Abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, J.; PEREIRA, M.; XAVIER, I. (org.) *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 7-46

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, I. O momento do golpe, as primeiras reações e o percurso do cinema de oposição no período da ditadura. In: ALONSO, A. e DOHLNIKOFF, M. (org.). *1964 – do Golpe à Democracia*. São Paulo: Hedra, 2015.

Filmografia

MANHÃ Cinzenta. Dir.: Olney São Paulo. Rio de Janeiro: B&P, 1969, 22 min.

PEDESTRE, O. Dir.: Otoniel Santos Pereira. São Paulo: B&P, 1966, 15 min.

O cinema de Naomi Kawase e o corpo como matéria fílmica

Henrique Codato

Graduado em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL, 2001), é Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB, 2004) e em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra (Unige - Suíça, 2007). Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2013), foi bolsista PNPd/Capes (2014-2018) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC), onde atua como professor e pesquisador. Atualmente, é docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (Unifor) e coordenador do Grupo de Pesquisa sobre a Imagem (GPI/Unifor).

E-mail: picega@hotmail.com

Eduardo dos Santos Oliveira

Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (2016); Mestre em Comunicação pela mesma instituição (UFC, 2018), com pesquisa sobre o cinema performativo de Naomi Kawase. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Audiovisual; e na área de Artes, com ênfase em Crítica das Artes.

E-mail: eduardo.olvr@gmail.com

Resumo: Este ensaio pretende fazer uma visita ao cinema autorreferente da diretora japonesa Naomi Kawase a fim de conhecer um pouco mais sobre as práticas performativas por ela empregadas nas (e com as) imagens. Buscamos entender como, em alguns de seus trabalhos, a cineasta inscreve seu próprio corpo na materialidade do filme, transformando-o também em matéria fílmica. A investigação conceitual acionada procura dar ênfase ao que acontece, de maneira particular, na confluência de vozes e de forças que compõem o cinema de Kawase.

Palavras-chave: Cinema; Corpo; Performatividade; Naomi Kawase.

The cinema of Naomi Kawase and the body as filmic matter

Abstract: This essay is dedicated to the self-referent cinema of the Japanese director Naomi Kawase in order to know a little more about the performative practices she employs in (and with) the images. We seek to understand how she inscribes her own body in the materiality of the film, also turning it into filmic matter. The triggered conceptual investigation seeks to emphasize what happens in the confluence of voices and forces that make up Kawase's cinema.

Keywords: Cinema; Body; Performativity; Naomi Kawase.

"Com o corpo em desconsolo, busco comunicar a todes sobre a partida de Henrique Codato, meu querido amigo, ex-orientador de mestrado e coautor deste texto, no início deste ano. Henrique fez sua passagem poucos meses antes desta publicação.

Tento torcer as palavras, conduzi-las em toda sua multiplicidade de forças, numa alquimia que procura, no limite, tornar possível alguma forma de conforto a nós, colegas, alunos, amigos, companheiros, família. Que ofereça um pouco de alento à sua mãe.

Gosto de pensar que Henrique se tornou mais uma das forças que nos ajudará a atravessar este momento e a tantos outros que virão, permanecendo vivo & ativo em nossas matérias e orações. Em fuga, seguimos."

Recebido em: 03/set/2019

Aprovado em: 21/fev/2020

Eduardo Oliveira

Introdução

“De que adianta aventurar-se no desconhecido?”
(Uno Kawase, Em Seus Braços)

No filme *Em Seus Braços* (*Ni Tsutsumarete*, 1992), a diretora japonesa Naomi Kawase decide partir em busca de seu pai — e, de certa maneira, também de sua própria identidade — munida de uma máquina filmadora analógica de mão, uma câmera fotográfica e um gravador. A fotografia do filme nos apresenta imagens vacilantes e imprecisas, ocasionalmente superexpostas, marcadas pelo excesso de luz, que tendem ao branco, saturam os referentes e *inflamam*, junto com o celuloide, a perspectiva da imagem como descrição mimética da realidade. Kawase elaboraria mais tarde, em outras realizações, tais como *Nascimento/Maternidade* (*Tarachime*, 2006) e *Vestígio* (*Shiri*, 2012), certa similaridade na inscrição de luz no quadro fílmico. No início de *Shara* (*Sharasojyu*, 2003), por exemplo, a luz que invade a tela deteriora mais rapidamente a película e impede que vejamos por completo a interação entre dois garotos, antecipando e sublinhando esteticamente a sensação de desatino e de incompreensão vivida pelo garoto Shun frente ao inexplicável desaparecimento de Kei, seu irmão.

Tal sutil oxidação do cotidiano desponta como uma atualização constante na escritura fílmica de Kawase. Note-se, por exemplo, a sequência de *Em Seus Braços* em que a diretora, ao visitar uma rua adjacente a um dos domicílios outrora habitados pelo pai, aponta sua filmadora em direção a um ponto do caminho e fabula, em voz *off*: “No verão de 1968, num dia quente como o de hoje, de ar úmido... Naquele verão, eles aqui”. Enquanto (re)memora um passado contingente, a cineasta provoca a oscilação da luz que penetra o obturador com o menear da câmera empunhada em vaivém, testando, assim, a fotossensibilidade da película. O contraste entre a banda sonora e a montagem visual promove certa desestabilização da experiência do espectador. Em contraponto a procedimentos do cinema clássico — no qual o som funcionaria de modo a ancorar a imagem na narrativa —, a cineasta orchestra as ambiências de seu filme a partir dos deslizamentos e dos contrastes entre imagem e som. Estas assincronias e antinomias operam, igualmente, na ordenação dos planos, desvencilhando a matéria do filme do modelo de verossimilhança e acentuando o embate entre o campo e o fora de campo, entre o visível e o invisível. Tal articulação transforma o desacordo em composição e o conflito em formas de figuração, em um processo de busca que se constrói junto com a fabricação, a disposição e o arranjo das imagens e das sonoridades do filme; junto com o espectador.

É por meio do agenciamento entre filmagem e montagem, do jogo espaço-temporal de imagens e sons, que a plasticidade audiovisual de *Em Seus Braços* emerge como um corpo fílmico cujo intuito não se ajusta ao retrato fiel de um acontecimento, mas cuja potência performativa se completa na relação com os nossos corpos espectadores. Conforme formulação da autora Elena Del Rio (2008) a partir da análise de um conjunto de filmes do realizador Douglas Sirk, “o trabalho de edição é crucial no engendramento de ressonância e dissonância entre corpos que na realidade ocupam tomadas diferentes, porém são reunidos em um único nó afetivo” (DEL RIO, 2008: 54, *tradução nossa*). Isso dito, é possível supor que Kawase efetiva a fabricação e a organização do princípio de intensidade que irrompe das imagens de seu cinema no processo de ordenamento e (re)combinação do material filmado: seja na justaposição de silhuetas refletidas por um aparelho de televisão, seja no ato de exibir reiteradamente fotografias de seu pai, ou, ainda, por meio da incorporação de uma voz *off* repleta de interrogativas e hesitações, a cineasta multiplica a heterogeneidade de forças que habitam seu entorno em sua atualização no

tecido fílmico, construindo, dessa maneira, novas camadas de sentido para o filme (figura 1).



Figura 1. Naomi Kawase entrecruza camadas temporais no tecido fílmico de *Em Seus Braços* pela ação de (re)visitar antigos locais de sua infância, nos quais algumas fotografias foram tiradas. Com uma mão, a cineasta exhibe as fotos e as retira lentamente de quadro, articulando (in)visibilidades e superpondo reminiscências no tempo numa performance agenciada junto à filmagem. 1992 © Naomi Kawase, Kumie Inc.

Esta breve descrição de *Em Seus Braços* já explicita que o exercício de examinar o cinema de Kawase requer que nos situemos em um território movediço e transitório, mas absolutamente original, uma vez que feito do entrelaçamento entre arte e vida. O que nos instiga no desenvolvimento deste texto é, de maneira precisa, fazer uma visita ao cinema autorreferente da realizadora japonesa a fim de conhecer um pouco mais sobre as práticas performativas¹ por ela empregadas nas (e com as) imagens; buscar entender como ela inscreve seu próprio corpo na materialidade do filme, transformando-o também em matéria fílmica. Assim, de que modo o corpo de Kawase, em seu gesto de autoinscrição na cena, performa diante da câmera? Como o gesto cinematográfico de Kawase promove um entrelaçamento entre cinema e vida? Ainda: como as imagens, articuladas pelo trabalho da montagem, reconduzem nosso olhar pelos filmes? Eis algumas das questões que nos guiam no decorrer deste ensaio.

Um Cinema inclassificável

Ao mesmo tempo em que os filmes de Naomi Kawase apresentam marcas características da cinematografia japonesa, como o enfoque à vida familiar ou a cadência rarefeita de acontecimentos na narrativa, os procedimentos estéticos por ela utilizados, sobretudo em seus trabalhos autorreferentes, desamarram suas produções de categorizações fundamentadas superficialmente através do prisma de sua nacionalidade.

Nesse sentido, o pesquisador Keiji Kunigami (2011) sinaliza que a diretora vai de encontro aos dois amplos projetos estético-políticos que atualmente ganham espaço no Japão e reverberam de maneira diversa no imaginário global. Um deles, delineado por realizadores como Shinya Tsukamoto (*Tetsuo: The Ironman*, 1989), Takashi Miike (*Audition*, 1999 e *Ichirô, The Killer*, 2001) e Kiyoshi Kurosawa (*Tokyo Sonata*, 2008 e *Creepy*, 2016), os quais, ainda que de maneiras distintas entre si, produzem obras em torno de disputas no espaço distópico urbano, fazendo referências ao universo da cultura *pop* japonesa e gozando de sucesso comercial doméstico. Por outro lado, sob outra perspectiva, estão os trabalhos de seus contemporâneos Shinji Aoyama (*Eureka*, 2000) e de Hirokazu Kore-eda

¹ De antemão, assinalamos o uso do termo “performatividade” a exemplo de como formula a autora Erika Fischer-Lichte (2008): a performatividade se materializa através de práticas corporais, da performance, apontando para problematizações do corpo para além da linguagem e não para condições preexistentes. Isto é, “a performance é a epítome da performatividade” (FISCHER-LICHTE, 2008: 29). Dito de outro modo, a performatividade é da ordem do devir, do virtual, e encontra na performance uma maneira de atualizar-se, ou seja, tornar-se concretude.

² Aoyama acumula seis indicações em diversas categorias do Festival de Cannes desde 2000, com o lançamento de *Eureka*. Kore-eda, por sua vez, não só levou dois prêmios do mesmo festival no ano de 2013, mas coleciona mais de trinta e cinco estatuetas de diversas competições internacionais, tais como dos festivais de Veneza e do de São Paulo.

³ Também conhecida como “Nuberu Bagu”, neologismo baseado no som da expressão francesa *Nouvelle Vague* tal como pronunciado por um japonês nativo. Trata-se de um cinema feito por jovens cineastas – Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida e Masahiro Shinoda – que, em diálogo com o cinema feito na França, neste mesmo momento, tentavam lançar um novo olhar sobre o Japão do pós-guerra.

⁴ Embora as ideias do autor nos interessem neste trabalho, tendo em vista que consideram o cinema de maneira complexa, imbricado na vida, devemos notar, em seu pensamento, certo “gesto” (sem dúvida político) no sentido de manter acesa uma disputa entre as instâncias do real e do simulacro, tomadas como forças dialéticas.

⁵ Em entrevista a José Manuel López (2008), a realizadora afirma não observar tanta afinidade entre seu cinema e o de Hirokazu Kore-eda, por exemplo, cujo nome é frequentemente comparado ao de Kawase. Ela explica que reconhece nesse cineasta e em outras figuras como Shinji Aoyama e Nobuhiro Suwa um pensamento teórico deveras lógico e “masculino” acerca do fazer cinema (LÓPEZ, 2008: 142). A isso ela atribui o fato de eles terem adentrado o mundo da criação cinematográfica aprendendo com os realizadores da geração anterior. Ela, por outro lado, teria começado a rodar de forma intuitiva e autônoma. Dessa maneira, por mais que seus filmes encontrem certa correspondência nas obras de Kore-eda (o fotógrafo da maioria de seus filmes, Yutaka Yamazaki, por exemplo, trabalhou em alguns longas-metragens de Kawase), a interlocução entre suas criações não é de todo transparente.

(*Nobody Knows*, 2004 e *After The Storm*, 2017), por exemplo, que evidenciam narrativas com particular interesse no cotidiano de seus personagens, recebendo especial atenção da crítica e angariando prêmios dos grandes festivais internacionais². Apesar de algum compromisso com os aspectos tangíveis e virtuais do mundo (referentes históricos, relações sociais e intersubjetivas, por exemplo) se configurarem como interseção entre os projetos citados, as poéticas fílmicas tecidas acerca dessas relações são eminentemente contrastantes.

Kawase, por sua vez, também privilegia o elo sensível com o mundo em suas obras. A cineasta assume o gesto cinematográfico como uma forma de aproximar-se daqueles e daquilo que perpassa seu entorno imediato. Entretanto, sua constante busca por costurar uma identidade fragmentada a partir do paradoxo da onipresença da ausência a impele para outra região de regimes discursivos, situando sua obra “entre um e outro, ou talvez mesmo fora desse paradigma político” (KUNIGAMI, 2011: 192). Se nos trabalhos do primeiro conjunto de realizadores materializa-se efetivamente uma tentativa de elaboração de discursos democratizantes em torno de uma recusa ferrenha à hipocrisia da modernidade, no sentido de desenvolver teses acerca da falência de instituições, tais como a Família e o Estado; nas criações do segundo grupo de diretores, é possível localizarmos certa tendência humanista de esquerda, influência da *nouvelle vague* japonesa³, por exemplo. No cinema autorreferente de Kawase, porém, observa-se uma composição marcada por imagens que saturam demasiadamente seus referentes e, por consequência, a noção de *real*, lançando suas obras para “longe de qualquer dicotomia, ou campo de batalhas (o simulacro contra o real, o real contra simulacro) ou qualquer modo meramente retórico de fazer falar o ‘autêntico’” (*Ibid.*: 193).

O real na obra de Kawase parece mais relacionar-se com o que é da ordem do fugidio, do descontrole e da instabilidade, tal como propõe Jean-Louis Comolli (2008), do que com o horizonte dos referentes fixos e da imagem como mimese. Segundo Comolli, o real se comporta como uma força arredia que escapa aos regimes de controle, resiste aos mecanismos de roteirização dos quais estamos cercados e burla os holofotes do espetáculo — em nítido diálogo com o pensamento de Guy Debord. O autor, em vista disso, defende a prática documentária como um modo privilegiado de “estar às voltas com a desordem das vidas” (COMOLLI, 2008: 176) e fazer o real irradiar em sua potência de desarranjo das instâncias de “cálculo” e das previsões totalizantes. Propomos um deslocamento da noção de real em Comolli do campo do documentário para a dimensão performativa do gesto cinematográfico de Kawase⁴.

Nesse sentido, a política do cinema de Kawase possui uma qualidade distintiva, mantendo-se distante dos discursos oficiais e das agendas grandiosas, impedindo depreender de seus trabalhos qualquer observação totalizante a respeito do mundo contemporâneo. Isso não significa que devamos reforçar uma pretensa objetividade e adotar uma postura que busca ignorar categoricamente certos trânsitos de vida da cineasta, mesmo a influência primordial de temas da tradição cinematográfica japonesa em sua elaboração estética, desvinculando-a de sua própria obra. Entretanto, seria incoerente, por exemplo, desconsiderar a frequência com que a realizadora destaca-se como a única mulher apontada ao lado de cineastas japoneses homens em textos acerca do cinema contemporâneo produzido no continente asiático⁵.

Dessa maneira, sua nacionalidade não pode ser avultada como tópico que generaliza ou resume sua obra, dado que seu cinema (principalmente o segmento autorreferencial de sua produção audiovisual, o qual nos interessa sobremaneira neste ensaio) é repleto de traços de sua existência, a qual não é capaz de ser sumariada numa filmografia, mas atravessada pelo seu gesto cinematográfico e

atualizada junto a esse universo fílmico. Pelo contrário, o que se deseja é corporificar os trabalhos audiovisuais da diretora; isto é, levar em consideração marcas de sua existência no mundo e formular um corpo a partir do material fílmico. Tal gesto corresponde ao profundo entrelaçamento entre corpo, cinema e vida implicado em sua filmografia. Com efeito, a cineasta declarou em entrevista que acredita alinhar-se com determinada cultura visual contemporânea que extrai de suas próprias vivências a matéria prima para a criação de obras:

Meu documentário *Em seus braços* (*Ni Tsutsumarete*) foi exibido no *Image Forum Festival* de 1992. Àquela época, eu percebi que vários realizadores, especialmente mulheres, estavam fazendo documentários sobre as próprias vidas. Até então, a imagem atribuída ao documentário era de filmes sobre temas sociais feitos por grupos de pessoas que se preocupavam com questões similares. Mas recentemente os realizadores têm feito mais filmes sobre si mesmos e seu ambiente mais imediato, não as condições sociais que os cercam. Eu sou uma delas. (KAWASE *apud* McDONALD, 2006: 246, *tradução nossa*)

Isso dito, a tarefa de notabilizar este suposto corpo fílmico que aflora das filmagens de Kawase compreende considerá-lo em seu cerne ontológico, na esteira do pensamento de Del Rio (2008): “corpos como criadores, geradores, produtores, *performers* (grifo nosso) de mundos, de sensações e afetos (...)” (DEL RIO, 2008: 04, *tradução nossa*). Ainda assim, como propõe Kawase por meio não só de suas criações pessoais, mas de seus trabalhos ficcionais, quando se trata de seu cinema é preciso reiterar a inevitabilidade de afirmar qualquer coisa apenas na medida de sua fugacidade e incompletude. Em outras palavras, o substrato da prática cinematográfica da cineasta não se constitui a partir da perenidade das coisas, mas das ausências e contradições de uma vida em constante processo.

Um cinema atravessado pelo corpo. Um corpo atravessado pelo cinema.

“Para contar-lhes a razão pela qual comecei a fazer meus próprios filmes, devo remontar a quando tinha 18 anos...”, pontua Kawase em entrevista concedida às pesquisadoras Carla Maia e Patrícia Mourão, na ocasião de sua primeira retrospectiva cinematográfica no Brasil (KAWASE, 2011: 16). À época mencionada, em meados dos anos 1980, ainda estudante vinculada à Escola de Artes Visuais de Osaka (*Ōsaka Geijutsu Daigaku*), a cineasta saíria de casa com sua câmera 8mm para filmar “aquilo que a interessava” e formular seu primeiro curta-metragem *Eu foco aquilo que me interessa* (*Watashi ga tsuyoku kyômi o motta mono o ôkiku fix de kiritôru*, 1988). Nesse exercício de filmagem, Kawase já enquadrava elementos que seriam mirados outras vezes por sua objetiva ao longo de sua filmografia: o movimento de plantas em contato com o vento, animais não-humanos, objetos descartados no asfalto, rostos de pessoas conhecidas, de estranhos, crianças, idosos, e sua mãe adotiva e tia-avó Uno Kawase. Os planos são ordenados como num inventário, de maneira sequencial e com similar duração, conferindo o mesmo grau de importância a cada matéria filmada. Somente um corpo ainda não aparecia inscrito de maneira visível no campo de filmagem: o da própria cineasta.

Quatro anos mais tarde, após seu primeiro trabalho em 16mm, intitulado *O sorvete do papai* (*Papa no sofuto kurîmu*, 1988), no qual a diretora lançaria mão de procedimentos da ficção para contar certo reencontro entre pai e filha num café, era hora de escavar sua própria história, arriscar-se e enfrentar fantasmas do passado. “Filme o que parece inevitável para você. Algo com o qual terá que se esbarrar”, aconselhava seu professor de fotografia (KAWASE *apud* GEROW, 2008: 115, *tradução nossa*). Curiosamente, mas não por acaso, em consonância com sua criação ficcional, Kawase logo resolve partir em busca de seu pai

biológico, o qual nunca conhecera. Um baú de lembranças prestes a ser revolidado e reorganizado na companhia de uma câmera.

Tendo como pista apenas uma antiga fotografia e um par de certidões familiares, a realizadora dá início a uma jornada íntima motivada a princípio pela ausência da figura paterna, mas cujo processo vai revelando uma energia visceral que desestabiliza as perspectivas de identidade da própria cineasta. Essa excursão singular pela topografia de espaços que atravessam sua vida resulta na obra autorreferente *Em Seus Braços*, filme que inaugura este ensaio e que nos interessa aqui, precisamente, por ser um marco em sua filmografia, emblemático devido à poética de suas imagens e ao seu gesto de autoescrutínio atualizado na imagem, elementos que fundamentarão esteticamente outros de seus trabalhos. Dessa maneira, assimilar certas marcas de sua vida pessoal é também compreender movimentos que são materializados não somente nesse filme, mas na plasticidade de grande parte de sua obra. Dito brevemente, o pai a abandona antes de seu nascimento, e ela é entregue pela mãe aos cuidados dos tios-avós. Kaneichi Kawase, o tio-avô, morre quando Kawase contava 14 anos de idade. A família da garota, então, torna-se uma única pessoa: Uno Kawase, mãe adotiva, tia-avó biológica, a quem Naomi chama resumidamente de *oba-san* – “avó” em japonês.

A partir desse seu primeiro média-metragem, Kawase, sempre acompanhada por sua câmera, passa a experimentar e explorar com maior grau de complexidade e proximidade aquilo que a interessa, como ao fim de *Caracol* (*Katatsumori*, 1994), em que a cineasta adentra o quadro fílmico ao “tocar” o corpo de sua tia-avó através do vidro de uma janela para, logo em seguida, sair da casa e ir tocá-lo “de verdade”, passando a ponta dos dedos no rosto da velha senhora enquanto filma (figura 2). “Naomi, não sei como perguntar isso. Você me ama? Você ainda me ama como eu te amo?”, ecoa em *off* na banda sonora, enquanto a realizadora tateia a silhueta de Uno Kawase vista pela vidraça. Parece mesmo haver, nos filmes da diretora, uma tentativa de deter a linguagem (verbal) em nome de uma dimensão muito mais sensível, háptica, tátil e performativa com aquilo que ela enquadra e que vive em seu entorno.



Figura 2. Naomi Kawase reconfigura as dimensões espaciais e corporais de nossa experiência em virtude de sua poética fílmica em *Caracol*, filme no qual admite uma relação performativa com Uno. 1994 © Naomi Kawase, Kumie Inc.

A convivência com sua tia-avó, ademais, serve de mote para uma sorte de projetos relativos à vida da própria cineasta. Junto com *Caracol*, *Viu o Céu?* (*Ten, Mitake*, 1995) e *Sol Poente* (*Hi wa katabuki*, 1996) compõem a chamada “trilogia da avó”, espécie de pequena sequência fundamentalmente baseada no estreito

vínculo entre as duas mulheres, permeada por brincadeiras e performances com a câmera. Anos mais tarde, Kawase haveria de transformar esse relacionamento num confuso e visceral liame, perscrutando a matéria física das duas a caráter quase cirúrgico em *Nascimento/Maternidade* (Tarachime, 2006), elaborando planos repletos de texturas – de imagens das entranhas do próprio corpo após um parto às rugas que delineiam a pele da forma idosa de Uno. Filmaria também os últimos dias de sua tia-avó em *Vestígio* (Shiri, 2012), dessa vez em registro digital. Das fronteiras entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, o eu e o outro, o passado e o presente, a arte e a vida (e a morte): o cinema de Kawase se localiza, mesmo, no limiar das coisas; entre a superfície (da tela) e a profundidade (da imagem), entre o corpo e o espírito.

Quer seja em curtas ou longas-metragens, ficções roteirizadas ou filmes autoinventivos, seu cinema parece estar intimamente conectado à sua vida e aquilo que a rodeia. Poderia ser feita, nesse momento, referência a Nara, cidade em que nasceu Kawase, a mais antiga do Japão, na qual Kawase roda a maioria de seus filmes⁶. Nas palavras da própria diretora: “Nara é mais do que um mero lugar para mim; tem uma presença tão evidente como minha própria carne e meu próprio sangue. (...) Nara está simplesmente ‘ali’, é parte integrante de mim mesma” (GEROW in Lopez, 2008: 118). E tal qual faz com o próprio corpo, o cinema de Kawase desmonta e reconstitui seu lugar de origem e seus referentes, complexificando sua efígie e expandindo o conceito de casa. Em outras palavras, mesmo havendo uma ancoragem poética e política no lugar estimado como seu lar, o cinema da diretora é feito de ausências: a fuga, a imprecisão e a evaporação nos quadros demarcam insistentemente uma deriva, apagam as referências em nome dos afetos.

A prática cinematográfica de Kawase está sobremaneira atravessada por diversas marcas de sua existência, a qual é repetidamente atualizada pelo seu universo fílmico e vice-versa. Não se trata, aqui, de defender um pretensão “cinema japonês”, sumarizando sua obra com base tão somente em sua nacionalidade — à revelia das demais marcações ético-estéticas de sua filmografia —, mas há de se considerar uma série de elementos da cultura japonesa (a comida, o teatro, as vestimentas, os rituais) que aparecem com frequência nos filmes da diretora⁷. Desse modo, se desejamos evidenciar o corpo produzido pelo material fílmico da cineasta a fim de compreender de que maneiras este corpo pode relacionar-se com quem se põe diante dele, convém refletirmos brevemente acerca de possíveis formas de pensar esse tema no Japão e na cultura japonesa.

Ponderar sobre como o tema do corpo é tratado pelo ocidente em contraste a como ele vem sendo pensado em determinada parcela do oriente asiático⁸ nos leva diretamente à noção de *impermanência*, bastante cara à tradição e ao pensamento nipônicos. Christine Greiner (2015) explica que as concepções mais antigas de corpo no Japão foram importadas da Índia e da China, especialmente da medicina clássica e do budismo reformado, intitulado Mahayana⁹. A concepção que nos interessa de impermanência é de origem budista e aponta para a efemeridade da existência e a relação indissolúvel entre o corpo humano, a natureza e o cosmos. A autora indica ainda a importância da mudança e do movimento na vida dos seres vivos, ressaltando um constante estado de “fluxo” nos e dos corpos (GREINER, 2015: 26).

Outro termo japonês que nos remete à poética fílmica de Kawase — e que está inerentemente relacionado ao conceito de impermanência — recebe a alcunha de *mono no aware* (物の哀れ), ou “pathos das coisas”, como é comumente traduzido, e se refere à consciência da fragilidade da existência e do caráter agri-doce das transições intrínsecas à vida. De acordo com a professora Tomiko

⁶ Com exceção de *Memória do Vento: Shibuya, 26 de dezembro de 1995* (Kaze no Kioku 1995, 12, 26 Shibuya ni te, 1995), ambientado em Tóquio, *Nanayo* (Nanayomachi, 2008), na Tailândia, e *Koma* (Koma, 2009), na Coreia do Sul.

⁷ Como em seu filme *O Sabor da Vida* (An, 2015). Em matéria publicada no periódico *Japan Times*, o autor Mark Schilling resgata a aceção do realizador e performer japonês Sion Sono acerca do que seria um filme japonês “de verdade” para se referir a essa obra de Naomi Kawase. De acordo com o diretor, em nítido sarcasmo, o cinema que se enquadra nessa categorização volta-se para o público doméstico, especialmente para aquelas pessoas que buscam sair chorando da sala de cinema. Ver: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/06/03/films/film-reviews/director-naomi-kawase-finally-made-real-japanese-film/#.WWUdKoTyvIU>.

⁸ Conforme expomos em seguida, essa parcela compreende as nações asiáticas profundamente influenciadas pela filosofia budista, tais como Tailândia, Japão, China, Mongólia, Vietnã, Índia e Sri Lanka.

⁹ Também conhecido como “Grande Veículo”, o Mahayana se difunde pela Coreia e pelo Japão no século VIII.

¹⁰ Escrito no Japão no início do século XI, em meados da Era Heian, também conhecida como Baixa Antiguidade, *O Conto de Genji* é considerado um dos primeiros romances literários do mundo. Nele, a autora Murasaki Shikibu, ou Lady Murasaki, dama de companhia da corte, desenvolve uma narrativa ficcional em 54 capítulos a partir das relações aristocráticas do Império Japonês à época, como explica o autor Haruo Shirane (1987).

Yoda (1999), essa nomenclatura aparece pela primeira vez no século XVIII, nos trabalhos de revisão e interpretação do crítico literário Motoori Norinaga acerca da obra seminal *O Conto de Genji* (源氏物語, *Genji Monogatari*)¹⁰, de Murasaki Shikibu, e pode ser tomada como “a força afetiva e estética das coisas do mundo” (YODA, 1999: 524, *tradução nossa*). Esse entendimento estaria vinculado não somente à literatura, mas ao pensamento filosófico clássico nipônico, influenciando uma sorte de expressões artísticas no Japão. Para o autor Ken Liu (2013), o termo remete à empatia em direção ao inevitável estado passageiro das coisas, contudo sem obliterar a “importância da memória e persistência do passado” (LIU, 2013).

Marcada pelo exercício sensível de autodescoberta e por narrativas rarefeitas, a produção cinematográfica de Kawase parece conversar diretamente com a tradição filosófica japonesa. No entanto, por mais que observemos seguramente certas afinidades entre a poética e a estética de Kawase e um conjunto de teorias associadas ao pensamento japonês, a visceral autoimplicação da cineasta em sua prática cinematográfica a projeta, de novo, para longe de um quadro de realizadores que buscam definir ou retratar o próprio país.

É possível encontrarmos, por outro lado, ecos estilísticos entre a obra de Kawase e a de cineastas de diversas regiões do globo que investigam o “gasoso da imagem”, como propõe Camila Vieira da Silva (2009) – isto é, que buscam aquilo que é invisível na imagem, mas que a permeia como arranjo sensorial (SILVA, 2009: 100) –; ou, ainda, construir conexões com trabalhos atravessados por aquilo que parte da crítica tem denominado de “estética do fluxo”: filmes que “assumem a construção de um tempo não-linear”, marcado por esvaziamentos e plenitudes, na qual os personagens e o espectador estabelecem uma relação sensorial e corpórea com o espaço em que a ação se desenvolve (VIEIRA JR., 2009: 04).

Os “cineastas do fluxo”, diria Luiz Carlos Oliveira Jr. (2010), sendo eles Claire Denis, Pedro Costa, Gus Van Sant, Wong Kar-Wai, Tsui Hark, entre outros, não compartilham um modo cristalizado de elaborar planos fílmicos, mas realizam “um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados” (OLIVEIRA JR., 2010: 92). Entretanto, por mais que o cinema de Kawase, sobretudo a parcela ficcional de sua filmografia, esteja em consonância com essas asserções, a presença de elementos da natureza em harmonia com o corpo dos personagens de seus filmes a aproxima de diretores “do fluxo” que se distanciam das narrativas eurocentradas¹¹, como Hou Hsiao-Hsien, de Taiwan, e Apichatpong Weerasethakul, da Tailândia.

¹¹ Embora essa afirmativa compreenda o universo fílmico de Naomi Kawase, suas obras *O Sabor da Vida* e *Esplendor* (*Hikari*, 2017) são bastante marcadas por uma linguagem narrativa tradicional, na tentativa de fazer um cinema mais “universalizante”, por assim dizer, tanto no sentido quanto na forma. Nesse sentido, a presença deles em sua filmografia tensiona a assertiva.

No cinema de Weerasethakul, tal como no de Kawase, existe a proposição de outra forma de apreensão do tempo, em que seu escoamento e suspensão ressaltam um contraste com as narrativas lineares e teleológicas da tradição ocidental. Se compararmos *A Floresta dos Lamentos* (*Mogari no Mori*, 2007), da cineasta, a *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (*Lung Boonmee Raluek Chat*, 2010), do tailandês, veremos em comum a comunhão do corpo com a natureza, o fluxo dos corpos em sintonia com o ambiente e a configuração da floresta como mais um personagem da obra. Em certo momento do segundo título, por exemplo, humanos e espíritos partilham de um mesmo espaço cênico sem muitos alardes (não há um salto drástico na intensidade da banda sonora ou trilha a fim de construir uma atmosfera de tensão, por exemplo) e estabelecem uma relação de horizontalidade e interação mútua, do mesmo modo que Shigeki e Machiko, os dois protagonistas do filme de Kawase, se relacionam com o vento, as árvores e os germes.

Nesse sentido, se considerarmos a impermanência como traço estético em suas estratégias de *mise-en-scène*, perceberemos a sutileza do embate entre o que se dá a ver e o que se deixa de fora do campo filmado, não necessariamente expresso pelos corpos em cena, mas presente na dimensão sensível dos fluxos rarefeitos dos planos fílmicos em trabalhos ficcionais como *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1997) e em *Shara*. O primeiro, organizado em torno da construção de um túnel no vilarejo de Yoshino, em Nara, e sua concomitância com a dissolução de uma família; e o segundo, mencionado no início deste texto, cujo enredo fundamenta-se na desapareição de um garoto durante um festival de verão na mesma cidade e uma misteriosa chuva que viria oito anos depois do sumiço. Repletos de silêncios, os dois filmes estão impregnados pela dilatação temporal dos planos e o afrouxamento das ações dos corpos dos personagens em cena, em coexistência com movimentos da natureza presentificados de maneira reiterada ao longo das obras, como o forte balanço de árvores em contato com o vento e o som de água que sinalizaria o escoamento do tempo.

Em diálogo com seu cinema ficcional, a cineasta incessantemente faz uso da objetiva como disparador sensível na produção independente de seus filmes autorreflexivos. No caso de *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra* (*Kya Ka Ra Ba a*, 2001), em estreito diálogo com os procedimentos de *Em Seus Braços*, sobretudo pelo retorno do tema acerca do abandono afetivo do pai, Kawase revira seu arquivo pessoal, insere gravações de telefonemas e dispara contingências que se concretizariam de outra forma, caso não estivesse acompanhada de uma câmera. A maneira como a diretora articula imagens de troncos de árvores, correntes de ar, labaredas, tempestades e outros elementos naturais neste filme sublinha sua experiência sensível com o que a rodeia, remetendo novamente à noção de que seu corpo estaria ligado de modo inseparável àquilo que o cerca, sempre em fluxo, em sintonia com o ambiente.

No lugar do excesso de drama, a diluição das ações e o descentramento da própria figura. Por meio de jogos de enquadramento, de luz e sombra, de fragmentações e reflexos, a diretora implica o próprio corpo na filmagem tentando investigar marcas e estratégias estéticas que permitam construir outro tipo de *mise-en-scène*, modulada pelo corporal, impulsionada por práticas performativas e muito mais preocupada com a fabricação de atmosferas sensoriais do que com encadeamentos narrativos. É como se, por meio de seus filmes, obras sempre tão íntimas e pessoais, pudéssemos ver os rastros de uma presença quase fantasmagórica que insistentemente tenta atestar a própria existência e a existência do mundo pelo gesto poético de filmar (figura 3).



Figura 3. Naomi Kawase empreende diversos jogos com a imagem no filme *Em Seus Braços*, buscando seus rastros em sombras e reflexos. 1992 © Naomi Kawase, Kumie Inc.

Trata-se de um cinema materializado em virtude de uma urgência pelo viver e pelo sentir. “Eu não gosto da palavra documentário”, diz Naomi Kawase durante uma conversa com Kazuo Nishii em *Carta de Uma Cerejeira Amarela em Flor* declinando o que de acordo com a cineasta se configuraria como práxis de filmes que se adequam a essa denominação: “O termo ‘documento’ me faz pensar no passado. O documento e o documentário dormem num armazém.”, reflete Kawase. Ela, por sua vez, “filma para se sentir viva”, estabelecendo uma relação visceral com seu ofício. Essa conexão se desdobra na matéria plástico-figurativa de seus filmes, da presença do corpo da cineasta na cena, e, por conseguinte, na afetação do corpo do espectador.

“Por que as árvores balançam com o vento? Para poderem se tocar. Se eu fosse mais natureza, eu me sentiria muito melhor. Nesse lugar, meu pai deve ter sentido a mesma coisa, eu acho”, pondera a cineasta, em outro momento da projeção de *Em Seus Braços*. Ela mira a filmadora para o chacoalhar da ramagem de uma árvore na tentativa de enquadrar o fluxo eólico, produz uma imagem “de lado”, com a objetiva apoiada em alguma área irregular, e insere fotografias suas na montagem. Há, nesse trecho, tal qual na sequência visitada anteriormente, uma reflexão sobre a relação eu-outro, Kawase-Yamashiro (seu pai), atravessada pelas imagens de rajadas e brisas em movimento, do trânsito invisível da natureza que sutilmente transforma as superfícies terrestres, como se a realizadora nos avisasse que todos aqueles corpos filmados (humanos ou não) e materialidades (fotografias de infância, certidões e atestados de sua existência) estão atuando junto a ela em sua busca e performances com a câmera. Em outras palavras: tal como as massas de ar que remodelam a geografia dos espaços de modo (quase) imperceptível, o pai de Kawase está presente em sua obra como força desejante, mesmo ausente, trazendo sua intervenção para o campo múltiplo que é seu cinema.

Conclusão: habitando fronteiras

Este ensaio buscou mostrar como o conjunto da obra de Naomi Kawase não encontra lugar em classificações que avultam a nacionalidade em detrimento das demais particularidades de sua prática fílmica. Antes disso, o corpo fronteiriço de sua poética cinematográfica parece organizar-se em torno de um limiar estético, distante das narrativas eurocentradas e teleológicas do registro ocidental, mas também à margem do programatismo de diretores que pensam o cinema de maneira demasiadamente lógica, mesmo no extremo oriente asiático. Na mesma perspectiva, cabe dizer que os filmes autorreflexivos da diretora não podem, tampouco, ser considerados documentários propriamente ditos, como sugere a cineasta. Tal elemento corrobora o caráter inclassificável de seu cinema, que não se explica nem pelo viés da nacionalidade nem pela estética ou pelo estilo de filmar.

Quando filma a própria imagem transmitida por um televisor, ou quando põe em quadro a turva sombra de sua silhueta enquanto fabula com a câmera, por exemplo, Kawase libera uma constelação de significados e sensações outrora presos em imagens fabricadas com a intenção de retratar de maneira transparente o outro ou produzir efeitos de verossimilhança sobre um tema. A cineasta, dessa maneira, ocupa um lugar que desafia denominações tradicionais, habitando a fronteira que separaria a vida da arte, o verdadeiro do falso e o cinema das artes visuais. Por esse ângulo, o dualismo sujeito e objeto, por exemplo, estivera sempre associado a outros pares de oposição, tais como dentro e fora, corpo e mente, eu e o outro e forma e conteúdo, afirma Elizabeth Grosz (1994). A autora desenvolve o raciocínio demonstrando que um pensamento apoiado em binarismos necessariamente estabelece hierarquias que afirmam um referente dominante em oposição a outro secundário, que, por sua vez, é

negativo e complementar ao primeiro. Dessa maneira, essas noções “funcionam implicitamente para definir o corpo em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos e inertes, enxergando-o como uma intrusão ou interferência no funcionamento da mente, uma dádiva bruta (...)” (GROSZ, 1994: 3-4, *tradução nossa*).

Grosz assinala ainda que as matrizes desse pensamento são patriarcais e misóginas, afetando as concepções de razão e política na cultura ocidental. Nesse sentido, talvez, o que a cineasta busque seja fazer-nos encontrar, enquanto espectadores, algo da ordem da sutileza, da delicadeza, como se a superfície fosse a dimensão mais profunda possível a ser alcançada pelo olhar. Quiçá ela também saiba que não podemos acreditar plenamente em nossas lembranças e por isto dê movimento a suas memórias, embaralhando imagens, repertórios corporais e o profundo entrelaçamento entre estes.

Tratamos, enfim, de buscar uma rede de conexões a partir do material plástico-figurativo fabricado por Kawase, especialmente na parcela autorreferente de sua filmografia, e adotar uma postura ético-estética e política diante de seu cinema que procure dialogar com os modos que a própria diretora encontrou para provocar experiências com a imagem. Desse modo, compreendendo a práxis da pesquisa acadêmica como exercício de implicação e risco, afora qualquer anseio por apontar verdades ou representar de maneira universalista algo tomado por objeto. Nas imagens, Kawase toca o próprio rosto e sua sombra acena para ela. Do desejo da artista e do desejo da própria imagem. Dessa maneira, a investigação conceitual acionada neste ensaio procura dar ênfase ao que acontece, de maneira particular, na confluência de vozes e forças que é o cinema de Naomi Kawase.

Referências

- COMOLLI, J. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DEL RÍO, E. *Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of the performance: A new aesthetics*. Trad: Saskya Iris Jain. Londres: Routledge, 2008.
- GEROW, A. El tema soy yo: Entrevista con Naomi Kawase (1988- 2000). In: LÓPEZ, J. M. (org.). *El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008, pp. 115-134.
- GREINER, C. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- GROSZ, E. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- KAWASE, N. Algumas notas. In: MAIA, C.; MOURÃO, P. (org.): *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCB RJ, 2011, pp. 16-17
- KUNIGAMI, K. Naomi Kawase e o presente. In: MAIA, C.; MOURÃO, P. (org.): *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCB RJ, 2011, pp. 180-195.
- LIU, K. Q/A With Ken Liu. Entrevista concedida a Nick Mamatas. *Haika Soru*. 3/abr2013]. Disponível em: <http://www.haikasoru.com/the-future-is->

japanese/qa-with-ken-liu-and-the-return-of-intern-kathleen/. Acessado em 17/mai/2018.

LOPEZ, J. M. Sólo consigo expressarme a través del cine: Entrevista com Naomi Kawase (2001-2008). In: LÓPEZ, J. M. (org). *El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008, pp. 135-143.

MCDONALD, K. I. *Reading a Japanese film: cinema in context*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

OLIVEIRA JR., L. C. G. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. 2010. 161p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SHIRANE, H. *The bridge of dreams: a poetics of The Tale of Genji*. Stanford, California: Stanford University Press, 1987.

SILVA, C. V. Entre a superfície e a profundidade: A câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXII, 2009. Curitiba. *Anais [...]* São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/>, acessado em 15/jul/2017.

VIEIRA JR, E. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXII, 2009. Curitiba. *Anais [...]* São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/>, acessado em 15/jul/201

YODA, T. Fractured dialogues: mono no aware and poetic communication in The Tale of Genji. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 59, n.2, pp. 523-557, 1999. DOI: <https://doi.org/10.2307/2652721>



Volume 9 – Número 1 1º Semestre de 2020

DOSSIÊ

PREFACE

THOMAS WIEDEMANN

ALGORITHMIC CINEMA AND COLLECTIVE MEMORY

JESSE DREW E GLENDA DREW

ANALYSIS ON THE PERSPECTIVE AND VALUE OF THE “CULTIVATION” DOCUMENTARY IMAGES

WEITING HSIAO

CINE FAMILIAR Y EMIGRACIÓN: IMAGEN, RECONSTRUCCIÓN Y MEMORIA

FERNANDO REDONDO NEIRA

CULTURA VISUAL Y MÚSICA POPULAR: EL VIDEOCLIP EN LA NUEVA ECOLOGIA DE LOS MEDIOS

ANA SEDEÑO-VALDELLÓS

TRABALHO COMO MEDIAÇÃO DA COMUNICAÇÃO: UMA REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE O BINÔMIO COMUNICAÇÃO- TRABALHO E OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO

LIZBETH KANYAT

MODOS DE VER, FORMAS DE PENSAR: UNA GENEALOGIA DE LA POSVISIÓN

JOSEP MARIA CATALÀ DOMÈNECH

PROSUMIDORES VISUALES: LA FOTOGRAFÍA INCÓMODA EN EL CONTEXTO VENEZOLANO (2014-2018)

JOHANNA PÉREZ DAZA

SHANGHAI GANGSTER FILMS AND THE POLITICS OF CHANGE: A STUDY OF LORD OF THE EAST CHINA SEA (1993) AND THE LAST TYCOON (2012)

TATU-ILARI LAUKKANEN

SHIFTING SURFACE: SATELLITE IMAGERY OF THE ARCTIC SEA ICE AND CLIMATE CHANGE DISCOURSE

ANSGAR FELLENDORF

THE CHALLENGE OF THE BRICS COUNTRIES: OVERVIEW OF AN INTERNATIONAL PROJECT

KAARLE NORDENSTRENG

UNVEILING UNSEEN CLIMATE PRACTICES ON INSTAGRAM

NIINA UUSITALO

VISUALIZING THE EXPERIENCE OF FLIGHT: PHOTOJOURNALISTIC PORTRAITS AND REFUGEE MIGRATION

MARIA NILSSON

VISUAL HYBRIDIZATIONS IN TWO AUDIOVISUAL PRODUCTIONS

CÉSAR BIÉGAS FAQUIN E DENIZE ARAUJO

ARTIGOS

PODCAST E RADIOJORNALISMO: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE A MÍDIA FORMAL E AS NOVAS EXPERIÊNCIAS DE PRODUÇÃO E ESCUTA

IVALDO FERRAZ E DANIEL GAMBARO

PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DUBLAGEM

ROBSON KUMODE WODEVOTZKY E NORVAL BAITELLO JR.

INTERTEXTO, ENTRELAÇO E INTERDISCURSIVIDADE: SHAKESPEARE NOS TRABALHOS DE JORGE FURTADO

AFONSO BARBOSA E LUIZ ANTONIO MOUSINHO

IMAGINAÇÃO COM FIO: O STREAMING VITORIANO VIA TELEFONIA CIRCULAR

VANDERLEI BAEZA LUCENTINI

VALORES-NOTÍCIA E FUTEBOL: UM ESTUDO DA COBERTURA DO THE NEW YORK TIMES NAS COPAS DO MUNDO DE 2014 E 2018

RODRIGO NASCIMENTO REIS

ALEGORIAS DO ARBITRIO: O PEDESTRE (1966) EM DIÁLOGO COM MANHÃ CINZENTA (1969)

ANDRÉ GUSTAVO DE PAULA EDUARDO E FELIPE ABRAMOVICZ

O CINEMA DE NAOMI KAWASE E O CORPO COMO MATÉRIA FÍLMICA

HENRIQUE CODATO E EDUARDO DOS SANTOS OLIVEIRA

ISSN: 2238-7714

apoio:

realização:

ecq
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

AGUIA
AGÊNCIA USP DE GESTÃO DA INFORMAÇÃO ACADÊMICA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PPGMPA
Programa de Pós Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais