



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2019

51

Dossiê
História e Audiovisual

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2019

51

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

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação Janeiro-Junho 2019

Foto da capa

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte

Base de dados

Confibercom
Diadorim
DOAJ
Latindex
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da
Universidade de São Paulo
Redib

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenear@usp.br

Conselho Editorial

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho
Universidade Federal Fluminense

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor

Antonio Carlos Hernandez
Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Diretor

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Esther Império Hamburger
Coordenadora

Irene de Araújo Machado
Vice-Coordenadora

Revisão de textos

Junior Silva, Maísa Kawata e Mariana da Luz | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Natalia Bae e Maurício Marcelo | Tikinet

Estagiário

André Paris
Universidade de São Paulo

Conselho Científico

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

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Amaranta Emília Cesar dos Santos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

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

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo, Brasil

Atílio José Avancini
Universidade de São Paulo, Brasil

Arthur Autran
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Bruno Souza Leal
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo, Brasil

Cecilia Sayad
University of Kent, Reino Unido

César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cristian Borges
Universidade de São Paulo, Brasil

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

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo
Universidade Tuiuti, Brasil

Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo, Brasil

Eric Landowski
Centre National de la Recherche Scientifique, França

Erick Felinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Esther Império Hamburger
Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza
Universidade Paulista, Brasil

Henri Pierre Gervaiseau
Universidade de São Paulo, Brasil

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

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

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia, Brasil

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

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

José Mariano Klautau de Araújo Filho
Universidade da Amazônia, Brasil

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais,
Brasil

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

Laura Loguercio Cânepa
Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Lúcia Nagib
University of Reading, Reino Unido

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

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Palma Mungjoli
Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mariana Martins Villaça
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Mirna Feitoza
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Mônica Almeida Kornis
Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual”,
Brasil

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

Muniz Sodré Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná, Brasil

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

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2019

51



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

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

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

Semestral – primeiro semestre de 2019
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

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



Sumário

//////
pág. 12

Apresentação

//////////
pág. 15

DOSSIÊ História e Audiovisual

O Movimento Feminino pela Anistia em reportagens da Rede Globo Minas

Marcella Furtado

//////////
pág. 38

Entre clarões e lampejos: imagens e imaginários dos povos no cinema

Hannah Serrat de Souza Santos

//////////
pág. 59

O repórter e a reportagem na TV: a cobertura do atentado contra o *Charlie Hebdo*

Ana Paula Goulart Ribeiro

Igor Sacramento

//////////
pág. 78

Testemunha, vivência e as atuações do repórter na TV brasileira

Itania Maria Mota Gomes

Juliana Freire Gutmann

Valéria Maria Vilas Bôas

//////////
pág. 96

O testemunho do inimigo: o confronto na elaboração do passado em Rithy Panh

Tomyo Costa Ito

//////////
pág. 114

Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”

Cássio dos Santos Tomaim

ARTIGOS

//////////
pág. 135

O caminho para *Além da Imaginação*: Rod Serling e a TV dos anos 1950

José Augusto Dias Jr.

//////////
pág. 154

Las fronteras de la publicidad televisada en la era de conexión

Adriana Pierre Coca

Alexandre Tadeu dos Santos

//////////////////// : A subjetividade e a etnografia doméstica em *Last words*
pág. 171 **Beatriz D'Angelo Braz**

//////////////////// : Limites da experiência estética: cores e cinema narrativo
pág. 190 **Wanderley Anchieta**

//////////////////// : Poéticas e políticas do rosto na era das imagens inteligentes
pág. 209 **Icaro Ferraz Vidal Junior**

//////////////////// : Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de
1951/1952
pág. 229 **Fábio Raddi Uchôa**

//////////////////// : Onde andará a bicha melancólica?
pág. 251 **Ricardo Duarte Filho**

RESENHAS

////////// : Revolução na Terra do Sol
pág. 271 **Marcos Napolitano**

//////////////////// : Nota a propósito de *Pantallas transnacionales*
pág. 276 **Arthur Autran**



Contents

//////
page 12

Presentation

DOSSIER History and Audio-Visual

//////////
page 15

The Women's Movement for Amnesty in television reports of Rede Globo Minas

Marcella Furtado

//////////
page 38

Between gleams and sparkles: people's images and imaginaries in cinema

Hannah Serrat de Souza Santos

//////////
page 59

The reporter and the report on TV: the coverage of the terrorist attack on Charlie Hebdo

Ana Paula Goulart Ribeiro

Igor Sacramento

//////////
page 78

Witness, experiences and the actuations of the Brazilian TV reporter

Itania Maria Mota Gomes

Juliana Freire Gutmann

Valéria Maria Vilas Bôas

//////////
page 96

The testimony of the enemy: the confrontation as elaboration of the past in Rithy Panh

Tomyo Costa Ito

//////////
page 114

Documentary, history and memory: between places and the media "of memory"

Cássio dos Santos Tomaim

ARTICLES

//////////
page 135

The road to Twilight Zone: Rod Serling and the 1950's television

José Augusto Dias Jr.

//////////
page 154

The boundaries of television advertising in the age of connection

Adriana Pierre Coca

Alexandre Tadeu dos Santos

//////////////////// : Subjectivity and domestic ethnography in Last words
page 171 **Beatriz D'Angelo Braz**

//////////////////// : The limits of aesthetic experience: colors and narrative cinema
page 190 **Wanderley Anchieta**

//////////////////// : Poetics and politics of the face in the age of smart images
page 209 **Icaro Ferraz Vidal Junior**

//////////////////// : Configurations of audiovisual asynchrony in the lettrist
page 229 cinema of 1951/1952
Fábio Raddi Uchôa

//////////////////// : Whatever happened to the melancholic queer?
page 251 **Ricardo Duarte Filho**

REVIEWS

////////// : Revolution in the Terra do Sol
page 271 **Marcos Napolitano**

//////////////////// : Note on the Pantallas transnacionales
page 276 **Arthur Autran**



Apresentação

Eduardo Morettin¹

O número 51 de *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* traz dossiê intitulado “História e Audiovisual”, organizado por Eduardo Morettin e Mônica Kornis, e as seções “Artigos” e “Resenhas”.

Os artigos que compõem o dossiê priorizaram em sua análise documentários e reportagens televisivas a partir de um amplo leque teórico, sinal da diversidade que hoje abarca os estudos acerca das relações entre história, cinema e televisão.

O artigo “O Movimento Feminino pela Anistia em reportagens da Rede Globo Minas”, de Marcella Furtado, abre o dossiê, escolha dos organizadores que indica não somente a qualidade da discussão proposta, como sua atualidade e importância para pensarmos os rumos que o país atravessa atualmente. Como o título aponta, Furtado estuda o Movimento Feminino pela Anistia, abordado em cinco reportagens realizadas pela Rede Globo Minas, em Belo Horizonte, entre os anos 1977 e 1979. O texto seguinte, “Entre clarões e lampejos: imagens e imaginários dos povos no cinema”, de Hannah Serrat de Souza Santos, examina a forma como o documentário realizado no Brasil entre os anos 1970 e 2010 confere às comunidades periféricas protagonismo político. Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento, em “O repórter e a reportagem na TV: a cobertura do atentado contra o *Charlie Hebdo*”, estabelecem uma comparação entre as coberturas dos dois telejornais sobre o atentado terrorista ao jornal francês *Charlie Hebdo*, em 7 de janeiro de 2015, a fim de marcar diferenças e semelhanças entre as duas representações. Itania Gomes, Juliana Freire Gutmann e Valéria Vilas Bôas verificam em “Testemunha, vivência e as atuações na TV brasileira” as “historicidades que constituem o testemunho jornalístico na televisão brasileira [desde o *Repórter Esso*], considerando o corpo do repórter um dispositivo de

¹ Professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (São Paulo, Alameda, 2013). Pesquisador Produtividade em Pesquisa do CNPq.



autenticação dos relatos e de constituição de subjetividades”, dado que nos permite aproximar a discussão aqui proposta com a realizada pelo artigo anterior, também por se ocupar do Jornal Nacional, da Rede Globo, um dos objetos analisados. O penúltimo artigo do dossiê, “O testemunho do inimigo: o confronto na elaboração do passado em Rithy Panh”, de Tomyo Costa Ito, recupera da carreira do diretor o filme *Duch, le maître des forges de l’enfer* (*Duch, o mestre das forjas do inferno*), 2012, pensando o lugar do testemunho, do uso de arquivos na produção de espaços de memória, da *mise-en-scène* e das associações estabelecidas pela montagem. Por fim, Cássio dos Santos Tomaim, em “Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias ‘de memória’”, fecha de maneira exemplar o dossiê, propondo uma reflexão sobre as relações entre história e memória a partir do documentário histórico.

Na seção “Artigos”, as reflexões propostas, seguindo uma tradição já consolidada por esta publicação, debruçam-se sobre o meio televisivo, o cinema, instalações artísticas e novas proposições teóricas para o campo.

José Augusto Dias Jr., em “O caminho para Além da Imaginação: Rod Serling e a TV dos anos 1950”, comenta a “trajetória de Rod Serling como autor de peças de teledramaturgia encenadas ao vivo na década de 1950, reconstituindo o contexto histórico em que tal meio de expressão se desenvolveu”. “Las fronteras de la publicidad televisada en la era de conexión”, de Adriana Pierre Coca e Alexandre Tadeu dos Santos, examina as relações fronteiriças entre a internet e a publicidade televisual a partir do pressuposto de que “a internet transformou a maneira de produzir publicidade ao mesmo tempo se sobrepôs a ela”. Já Beatriz D’Angelo Braz, em “A subjetividade e a etnografia doméstica em *Last words*”, analisa o documentário de 1998, de Johan van der Keuken, preocupado em discutir a representação da subjetividade e da morte, realizando “uma etnografia doméstica em que o documentarista relembra e reflete, por meio da irmã, sua própria trajetória e vivência familiar”. O artigo de Wanderley Anchieta, “Limites da experiência estética: cores e cinema narrativo”, dedica-se, como indicado em seu título, a pensar a cor como dispositivo “estrategicamente alocada com intenção de gerir algum grau de experiência estética nos espectadores”, variando seu efeito em função “de seu grau de atenção e conhecimento”. Icaro Vidal Junior procura “traçar algumas



linhas de força que nos ajudem a compreender o que está em jogo nessa reconfiguração estética e política dos rostos” na produção audiovisual contemporânea, em “Poéticas e políticas do rosto na era das imagens inteligentes”. Em “Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952”, Fábio Raddi Uchôa estuda o lugar do cinema na chamada vanguarda letrista no período indicado, examinando os debates letristas no contexto e as principais tendências desse cinema: “de uma parte, a centralidade das emissões vocais rodeadas por imagens alheias e, de outra, a agressão à tela e às imagens, retomando os diálogos cinema/teatro e a concepção do cinema como forma de ação”. Por fim, Ricardo Duarte Filho, em “Onde andar a bicha melancólica?”, discute “a presença de uma melancolia *queer*” em *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, argumentando que “a bicha melancólica [...] possibilita a criação de novas formas de vida para o sujeito *queer*”, suscitando “instigantes escolhas estéticas dentro do campo cinematográfico”.

A seção “Resenhas” traz comentários críticos de Marcos Napolitano sobre o livro *Revolution in the Terra do Sol: the Cold War in Brazil* (2018), de Sarah Sarzynski, e os de Arthur Autran a respeito de *Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del período clásico* (2017), livro organizado Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuaerteloro.

Esperamos que este número contribua para o adensamento dos estudos no campo da cultura audiovisual.

Boa leitura!



O Movimento Feminino pela Anistia em reportagens da Rede Globo Minas

*The Women's Movement
for Amnesty in television
reports of Rede Globo
Minas*



Marcella Furtado¹

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2008), na linha de pesquisa em Cinema. Especialista em Cinema pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) (2006) e em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (2013). Graduada em Comunicação Social pela UFGM (habilitação em Jornalismo/2004 e em Radialismo e TV/2005) e em Cinema de Animação e Artes Digitais (2014) pela mesma universidade. Desde 2010 é arte-educadora no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, órgão da Fundação Municipal de Cultura, atuando no apoio às pesquisas ao acervo, visitas técnicas e mediadas, oficinas de preservação de acervos audiovisuais, oficinas de brinquedos ópticos e sessões de vídeo comentado. E-mail: marcellafurtado@yahoo.com.br

Resumo: este artigo visa analisar como o Movimento Feminino pela Anistia é abordado em cinco reportagens feitas pela Rede Globo Minas em Belo Horizonte (BH) entre os anos de 1977 e 1979. A análise será feita a partir do acervo da emissora presente no Museu da Imagem e do Som de BH. Essa abordagem é um recorte da pesquisa *BH em movimento – Registros audiovisuais do período da ditadura na capital de Minas*, que busca localizar e analisar reportagens televisivas realizadas entre 1968 e 1983 em BH que façam referência a pessoas e/ou eventos ligados ao período militar. Localizar esses registros revela-se tão importante quanto entender de que forma eles se inserem na memória audiovisual do período.

Palavras-chave: televisão; acervo; audiovisual; ditadura; memória.

Abstract: This article aims to analyze how the *Movimento Feminino pela Anistia* (Women’s Movement for Amnesty – MFPA) appears in five reports made by Rede Globo Minas in Belo Horizonte between 1977 and 1979. The analysis will be made from the collection of the broadcast company found at Belo Horizonte’s Museu da Imagem e do Som (Museum of Image and Audio). This review is part of the research “*BH em movimento – Registros audiovisuais do período da ditadura na capital de Minas*” (BH in motion – Audiovisual records of the dictatorship period in the capital of Minas Gerais), which seeks to locate and analyze television reports produced between 1968 and 1983 in the city that refer to people and/or events related to the military period. Finding these records is as important as understanding how they fit into the audiovisual memory of the period.

Keywords: television; collection; audio-visual; dictatorship; memory.

Memória e audiovisual

A ditadura militar vivida no Brasil entre 1964 e 1985 compreende um intervalo peculiar na História do país em razão das significativas mudanças políticas ocorridas e seu impacto no cotidiano da população. O assunto tem sido objeto de estudos acadêmicos em diversas áreas do conhecimento, entre elas pesquisas voltadas à análise dos registros audiovisuais feitos à época, bem como o exame de filmes documentais e ficcionais realizados posteriormente e que abordam aspectos distintos do período.

Em Belo Horizonte, há poucos espaços que guardam e disponibilizam para o público a consulta a acervos audiovisuais que se relacionem com a memória e a história da cidade. Entre esses espaços, o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS/BH), órgão da Fundação Municipal de Cultura, é o que possui em seu escopo principal a guarda e difusão de documentos audiovisuais, sendo também o que possui maior acervo fílmico e videográfico, totalizando mais de 50 mil títulos nos mais diversos suportes. É um conjunto amplo e diversificado. São obras que vieram de diferentes fontes, produzidas sob condições variadas e com resultados igualmente heterogêneos. Há produções ficcionais, documentais, jornalísticas e filmes de família, entre outros. No conjunto da diversidade temática do museu estão as matrizes originais de material jornalístico produzido pela Rede Globo Minas entre 1968, data de sua inauguração, e 1983, quando a emissora parou de utilizar filmes em película para a produção de suas telerreportagens.

A pesquisa que engloba o artigo aqui apresentado ocupa-se do levantamento de filmes existentes no Fundo Rede Globo Minas que façam algum tipo de referência ao período da ditadura militar em Belo Horizonte. Nesses registros, a ditadura militar aparece na participação de militares em eventos diversos, prisões, movimentos pela anistia, ações do/no Departamento de Ordem Política e Social (Dops), questões relativas à liberdade de imprensa, greves de alunos, exilados, jornais de resistência, atentados à bomba, passeatas, discussões sobre a queda do ato institucional nº 5, peças teatrais realizadas no período, entre outros.

O recorte feito para este artigo envolve a análise de como o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) aparece em cinco reportagens realizadas pela Rede Globo Minas na cidade de Belo Horizonte entre os anos 1977 e 1979. Para tanto, faremos uma breve contextualização do MFPA na capital mineira, para então buscarmos entender de que forma a memória do período é construída em reportagens sobre o movimento como as que apresentaremos adiante.

O Movimento Feminino pela Anistia

O MFPA surgiu em São Paulo, em 1975, por iniciativa da advogada Therezinha Zerbini. Em outras cidades do país foram criados núcleos do MFPA. Em Belo Horizonte, a ideia do núcleo ganhou força no ano de 1977. No dia 4 de junho daquele ano, um forte aparato policial montado na capital mineira impediu a realização do III Encontro Nacional dos Estudantes, que tinha como objetivo reestruturar a União Nacional dos Estudantes (UNE), evento que seria realizado na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais. Mais de mil estudantes foram presos.

Alguns dias depois, uma manifestação foi realizada nas dependências da Faculdade de Medicina em protesto pelas ações do governo contra os estudantes. Durante a manifestação, destacou-se o depoimento de Helena Greco², que até então não havia se envolvido com movimentos políticos. Pessoas que estavam interessadas em criar o núcleo do MFPA em Belo Horizonte convidaram dona Helena e as outras mulheres presentes no evento para uma assembleia que seria realizada no dia 30 de junho. Durante essa assembleia, foi criado o MFPA/MG. Em novembro de 1977 foi eleita sua primeira diretoria, tendo Helena Greco como sua presidente.

Dentre os objetivos definidos do movimento estavam a luta pela anistia ampla, geral e irrestrita; o apoio a todos os movimentos de luta pelas liberdades democráticas; a denúncia das torturas nas prisões; a luta pela liberdade de expressão; e a promoção e incentivo à participação política, cultural e social da mulher.

A campanha pela anistia, ao rearticular a sua luta à democracia e aos protestos dos setores populares, transformou-se numa bandeira de diferentes mobilizações. Essa campanha e a eclosão de protestos públicos contra a ditadura consagraram, na cena pública, os direitos, alimentaram a esperança com relação às potencialidades das ações políticas da sociedade e conclamaram a cidadania plena a todos os brasileiros como base fundamental para a construção democrática. (PAULA, 2014, p. 8)

Em 1978 foi formada a seção mineira do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA/MG), envolvendo homens e mulheres na luta. Helena Greco tornou-se vice-presidente desse comitê, assumindo a presidência dois anos depois. Em abril de 1980,

² Helena Greco (Abaeté, 15 de junho de 1916 – Belo Horizonte, 27 de julho de 2011) fundou e dirigiu o Movimento Feminino pela Anistia em Minas Gerais (MFPA/MG). Foi eleita vereadora em Belo Horizonte nas eleições de 1982.

o MFPA realizou uma assembleia geral na qual foi decidida sua incorporação ao CBA. Na mesma ocasião, foi definido que os interesses da mulher continuariam a ser defendidos por grupos afins à questão.

Durante seu tempo de atuação, o MFPA colocou-se ao lado dos movimentos estudantis na capital de Minas, apoiou suas reivindicações e fez parte de comissões que lutaram pela libertação de presos políticos. Também atuou junto a movimentos de trabalhadores, apoiando as greves realizadas por diversas categorias entre 1978 e 1980. Promoveu debates sobre a anistia e ações que objetivavam divulgar informações à população mineira sobre a situação dos presos políticos.

Por sua atuação e representatividade, dona Helena foi alvo de diversas ameaças e atentados em Belo Horizonte. As intimidações chegavam em bilhetes e cartas anônimas endereçadas à sua residência ou à sede do movimento. Também foi alvo de falsas acusações em órgãos de imprensa e ataques à bomba:

Como militante e presidente do MFPA, Dona Helena sofreu inúmeras ameaças por parte de grupos de extrema direita, como o GAC (Grupo Anticomunista) e o MAC (Movimento Anticomunista) que se opunham por métodos radicais à sua atuação. As pressões e ataques que recebeu eram de diferentes tipos: bilhetes, cartas e telefonemas anônimos e bombas. (DELGADO, 2012, p. 3)

Um dos reconhecimentos ao seu trabalho foi o convite para representar o Brasil no Congresso Mundial da Anistia, realizado em Roma em junho de 1979.

O MFPA nas reportagens da Rede Globo Minas

Durante seu período de existência e atuação, o MFPA teve participação marcante na vida política e social de Belo Horizonte, refletida nas diversas referências ao movimento que aparecem em reportagens da Rede Globo Minas realizadas entre 1977 e 1979. Citamos a seguir alguns exemplos destas matérias.

A reportagem “Movimento Feminista pela Anistia – Assembleia” (27 de outubro de 1978) traz cenas de uma reunião do movimento e entrevista com Helena Greco abordando os planos do comitê. A fita “Movimento Feminino para Anistia – Avenida Afonso Pena – Pancadaria” (5 de janeiro de 1979) apresenta imagens de manifestantes se dispersando no centro de Belo Horizonte. Não há nenhuma sonora, apenas gravações da movimentação na área central da cidade com som ambiente do barulho nas ruas. A sinopse cadastrada pela Rede Globo para esse filme é sucinta: “Bombas e repressão policial na avenida Afonso Pena”.

A reportagem “Movimento Feminino pela Anistia / Ato público com ex presos políticos” (19 de abril de 1979) traz imagens de uma atividade na qual ex-presos políticos falam a uma plateia. Conforme informações da ficha de catalogação do filme, entre os ex-presos estão Cecílio Emigdio Saturnino e Cleber Maia. Cecílio relata ter sido encaminhado ao Dops em Belo Horizonte, onde sofreu torturas no pau de arara, choques e espancamentos. Cleber Maia discorre sobre as fases da tortura, sendo a primeira delas quando os órgãos policiais tentam extrair confissões dos presos. O segundo momento seria quando identificam o preso como uma pessoa “perigosa”. Em seguida, o ex-presos político Porfírio de Souza aponta os nomes dos homens que o torturaram durante o tempo em que ficou na cadeia, inclusive o nome de seu torturador no Dops em Belo Horizonte.

Os filmes “Exposição Presos Políticos” (22 de outubro de 1977), “Movimento Anistia – Entrevista” (31 de janeiro de 1978), “Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978), “Movimento Feminino Anistia – Desmentido” (12 de maio de 1978) e “Helena Greco – Prisões estudantes” (15 de março de 1979), objetos deste artigo, serão analisados com maior detalhamento a seguir.

Exposição Presos Políticos (22 de outubro de 1977) – Jornal Nacional (JN)

- Filme em 16 mm – Preto e branco (P&B) – Som magnético
- Duração: 5 minutos e 11 segundos

O filme “Exposição Presos Políticos”, de 22 de outubro de 1977, é um dos primeiros registros feitos pelo jornalismo da TV Globo Minas sobre ações do MFPA no estado. Conforme sinopse cadastrada na documentação não fílmica do Fundo Globo Minas: “Imagens dos trabalhos dos presos políticos. Entrevista com Terezinha Godoi Zerbini³, uma das fundadoras do movimento feminista pela anistia...”⁴.

O rolo arquivado dessa e de todas as reportagens analisadas não consiste na matéria finalizada. É o filme em um estágio intermediário entre o que foi de fato gravado e o que possivelmente foi veiculado na TV. Há cortes, visto que o rolo de filme possui emendas, mas o material não possui créditos nem texto em *off*⁵. Em

³ Therezinha de Godoy Zerbini (São Paulo, 16 de abril de 1928 – São Paulo, 14 de março de 2015) foi assistente social, advogada e ativista de direitos humanos, fundadora e líder do MFPA no Brasil.

⁴ Sinopse do rolo conforme documentação não fílmica enviada pela Rede Globo Minas junto aos filmes que foram entregues ao Centro de Referência Audiovisual (Crav, atual Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte).

⁵ Fora do quadro da imagem.

algumas fitas há repetição de cenas gravadas, passagens (do repórter para a câmera) e entrevistas, o que reforça a noção de um estágio intermediário da reportagem.

A fita tem início com imagens de bolsas, quadros e objetos diversos produzidos artesanalmente por presos políticos e que são apresentados sobre mesas em um local onde parecem estar em exposição, como em um bazar (Figura 1). Pessoas caminham por entre as mesas e fazem anotações.



Figura 1: Objetos em exposição no bazar de artesanato feito por presos políticos.
Fonte: Acervo MIS/BH. Fotogramas extraídos do filme “Exposição Presos Políticos”
(22 de outubro de 1977)

Há um corte e, em seguida, um plano médio mostra Therezinha Zerbini sentada. Ao fundo, há várias mulheres reunidas, também sentadas, conversando ao redor de uma mesa. A repórter está fora do quadro. Em cena, é possível ver apenas sua mão segurando o microfone. A sequência já tem início com a fala da ativista, que parece responder a alguma pergunta sobre as possíveis barreiras que o movimento estaria encontrando:

Nós não temos encontrado barreira nenhuma. A única barreira era um pouco de medo. Mas o medo vai sendo vencido pela própria necessidade que nós temos da pacificação brasileira e por... e a mulher vai se conscientizando da necessidade, porque a anistia,

acima de tudo, é necessidade, quando a mulher se apercebe da grandeza da nossa missão, então o trabalho se torna fácil.

Um plano feito no exterior do local em que os objetos estão expostos mostra um carro com o porta-malas aberto. Ao fundo, vemos o prédio da torre B do Conjunto JK, na praça Raul Soares, região centro-sul de Belo Horizonte.

A câmera volta a fazer filmagens no espaço onde a exposição está acontecendo. Não há som nessa sequência. Algumas mulheres estão em pé; outras, sentadas às várias mesas dispostas ao longo do grande salão que abriga o evento (Figura 2). Há planos em detalhe do artesanato exposto. A câmera se aproxima e apresenta uma pequena placa sobre um vaso, na qual é possível ler: “Cerâmica 60,00 Vendido” (Figura 3), o que confirma que o objetivo da exposição é também vender o artesanato feito pelos presos políticos e arrecadar fundos. Entre o material exposto, muitas bolsas de couro e quadros representando os líderes Mao Tsé-Tung e Che Guevara. Junto a alguns itens, o cartaz do MFPA, que traz o desenho de uma pomba, símbolo da paz.

O filme volta para a sequência da entrevista. Em um plano mais aberto, é possível ver a repórter ao lado da entrevistada (Figura 4): “*O que que significa o Movimento Feminino ‘da’ Anistia?*”, a jornalista pergunta. Em *zoom*, o quadro se fecha na entrevistada. “*Significa que as mulheres brasileiras se arregimentaram num trabalho de classe: a pacificação da família brasileira*”, a ativista responde. “*A anistia se fez presente no ano internacional da mulher?*”, a repórter continua.

Therezinha então responde:

Sim, a anistia se fez presente no ano internacional da mulher, aonde ela eh... a única petição da mulher brasileira neste ano no congresso do México foi anistia política a todos os presos políticos do mundo, homens e mulheres. Esta foi a posição da mulher brasileira no congresso do México.

“*E qual o prêmio que vocês ganharam?*”, a repórter insiste.

Nós não ganhamos prêmio nenhum. Mas moralmente, este prêmio dado à anistia internacional, que o parlamento norueguês conferiu à anistia internacional, moralmente ele é nosso, porque nós estamos fazendo o mesmo trabalho que eles fazem lá fora internacionalmente, mas o nosso trabalho é aqui em casa, porque quando não se tem paz em casa... ahhhh... ahhh... [Zerbini olha para a jornalista, hesita e decide concluir – Figura 5]. A justiça começa em casa.

No momento em que se olharam, a repórter deve ter feito algum sinal para a entrevistada: ou para que ela concluísse a fala em função do tempo ou para que ela não entrasse em determinado assunto, visto que, ao falar de “paz em casa”, necessariamente Zerbini se referia à questão política do país.

A repórter ainda pergunta se há ligação do MFPA com a anistia internacional, no que Zerbini responde: “*não, o nosso movimento é tupiniquim, ele é nacionalista*”.

A jornalista questiona então sobre qual arma é utilizada por Therezinha para ganhar mulheres para o movimento. A ativista responde:

O movimento da anistia, nós mulheres achamos eh... que o fundamental... que a anistia é um imperativo de consciência. Então nós saímos à procura de ganhar consciências, aonde elas estejam: nos colégios, nas fábricas, nos quartéis, nas universidades, nós estamos nesse trabalho. A nossa arma é a verdade e nós procuramos ganhar consciências.



Figura 2: Salão que abriga o bazar.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotogramas extraídos do filme “Exposição Presos Políticos” (22 de outubro de 1977)



Figura 3: Cerâmica vendida durante o bazar.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotogramas extraídos do filme “Exposição Presos Políticos” (22 de outubro de 1977)



Figura 4: Repórter da TV Globo Minas e a entrevistada, Therezinha Zerbini.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotogramas extraídos do filme “Exposição Presos Políticos” (22 de outubro de 1977)



Figura 5: Zerbini percebe possível sinalização feita pela jornalista.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotogramas extraídos do filme “Exposição Presos Políticos” (22 de outubro de 1977)

Por fim, a repórter faz uma pergunta sobre as dificuldades do movimento:

A senhora, particularmente, a senhora tem encontrado assim muita barreira para levar o movimento para cima ou a receptividade tem sido assim grande, em relação às outras pessoas? O movimento feminino “da” anistia já foi confundido, assim, com algum movimento comunista?

Zerbini é direta:

Não. Não porque nós temos franquia. Temos corrido o Brasil inteiro. Nós só não temos núcleo da anistia no Amazonas, em Belém, Maranhão e nos ehhhh... territórios. Nós não temos sido confundidos, não. A não ser...

A fita termina sem que o espectador possa ouvir a conclusão da resposta de Zerbini. Não é possível saber se a filmagem foi interrompida no meio da fala ou se o corte foi feito no primeiro tratamento do material bruto.

Interessante observar que no momento dessa reportagem a seção mineira do MFPA já estava formada. No entanto, apenas no mês seguinte, em novembro de 1977, foi eleita a primeira diretoria do MFPA/MG, tendo Helena Greco como sua presidente. Nas reportagens de 1978, dona Helena Greco passa a ser a principal interlocutora pela seção mineira do movimento. Seu protagonismo se reflete não só em suas aparições como referência do MFPA, como também pelo fato de ter se tornado alvo para diversos atentados à bomba.

Movimento Anistia – Entrevista (31 de janeiro de 1978) – NE

- Filme em 16 mm – P&B – Som magnético
- Duração: 3 minutos e 18 segundos

Quando do arquivamento dos filmes no Centro de Documentação da Rede Globo Minas, eram criadas uma ou mais fichas catalográficas (documentação não fílmica) com informações sobre o rolo, tais como título, sinopse, o número da caixa em que a reportagem estava arquivada, data de filmagem e de exibição, tipo de som, metragem e tempo total. As fichas eram preenchidas conforme análise da fita e informações fornecidas pela equipe de reportagem. A organização delas se dava por um índice remissivo, razão pela qual às vezes um mesmo rolo possui mais de uma ficha. Por exemplo, uma reportagem sobre o Movimento Feminino pela Anistia com duas entrevistadas geraria pelo menos três fichas: uma com o nome do movimento e outras

duas remetendo ao nome de cada uma das entrevistadas. As fichas eram digitadas em máquinas de escrever, razão pela qual há erros gramaticais e vários tipos de ressalvas, como pode-se observar na sinopse cadastrada para o filme analisado nesta seção:

Movimento feminista para anistia.

Sinopse

Entrevista com uma participante do movimento. O repórter é o Alírio. Não temos dados. Chegou dados: Entrevista com dona Helena Greco, presidente do movimento fem. anistia, que fala sobre o apoio do grupo, as greves dos metalúrgicos e movimentos em geral.

O filme tem início com um plano médio, em que aparecem dona Helena Greco, presidente da seção mineira do MFPA, e o repórter ao seu lado (Figura 6). Ambos estão sentados. Ao fundo há algumas mulheres reunidas, contextualizando o espaço em que a reportagem transcorre, provavelmente na sede do movimento.



Figura 6: Helena Greco se prepara para entrevista junto ao repórter da TV Globo Minas. Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Movimento Anistia – Entrevista” (31 de janeiro de 1978)

Quando o jornalista inicia a primeira pergunta, dona Helena parece ler uma folha que carrega na mão esquerda. O repórter questiona: “*Dona Helena Greco, quais são os objetivos principais deste movimento?*”, o que indica que só então as ações do

MFFPA ganhavam visibilidade na grade jornalística da TV Globo Minas, embora o movimento tivesse se organizado na capital mineira desde junho de 1977. Na resposta da entrevistada, entendemos o que era o papel que ela segurava no início da entrevista:

Eu... pra responder esta pergunta eu vou ler o artigo segundo do nosso estatuto que diz bem claro os nossos fins: "Defender e dar apoio e solidariedade a todos aqueles que foram atingidos nos seus direitos de homem e de cidadania, assegurado pela Declaração Universal de Direitos Humanos, subscrita pelo nosso país, e lutar pela anistia ampla e geral visando a pacificação da família brasileira; promover a elevação cultural, social e cívica da mulher através de cursos, palestras e atuação no desenvolvimento de sua consciência social e cívica, alertando-a e orientando-a para a compreensão de suas responsabilidades perante a sociedade; integração da família na comunhão social, sempre dentro dos ideais democráticos".

A câmera agora está fechada em um plano médio da presidente do MFFPA. O repórter (fora de quadro) pergunta até que ponto iria o apoio do movimento aos presos políticos e aos metalúrgicos.

A ativista explica que desde o início do movimento o grupo tem se interessado intensivamente pelas questões tanto relacionadas aos presos políticos quanto a suas famílias. Conforme palavras de Helena Greco, o trabalho se dava nas seguintes frentes:

Procurando dar apoio... apoio... o máximo de apoio que a gente possa... procurando éhhhh... dar voz às suas reivindicações, soltando notas nesse sentido e nos interessando pelos seus trabalhos, vendendo seus artesanatos, interessando pela situação das famílias deles aqui fora, procurando ajudá-las moralmente principalmente, dando apoio jurídico ou aquilo que a gente pode nesse sentido. Agora quanto aos metalúrgicos, não se trata propriamente de apoio, porque nós agimos de acordo com as notas que nós vemos na imprensa, e conforme o caso, a gente se solidariza ou denuncia. No caso dos metalúrgicos, especialmente das metalúrgicas, surgiu um caso que nos interessou sobremaneira, não só pelo fato de que se trata de operários pelos quais... cujo trabalho nos interessa de um modo geral, mas principalmente pelo fato de ser a primeira vez que a mulher meta... a mulher operária estava se manifestando, fazendo suas reivindicações, e combatendo a discriminação, a discriminação que há entre...

Antes que a fala da ativista fosse concluída, o áudio foi cortado, provavelmente um erro – não durante a filmagem, mas durante o primeiro corte sobre o material

bruto das gravações, ação que pode ser verificada na grande maioria dos filmes pertencentes ao Fundo Globo Minas em virtude da presença de emendas com durex nos rolos de película. O corte no áudio vem acompanhado também de um corte na imagem, que passa a enquadrar um cartaz do MFPA que está colocado em uma das paredes do local onde se passa a reportagem (Figura 7).



Figura 7: Cartaz do Movimento Feminino pela Anistia no espaço de reuniões do grupo.
Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Movimento Anistia – Entrevista”
(31 de janeiro de 1978)

Em uma panorâmica para a direita, a câmera deixa o cartaz e vai até a mesa onde diversas mulheres estão reunidas. Provavelmente eram integrantes do MFPA. São imagens sem som, que na apresentação final da reportagem provavelmente seriam utilizadas com a cobertura da fala da entrevistada, ou mesmo do repórter. Com a câmera voltada para a mesa e a luz de apoio acesa sobre elas, as mulheres sabem que estão sendo filmadas. Algumas demonstram seu desconforto com a presença da câmera, virando seus rostos para o lado oposto ao do repórter cinematográfico, ou mesmo cobrindo suas faces com as mãos (Figura 8). Na sequência, o rolo traz imagens em plano detalhe do rosto de algumas mulheres, tanto das que optam por aparecer quanto das que mantêm o rosto coberto. Fim da fita.



Figura 8: Integrantes do MFPA/MG durante reunião. Algumas mulheres optam por tapar os rostos durante as filmagens.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotografias extraídas do filme “Movimento Anistia – Entrevista” (31 de janeiro de 1978)

“Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978) – JH⁶

- Filme em 16 mm – P&B – Som magnético
- Duração: 5 minutos e 15 segundos

Conforme a sinopse cadastrada pelo setor de arquivo da Rede Globo Minas, nesse filme há:

Cenas da perícia chegando ao colégio Santo Antônio e saindo com a bomba desarmada e dos carros pichados pelo grupo anticomunista. Entrevista com duas mulheres do movimento: Tereza Zerbini, presidente do movimento pela anistia, Helena Greco, presidente seção mineira. Estava havendo uma reunião no colégio que depois foi transferida para o DCE da Federal, visto que lá no colégio foi colocada uma bomba que não chegou a explodir, no DCE a bomba explodiu.

O filme em questão tem início com imagens do número 865, indicando o local onde se desenrolaram os fatos que serão apresentados (número da entrada do Colégio Santo Antônio, à rua Pernambuco, bairro Funcionários, Belo Horizonte). Em seguida, são apresentadas imagens de um artefato (uma bomba desarmada) nas mãos de um homem que entra em um carro da perícia criminalística do Dops. Cenas em um ambiente interno apresentam um auditório lotado. Todos os lugares estão ocupados e há pessoas em pé ao fundo. Após essas imagens, o som é ouvido no filme

⁶ Jornal Hoje.

pela primeira vez, durante a entrevista de Therezinha Zerbini, presidente do MFPA, e Helena Greco, presidente da seção mineira do MFPA, que aparecem em cena lado a lado (Figura 9). Zerbini é a primeira a se pronunciar: “*Nós temos convicção de que até o fim do ano nós teremos a Anistia tão sonhada por todos nós*”. Em seguida, o repórter pergunta para dona Helena: “*Qual a participação da seção mineira do Movimento Feminino pela Anistia na luta pela anistia ampla?*”. Do repórter só é possível ver a mão e o microfone que é segurado. O plano agora está fechado na presidente da seção mineira. À época, Greco era uma senhora de 61 anos. Elegante no modo de se vestir, ainda se mostra tímida no trato com a câmera e o microfone, visto o engajamento recente na vida política. Mas responde assertivamente:

Nós estamos dando continuidade ao trabalho de... ao trabalho de Therezinha Zerbini. Lutando sempre pela anistia ampla, geral e irrestrita. Uma luta sem quartel, sem tréguas, até conseguirmos... até que juntamente com o povo a gente consiga esta anistia.

Após a fala há mais imagens dos peritos levando a bomba desarmada. Em seguida é apresentado o plano da lateral de um carro, onde há uma pichação cobrindo toda a altura da porta com a seguinte expressão: GAC⁷ (Figura 10).

O plano volta novamente para Therezinha e Helena Greco. A voz do repórter aparece mais uma vez: “*Dona Therezinha, a senhora, como presidente nacional do Movimento Feminino pela Anistia, acredita que essa mesma anistia ampla vai sair?*”.

Zerbini responde:

Nós temos certeza e convicção. O Movimento Feminino pela Anistia, ele está instalado... ele está estruturado nacionalmente. E nós escolhemos Minas, a “terra da liberdade”, para estarmos aqui hoje, porque anistia é liberdade. Anistia e liberdade são conquistas de um povo organizado.

A seguir, Dona Helena responde a uma questão sobre como o MFPA busca sua sustentação financeira. Após essa fala, as cenas mostram um trecho do discurso proferido pela mineira durante o evento em comemoração pelos 33 anos da anistia decretada por Getúlio Vargas (Figura 11). Em frente à mesa na qual ela se encontra foram expostos cartazes da campanha pela anistia (Figura 12). O filme termina.

Conforme relatado no livro *Helena Greco, eu te batizo: anistia*, de Ana Maria Rodrigues Oliveira (c1983), as cenas apresentadas na reportagem de 19 de abril ocorreram na véspera, dia 18. Nessa data houve a concentração de 1.500 pessoas

⁷ Grupo Anticomunista.

no pátio do Colégio Santo Antônio para o evento pela celebração dos 33 anos da anistia decretada por Getúlio Vargas. Pouco depois do início da concentração, agentes do Dops compareceram ao local alegando que haviam recebido uma denúncia sobre a existência de uma bomba ali. Feita a evacuação do colégio, um artefato explosivo foi localizado dentro de uma caixa de sapatos. O relato no livro informa que antes do evento o local já havia sido vistoriado por homens do Dops. Em função do ocorrido, a concentração para a celebração foi transferida para a sede cultural do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que na mesma data já havia sofrido um atentado à bomba, tendo sua gráfica destruída.



Figura 9: Helena Greco e Therezinha Zerbini em Belo Horizonte.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978)



Figura 10: Pichação do Grupo Anticomunista.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978)



Figura 11: Dona Helena profere discurso no evento em comemoração pelos 33 anos da anistia decretada por Getúlio Vargas.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978)



Figura 12: Cartaz da campanha pela Anistia.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978)

Embora apareçam informações sobre a bomba e as pichações na sinopse cadastrada pela Globo, no filme arquivado o assunto não é abordado nas falas do repórter e das entrevistadas. A atividade do movimento é retratada pela reportagem, mas não há repercussão sobre o atentado à bomba sofrido naquele dia, ataque que se tornaria recorrente contra o MFPA em Belo Horizonte.

“Movimento Feminino Anistia – Desmentido” (12 de maio de 1978) – JH

- Filme em 16 mm – P&B – Som magnético
- Duração: 5 minutos e 14 segundos

O livro de Ana Maria Rodrigues Oliveira (c1983) também relata que Helena Greco e o movimento foram vítimas de falsas acusações em determinados órgãos de imprensa. No filme “Movimento Feminino Anistia – Desmentido”, de 12 de maio de 1978, a ativista fala sobre uma dessas acusações. Conforme a sinopse cadastrada pela Globo, a fita traz uma:

Entrevista com a presidente do movimento em BH, Helena Greco, e com uma participante do movimento que não se identificou. Elas falam do problema de notas espalhadas pela cidade em nome do movimento. Falam também do encontro com o governador para conseguir a transferência de presos políticos.

As imagens desse filme foram feitas em um espaço fechado, que mais à frente será identificado como a residência de Helena Greco. Ela aparece sentada em um sofá com a repórter, que está ao seu lado (Figura 13). A fita tem início já com a fala da presidente do MFPA/MG sobre o pedido que o movimento havia feito ao então governador de Minas Gerais, Aureliano Chaves, pela transferência de presos políticos de Linhares (penitenciária localizada em Juiz de Fora) para prisões de Belo Horizonte ou do Rio de Janeiro. Em alguns momentos ainda transparece a pouca intimidade de dona Helena ao procedimento da entrevista, como no instante em que ela chega a levar a mão ao microfone que a repórter segura. No entanto, no gesto de olhar para a câmera ao responder a pergunta, a ativista demonstra que aos poucos está se familiarizando com as lentes da TV.

A natureza intermediária do material da filmagem (não é o material bruto nem a reportagem finalizada) transparece na construção da pergunta seguinte, na qual a repórter questiona dona Helena sobre como os panfletos difamatórios distribuídos pela cidade prejudicaram o movimento. Antes que ela fizesse a pergunta, a câmera havia

sido deslocada para a lateral, de modo a mostrar a repórter de frente e a entrevistada de perfil. Em seguida há um corte e a câmera é disposta no lado oposto da sala, mostrando a entrevistada de frente e a repórter de perfil. Ouve-se ao fundo uma voz masculina que diz: “Gravando!”. Então dona Helena dá início à sua resposta:

Eu não acredito que estes panfletos tenham prejudicado o movimento, até pelo contrário. O fato deles terem saído na quantidade que saiu contra um grupo como o nosso que é um grupo de mulheres que está agindo legalmente em defesa dos direitos humanos significa apenas que nós realmente estamos incomodando. E o que eu acho é que eles (os panfletos) constituem um grande desrespeito ao povo, porque foi uma coisa de tão baixo calão, porque se eles estão achando que o povo brasileiro, especialmente os operários e os estudantes, [categorias] para as quais parece que a propaganda deles foi focada, vai acreditar numa coisa dessas é não acreditar na capacidade de discernimento deles.

A câmera faz um movimento de aproximação da entrevistada, deixando-a sozinha em quadro. “A senhora imagina quem soltou?”, pergunta a repórter em *off*. Dona Helena continua:

Eu imagino... eu tenho certeza que os grupos que agiram dessa vez foram os mesmos que estão agindo aí, soltando bombas, cartas anônimas, telefonemas de ameaça, não só para o Movimento Feminino pela Anistia como para todos os órgãos que estão tratando dos reais direitos do povo e da defesa dos direitos humanos, como foi o caso por exemplo da CNBB [Conferência Nacional dos Bispos do Brasil], do dom Hypólito⁸ e do Movimento Feminino pela Anistia.

Em seguida, as cenas mostram outra mulher pertencente ao MFPA e integrante da Comissão de Linhares, indicada por dona Helena Greco para falar sobre o pedido de transferência dos presos políticos. O plano mostra a repórter de frente e a entrevistada de costas, optando pelo anonimato, numa demonstração do

⁸ Dom Adriano Hypólito (Aracaju, 18 de janeiro de 1918 – Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1996), então bispo de Nova Iguaçu, era um dos expoentes da ala progressista da Igreja Católica quando foi sequestrado no dia 22 de setembro de 1976: “acompanhado de um sobrinho e da noiva deste, d. Adriano foi interceptado por dois carros, de onde desceram homens armados. No tumulto, a moça conseguiu fugir. O sobrinho também foi capturado. O bispo teve um capuz colocado na cabeça. Suas mãos foram algemadas; a batina, arrancada à força. Os captores tentaram forçá-lo a beber cachaça, ele reagiu e foi espancado. Foi deixado nu, com as mãos amarradas e o corpo pintado com tinta vermelha em uma rua de Jacarepaguá, na zona oeste carioca” (COSTA; TORRES, 2004).

medo em mostrar o rosto pelas possíveis retaliações decorrentes de uma exposição direta (Figura 14).

A ativista fala sobre o andamento do processo de transferência dos presos: “De acordo com o juiz auditor que é a pessoa que pode resolver sobre a transferência deles, tá na dependência de uma resposta do secretário interior de justiça sobre vaga em estabelecimento penal em Belo Horizonte e nos arredores”. A conversa continua sem cortes até o final. Repórter: “Então o que está atrapalhando é a burocracia?”. A ativista anônima responde: “É, tá dependendo de um entrave burocrático”. A jornalista prossegue: “por que este empenho de vocês em transferir os presos de lá? Como que eles são tratados?”. A entrevistada do movimento então explica:

O problema principal é a dificuldade das famílias em prestar assistência aos presos, devido à distância, o tempo... consequentemente o tempo de viagem e a situação financeira das famílias que têm dificuldade nas viagens né, dificuldade financeira nas viagens. Depois o regulamento carcerário também é bem rigoroso, principalmente em relação à censura a publicações, que já são censuradas no país, censura à correspondência aos familiares, inclusive às autoridades e o isolamento que eles vivem devido à distância.

A fita finaliza após essa declaração, que pelo teor e pela postura de anonimato da entrevistada revela o medo que existia diante dos órgãos de repressão que cotidianamente acompanhavam e ameaçavam integrantes de movimentos contrários ao regime.



Figura 13: Dona Helena fala sobre os panfletos difamatórios distribuídos a respeito do movimento.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Movimento Feminino Anistia – Desmentido” (12 de maio de 1978)



Figura 14: Representante do MFPA prefere não ser identificada durante entrevista.

Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Movimento Feminino Anistia – Desmentido” (12 de maio de 1978)

“Helena Greco – Prisões Estudantes” (15 de março de 1979) – JN

- Filme em 16 mm – P&B – Som magnético
- Duração: 2 minutos e 24 segundos

Conforme informações da sinopse produzida pela Rede Globo Minas à época da reportagem, esse filme se trata de uma “Entrevista com Helena, que fala das últimas prisões de estudantes em Belo Horizonte”.

A fita é uma sonora, uma breve entrevista feita com dona Helena Greco nas dependências da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (Figura 15) em razão da presença da ativista ali para buscar informações sobre três estudantes universitários presos recentemente na capital mineira.

Diferentemente da entrevista anterior, realizada na casa da ativista, as filmagens de agora foram feitas em um espaço aberto dentro da Assembleia. Há muito ruído ao fundo e o clima é de inquietação pela ausência de informações sobre os alunos detidos.

A repórter (que está fora de quadro) pergunta: “Qual o motivo dessas prisões?”.



Figura 15: Helena Greco em entrevista na Assembleia Legislativa de Minas Gerais
Fonte: Acervo MIS/BH. Fotograma extraído do filme “Helena Greco – Prisões Estudantes”
(15 de março de 1979)

Dona Helena mostra-se inquieta. A falta de justificativa pelas prisões causa aflição e relativa impaciência na ativista, que responde: “Pois é, isso é o que... o que nós estamos mais preocupados com isso. Ninguém sabe por que, o porquê dessas prisões”. “E quais as consequências Dona Helena?”, a jornalista insiste. A presidente do MFPA/MG responde:

Ninguém sabe também. A gente sabe... o que sabe é que a Fátima foi vista pela última vez ontem pela manhã. E como ela não falha nos compromissos dela e ela não apareceu e nem telefonou como ficou combinado... porque ela tinha sido ameaçada na véspera, logo o compromisso que ela estava é... essa prisão foi confirmada tanto no Dops como na Polícia Federal.

A repórter continua: “A senhora está aqui por este motivo?”. “Unicamente por este motivo. É lógico que eu não ia ficar aqui pra posse do presidente né?!”, dona Helena responde já impaciente, em virtude da insinuação por parte da jornalista de que ela estaria ali também para a posse do governador Francelino Pereira, que ocorria naquele mesmo dia. Após uma última pergunta sobre quem seria procurado pela ativista na Assembleia, as gravações finalizam.

Conclusão

Os filmes analisados mostram como o MFPA teve atuação fundamental entre os grupos que lutaram pela anistia, que teve sua lei promulgada em 28 de agosto de 1979.

A relevância do MFPA/MG pode ser verificada na frequência com que o movimento foi tema de reportagens na Rede Globo Minas entre os anos de 1977 e 1979, assim como na notoriedade e respaldo que Helena Greco ganhou como presidente da seção mineira, tornando-se referência na luta pelos direitos humanos no país. As retaliações sofridas pela ativista, em forma de bilhetes, telefonemas com ameaças e mesmo os atentados à bomba, revelam como sua atuação e seu trabalho ganharam visibilidade e tornaram-se um incômodo para os defensores do regime. Para este artigo, foram selecionadas cinco reportagens em um universo de pelo menos 18⁹ matérias que abordam aspectos da luta pela anistia em Belo Horizonte. A cobertura do MFPA tem início já em 1977, ano da constituição da seção mineira do movimento. Em 1978, o nome de Helena Greco começa a ganhar projeção e é ela a principal referência nas reportagens sobre o movimento a partir de então.

Nos filmes selecionados foi possível acompanhar as distintas frentes de atuação do MFPA/MG e o respaldo que o movimento e sua principal representante no estado ganharam naqueles anos finais da década de 1970. A fita “Exposição presos políticos” (22 de outubro de 1977) apresenta uma das frentes de trabalho do

⁹ Reportagens levantadas sobre ações pela anistia em Belo Horizonte na pesquisa de doutorado *BH em movimento: registros audiovisuais do período da ditadura na capital de Minas*. Já são 18 matérias localizadas até a conclusão deste artigo.

movimento, que é a realização de bazares para a venda de artesanato feito por ativistas que se encontravam nas prisões. Na reportagem é Therezinha Zerbini, fundadora e presidente do MFPA, que fala da exposição promovida pela seção mineira do movimento. O núcleo regional já havia sido constituído em assembleia realizada no dia 30 de junho de 1977, mas sua primeira diretoria foi eleita apenas em 26 de novembro daquele ano, quando Helena Greco foi escolhida como sua presidente e passou então a ser a principal interlocutora do movimento em Minas.

O filme “Movimento Anistia – Entrevista” (31 de janeiro de 1978) mostra um momento de reunião das mulheres pertencentes ao MFPA/MG, além de entrevista com Helena Greco. As ações pela anistia passam a ganhar maior visibilidade em Minas Gerais. Pelo contexto das perguntas e respostas, a reportagem busca mostrar o que é o movimento, quais são os seus objetivos e principais linhas de ação. Nas cenas da reunião, o gesto das mulheres que escondem o rosto revela o receio de terem sua imagem associada ao grupo, que poderia ser tanto julgamento no âmbito familiar quanto pelo medo das ameaças e atentados que o MFPA passaria a receber.

Em “Anistia de 45 – Reunião e bomba” (19 de abril de 1978) pode-se ver a tentativa do movimento em organizar reuniões para discussões a respeito dos avanços e demandas relacionados à anistia e sua esperada aprovação por parte do governo. Ao mesmo tempo, o filme mostra alguns tipos de intimidação que o MFPA/MG vinha sofrendo, como a ameaça de atentado à bomba sofrida durante a atividade no Colégio Santo Antônio. Therezinha Zerbini e Helena Greco falam juntas pelo movimento, visto que o evento realizado em Belo Horizonte contava com a participação de Zerbini enquanto presidente do MFPA nacional.

A reportagem “Movimento Feminino Anistia – Desmentido” (12 de maio de 1978) aborda a atuação de dona Helena e outra ativista do MFPA/MG em relação a presos políticos. O filme relata também um episódio de difamação sofrido pelo movimento, uma das formas de intimidação utilizadas pelos defensores do regime. Diante dos ataques sofridos, a postura de dona Helena é segura e afirmativa. Mas havia também quem temesse as consequências de uma exposição pública, como é o caso da outra integrante do MFPA entrevistada nesse filme, que opta por conceder a entrevista sem mostrar o rosto.

Já a fita “Helena Greco – Prisões estudantes” (15 de março de 1979) também faz a abordagem da questão do preso político, mas mostra um caso de prisão recente, no qual não se tinha muitas informações sobre quem havia sido detido nem o motivo das detenções. Pela forma como reage e responde às perguntas da repórter, a entrevistada deixa transparecer a urgência da situação e a ansiedade pelo esclarecimento das prisões

antes que os fatos se desdobrassem em consequências piores. O ato de pronunciar por completo o nome dos estudantes detidos era uma forma de identificá-los publicamente, expor as prisões arbitrárias e responsabilizar o Estado caso acontecesse qualquer coisa a eles enquanto estivessem privados de sua liberdade.

Os cinco filmes apresentam a diversidade de atuação do MFPA/MG, suas lutas e desafios. São retratos de um movimento em que mulheres se expuseram e se arriscaram para fazer frente ao governo de exceção vigente à época, e que mesmo diante das dificuldades conseguiram mostrar decisiva atuação na conquista da Lei da Anistia.

Este recorte faz parte de uma pesquisa maior, na qual esses e outros assuntos serão destrinchados na busca pela análise de como uma parte da história de Belo Horizonte aparece em registros audiovisuais.

Referências

COSTA, R.; TORRES, S. “Desmoralização foi prática da ditadura contra adversários”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 2004. Caderno Brasil. Disponível em: <<http://bit.ly/2Bb1MHi>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

DELGADO, L. A. N. “Helena Greco: humanismo intransigente”. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ORAL – MEMÓRIA, DEMOCRACIA E JUSTIÇA, 11., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABHO, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2rxbmWE>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

OLIVEIRA, A. M. R. *Helena Greco, eu te batizo: anistia*. Belo Horizonte: [s. n.], c1983.

PAULA, A. G. “Pensar a democracia: o Movimento Feminino pela Anistia, as Mães da Praça de Maio e os intelectuais”. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC, 11., 2014, Niterói. *Anais...* São Paulo: ANPHLAC, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2LesYtm>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

RODRIGUES, M. F. “BH em movimento: memórias da ditadura militar na capital de Minas Gerais presentes no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS)”. In: DELLAMORE, C.; AMATO, G.; BATISTA, N. (Orgs.). *A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018. p. 235-252.

submetido em: 30 jun. 2018 | aprovado em: 18 out. 2018.



Entre clarões e lampejos: imagens e imaginários dos povos no cinema¹

*Between gleams and
sparkles: people's images
and imaginaries in cinema*



Hannah Serrat de Souza Santos²

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado, defendida em 2016, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

² Doutoranda e mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio/TV pela mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa “Poéticas da experiência”, com atuação nas áreas de comunicação, cinema, vídeo e fotografia. E-mail: hannah.serrat@gmail.com

Resumo: este artigo investiga como o cinema acolhe politicamente os rostos, corpos e vozes daqueles que habitam as periferias urbanas no Brasil. Se “os povos estão expostos”, como nos diz Georges Didi-Huberman, buscamos compreender quais formas de exposição são produzidas e convocadas pelo cinema brasileiro em diferentes épocas e contextos. Para isso, analisamos algumas cenas de filmes realizados no Brasil entre os anos 1970 e 2010. Diante da chegada do cinema nas comunidades periféricas, refletimos sobre a constituição das imagens e dos imaginários dos povos quando estes passam a ser sujeitos de sua própria aparição.

Palavras-chave: cinema; periferia; povos; imagens; imaginários.

Abstract: this article investigates how the cinema politically assimilates the faces, bodies and voices of those who live in urban peripheries in Brazil. If “the people are exposed”, as Georges Didi-Huberman argues, we seek to understand what types of exposure are produced and assembled by Brazilian cinema in different time periods and contexts. For such, we analyze selected scenes of films made in Brazil between the 1970s and 2010. Considering the arrival of cinema in peripheral communities, we reflect about the constitution of the images and imaginaries of peripheral peoples when they become the subjects of their own appearance.

Keywords: cinema; periphery; peoples; images; imaginaries.

Uma questão política que, em grande medida, sempre atravessou o cinema brasileiro – especialmente no campo do documentário, a partir dos anos 1960 – gira em torno de uma oferta que estaria nas mãos do cineasta, em sua relação com o sujeito filmado: como fazer para *dar* voz e visibilidade ao outro? – como bem apontava Jean-Claude Bernardet (2003) em seu livro clássico sobre as relações entre os cineastas e as imagens dos povos, publicado originalmente em 1984. O dizível e o visível colocam-se, nesse sentido, como algo que é preciso conceder. Outra questão, que vai ao encontro desta e que talvez a aloje em seu interior, é apresentada por Georges Didi-Huberman (2011a, p. 41): “como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma?”. O outro, então, não corresponde imediatamente a um lugar passivo: ele *aparece, adquire forma*.

Tendo isso em vista, neste artigo, retornamos a imagens do passado e do presente, na história do cinema brasileiro, para reencontrar e identificar os modos de aparição e de enunciação dos povos³ periféricos, tal como as linhas de força que os atravessam. Entre a ofuscante claridade dos holofotes e a escuridão muda da noite, para usar os termos de Georges Didi-Huberman, eles continuam a resistir em suas luminescências. Sua aparição, intermitente, nômade e fugaz, não se dá, no entanto, sempre da mesma forma. Guiados, sobretudo, pela filosofia política de Didi-Huberman (2011a, 2011b), tendo em vista as relações entre o visível e o dizível conforme Jacques Rancière (2009, 2012), buscamos compreender a maneira com que a manifestação da palavra e da imagem, concedidas aos povos ou apropriadas por eles, é modulada pelos filmes, assim como o modo com que o cinema realizado nas (e pelas) periferias é atravessado pelas reivindicações dos sujeitos que as habitam. Nesse sentido, ao contrário de traçar um panorama ou desenvolver uma contextualização histórica abrangente, recuperamos cenas pontuais de filmes e vídeos realizados entre 1970 e 2010 no Brasil, como quem persegue pequenos lampejos. Seleccionadas as cenas, realizamos análises imanentes, atentos às operações de enquadramento e montagem dos filmes, mas também ao que se produz no encontro entre os sujeitos que filmam e aqueles que são filmados.

Apresentaremos quatro cenas de aparição e de enunciação dos povos no cinema. Primeiro, para pensar o modo com que o cinema dá a ver os sujeitos

³ Optamos por preservar a grafia de “povos”, no plural, sem deixar de reconhecer a importância que esse termo grafado no singular (“o povo”) teve no pensamento social brasileiro, ligado sobretudo ao desejo de consolidar uma identidade nacional e de direcionar uma atuação política com as classes populares. Compreendemos que dizer, nos dias de hoje, “os povos”, constitui uma tentativa de restituir àqueles cujos rostos, nomes e vozes têm sido sistematicamente apagados, a possibilidade de serem muitos, em sua singularidade e diferença.

periféricos, a partir de uma aparição afirmativa, mas silenciosa. Em seguida, para analisar como o cinema é capaz de interpelá-los e acolher suas interpelações. Em terceiro lugar, buscamos compreender como, ali onde os sujeitos periféricos desejam exceder as representações que lhes são comumente oferecidas, o mundo (fraturado pelas diferenças políticas, raciais e sociais), muitas vezes interrompe o desejo do encontro e do diálogo. Antes de apresentarmos uma quarta cena que se interessa pela possibilidade dos povos aparecerem em comunidade, recorremos a análises históricas e teóricas produzidas por pesquisadores e pesquisadoras dos estudos do cinema e do audiovisual no Brasil, aproximando-as de críticas e textos desenvolvidos por jovens periféricos, possibilitando que tanto o olhar quanto o pensamento produzidos nas margens das cidades sejam capazes de tensionar e potencializar nossa compreensão acerca do cinema brasileiro e da relação contínua, mas não linear, entre os cineastas, as imagens e as vozes dos povos periféricos.

Cenas para pensar uma aparição política dos povos, com o cinema



Figura 1: Primeira cena – aparências, opacidades. Fotogramas do filme *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade.

Em *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade, Deraldo, um poeta nordestino que chega a São Paulo à procura de trabalho, é confundido com um operário de uma multinacional que assassina o patrão em uma premiação. Em determinada cena do filme, o poeta é procurado pela polícia na favela em que mora para responder pelo crime que supostamente havia

cometido. Sem qualquer documento de identificação que pudesse comprovar o engano e pressionado pela polícia, Deraldo decide fugir pelas ruelas da favela e se esconder. Alguns policiais começam, então, uma busca que acaba sendo malsucedida, pois, sem iluminação pública, o morro apresenta-se tomado pela escuridão da noite e as pequenas ruas, entre as casas amontoadas, dificultam sua movimentação.

Nessa cena os policiais buscam o poeta pela favela com o auxílio de uma grande lanterna. O filme nos mostra o carro dos policiais se movimentar e, em seguida, seu contra-plano: os rostos e corpos dos moradores da favela iluminados pela lanterna por eles empunhada. Sobre o quadro negro do cinema, a cada feixe de luz inscrevem-se olhares e gestos daqueles que, aparentemente indefesos, nada podem diante da perseguição policial. Ao serem iluminados, no entanto, em vez de fugir ou de se esquivar, os moradores permanecem parados onde estão, sustentando o olhar firme em direção ora ao fora-de-campo, ora à própria câmera. Algumas vezes, ao contrário de se sentirem ameaçados pela iluminação em seus rostos, alguns moradores e/ou algumas moradoras parecem se constranger e riem suavemente para a câmera. A luz empunhada pela polícia confunde-se, assim, com aquela produzida pelo cinema (ao mesmo tempo em que dela se descola). Diante do mundo, o cinema não apenas abriga as representações que nele circulam, mas incide sobre elas, as altera e as reinventa. Nessa cena, quando o cinema ilumina os rostos dos moradores e moradoras da favela, eles e elas sustentam afirmativamente seu olhar, mas permanecem calados, emudecidos, deixando-se ver apenas.

Quase dez anos depois, em 1987, pouco após *Cabra marcado para morrer* (1984), Eduardo Coutinho realiza o documentário *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), em que, como sugere o título, o cineasta filma o morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, durante alguns dias. O filme foi realizado com os recursos de um concurso do Ministério da Justiça para a produção de um vídeo sobre violência nas favelas do Rio de Janeiro. Como comenta Consuelo Lins, diferentemente dos cineastas do Cinema Novo, Coutinho registra a favela atento ao cotidiano dos moradores e “recoloca de vez o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro” (LINS, 2004, p. 62) – cenário que ganhará bastante atenção a partir de meados dos anos 1990, mas que não havia ainda sido muito explorado pelo cinema documental. Segundo a pesquisadora, *Santa Marta* se recusa a construir tipos que seriam capazes de representar um grupo específico, desfazendo, portanto, as relações diretas entre o particular e o geral, tão comuns em algumas produções dos anos 1960 e 1970 no Brasil.

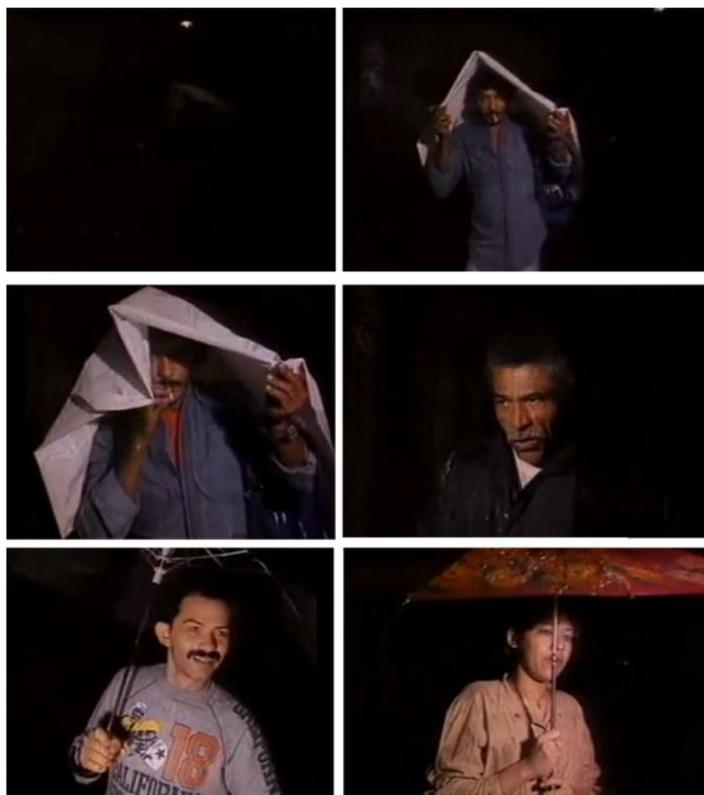


Figura 2: Segunda cena – interpelações, cerceamentos. Fotogramas do filme *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), de Eduardo Coutinho.

O filme, ao contrário de optar por uma narração em *off* que comenta as imagens, escolhe dar lugar às múltiplas vozes dos moradores que habitam o morro, apresentando-nos uma variedade de rostos, falas e comentários que não poderiam corresponder a uma proposta de identificação ou de representação fechada de um grupo social. Como acontece em outros filmes de Coutinho, a equipe de filmagens aparece nas cenas e contracena com os personagens, dando a ver as condições que possibilitaram o encontro entre eles. A primeira imagem do filme, logo após os créditos, é bastante escura e não permite ao espectador ver quase nada. De maneira semelhante à cena de *O homem que virou suco*, já é noite e é a luz do cinema que vem iluminar os rostos e corpos dos homens e mulheres que, durante o caminho de volta para casa, são interpelados pela equipe do filme.

Na primeira abordagem, ouvimos a voz de Coutinho no fora-de-campo. Ele diz: “Por favor, o senhor podia dar uma chegada aqui só?”. Um homem se aproxima

e a câmera também, recortando um plano mais fechado. Conseguimos ver seu rosto com maior clareza. Coutinho, então, pergunta: “Por favor, o senhor está indo pra onde?”. O homem responde: “Pro trabalho”. O realizador, então, novamente pergunta: “E o senhor trabalha aonde?”. O homem responde: “No Leblon” e é interpelado mais uma vez: “No Leblon? O que o senhor faz?”. Ele responde: “Sou carpinteiro”, e é indagado: “Carpinteiro?”, o homem confirma: “É”. Depois disso, o filme apresenta-nos uma série de rostos, enquadrados quase da mesma maneira, no mesmo lugar e no escuro, montados em sequência. Cada um deles apresenta-se à equipe: faxineiro, obreiro, arrumador, doméstica, cozinheiro, biscateiro, pedreiro, eletricitista etc. Durante o filme, então, acompanhamos algumas entrevistas com os moradores da favela, intercaladas com o registro de seus cotidianos, andanças pelas ruas, assim como algumas músicas cantadas por alguns deles no alto do morro. Entre planos abertos, filmados do alto da favela e planos fechados, mais próximos das pessoas, o filme se faz.

As entrevistas são montadas em trechos curtíssimos intercalando diferentes vozes, de forma bastante fragmentada. Aos poucos, o filme revela uma aproximação maior com alguns personagens, oferecendo uma abertura para que eles falem um pouco mais de suas vidas, sobre questões pessoais, mas também sobre a violência sofrida na periferia. Diferentemente dos trabalhos posteriores de Coutinho, a montagem acaba por fragmentar excessivamente as falas, que se tornam muito breves e conectam-se por meio de alguns temas ou tópicos.

Em determinado momento, o microfone é passado a uma das moradoras do morro. Ao entrevistar um policial que, anteriormente, havia sido entrevistado por Coutinho, ela diz:

deixa eu te perguntar uma coisa, você diz que não tem muita violência, mas, pra gente que mora aqui no morro e nas proximidades, é violento, subir pro trabalho e ter que parar, entendeu? A gente ter que dar uma satisfação, as pessoas perguntam pra onde que vão, porque isso tá entrando na vida pessoal da gente e isso nem é autoridade, sabe? Tá se tornando uma coisa, um poder, uma pessoa que tem o poder de interpelar o outro, não deixando que as pessoas se visitem, se curtam, se namorem. (trecho de SANTA..., 1987)

A mulher com o microfone se coloca à frente do policial dirigindo-lhe a pergunta, mas ao seu lado está Coutinho, ouvindo a conversa entre os dois. O policial, por sua vez, responde um pouco constrangido, talvez pelo cinema, pelo cineasta ou, ainda, pela mulher negra que lhe dirige a questão diante das câmeras.

O que nos interessa pensar, com esse filme, um dos primeiros documentários a abordar as favelas cariocas interessado em ouvir o que seus moradores têm a dizer, é justamente a questão que essa mulher dirige ao policial a respeito do “poder de interpelar o outro”. Sua fala parece retornar imediatamente ao início do filme, à abordagem do cineasta, enquanto os moradores de Santa Marta dirigem-se para seus trabalhos e são parados, interpelados pelo cinema.

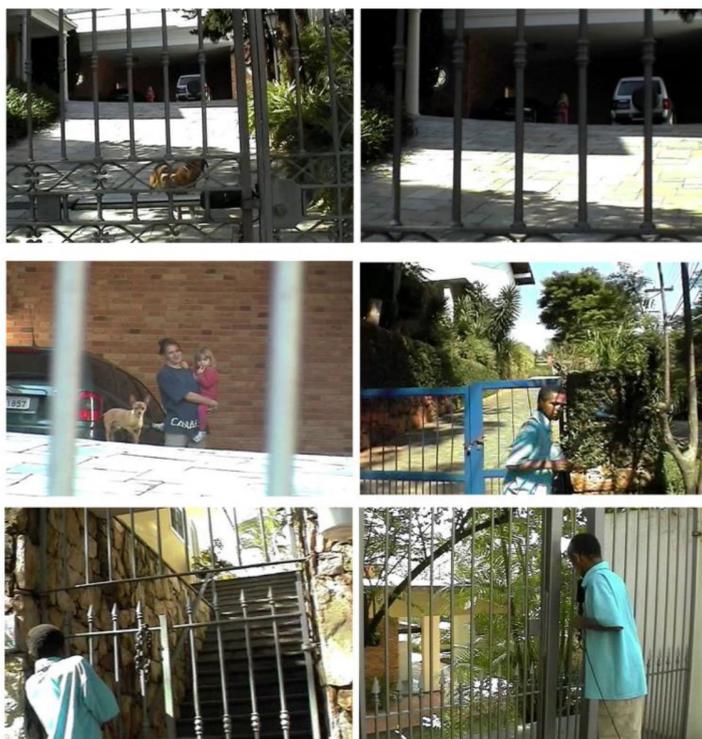


Figura 3: Terceira cena – dispor do cinema, indispor-se com o mundo. Fotogramas do vídeo realizado por jovens de Paraisópolis, *O paraíso não é aqui* (2003).

O paraíso não é aqui (2003) é um pequeno vídeo de pouco mais de 5 minutos, realizado por seis jovens que participaram de uma oficina da Associação Cultural Kinoforum em Paraisópolis, na periferia de São Paulo/SP. São eles: José Lusimar B. de Souza, Lucenilda dos Santos de Santana, Maria Borges, Nelcivam dos Santos de Santana, Renato de Paula Ferreira e Tiago da Silva Neves. O vídeo começa com um plano mais fechado, enquadrando os famosos prédios do bairro Morumbi que se avizinham a Paraisópolis e, em seguida, por meio de um *zoom-out*, enquadra uma pequena ruela da favela em primeiro plano, com os prédios ao fundo. O filme se estrutura por uma

locução de rádio que é montada sobre as imagens e constrói uma pequena narrativa ficcional junto a um personagem que anda de carro pelas ruas, escuta a rádio em casa, visita um evento beneficente etc. A isso são intercaladas algumas entrevistas com os moradores de Paraisópolis e uma única entrevista feita na rua com uma mulher que aparenta ser uma empresária do ramo de venda de imóveis na zona sul.

Entre alguns planos da favela e dos prédios do Morumbi, há momentos no filme em que vemos um jovem negro segurando um microfone diante das portas das casas dos moradores da zona sul de São Paulo, tentando realizar algumas entrevistas. Em certo momento, o filme apresenta a imagem de um portão de grades de uma casa grande. No fora-de-campo, ouvimos a voz de um jovem que diz: “oi, boa tarde, eu posso falar com a senhora?”. Uma voz abafada responde alto: “não!”. O jovem insiste: “É rapidinho, só” e ela diz: “não, não, não.” Vemos uma criança parada na garagem olhando para a câmera e a mulher, que ouvíamos há pouco, a chama para entrar, aparecendo ao fundo do quadro. O jovem insiste, justificando-se: “É que a gente tá fazendo uma reportagem, a gente queria só pegar, só pra senhora falar sobre...”. O filme corta para um quadro mais fechado em que vemos a mulher com mais nitidez, agora, já com a criança no colo. O jovem continua: “é rapidinho, não precisa nem...”. A mulher, então, interrompe o jovem e repete: “não, não, não, preocupa não, tá?” e segue entrando com a criança para dentro da casa, mas o jovem persiste, um pouco aflito: “não, é rapidinho, a gente só está fazendo um filme, na verdade...”. A mulher, que já saiu do campo de visão da câmera, ainda diz: “ah, tá bom, mas não dá não”. Antes de o plano terminar, ouvimos o jovem gritar atrás da câmera: “é rapidinho, senhora!”, e, mais uma vez, o filme corta para uma entrevista na favela em que dois homens fazem uma denúncia sobre a situação precária do lugar onde eles vivem. Ao fim do filme, logo após os créditos, vemos uma série de imagens do mesmo jovem com o microfone, a cada vez diante de um portão diferente, tentando, sem sucesso, conseguir uma entrevista.

Não se trata, nesse caso, de pensar apenas em quê os discursos dos povos sobre si mesmos alteram-se quando realizadores da periferia fazem seus próprios registros e quando os cineastas do asfalto decidem filmá-los. A questão é, ainda, anterior a essa e diz respeito aos limites do registro e dos encontros, quando um morador de periferia decide sair do morro e buscar outras representações que não as suas. Os cortes, em *O paraíso não é aqui*, a cada interdição que cerceia a possibilidade de diálogo, devolvem-nos imediatamente às ruelas da favela e sugerem que, por mais que portem a câmera, o “poder de interpelar o outro” ainda se localiza do lado de lá dos morros, especialmente quando é um menino negro que se coloca no portão da casa de uma família branca de classe média para pedir por uma imagem, uma fala, uma aparição.

“Falar de mim é fácil, difícil é ser eu”⁴: da produção comunitária de imagens à invenção de imaginários

A atuação de associações e ONG em comunidades periféricas, como essa que resultou em *O paraíso não é aqui*, é tributário, de certa maneira, de um processo que podemos localizar a partir da década de 1980 no Brasil, quando toma forma o chamado “vídeo popular”, intimamente ligado à atuação dos movimentos sociais e populares e pensado sobretudo como instrumento de intervenção na realidade social. Próximo às propostas do vídeo militante que tomou forma no Brasil no final da década de 1960 e que buscava contrapor-se à produção massiva televisiva, o movimento do vídeo popular buscava então possibilitar que a câmera fosse utilizada pelas classes populares que, com ela, poderiam realizar suas próprias imagens.

Os realizadores ligados ao vídeo popular, no entanto, não se compuseram apenas de grupos populares, como aponta Luiz Fernando Santoro (2014), já que, em grande medida, os vídeos eram feitos por profissionais, de maneira integrada com aqueles que participavam dos movimentos sociais ou não. O mais importante, segundo o autor, era que o vídeo fosse uma produção “de interesse dos movimentos sociais”. Assim, ainda que a questão da participação, nesse contexto, fosse fundamental e respondesse por grande parte das demandas desses movimentos, como observa a pesquisadora Clarisse Alvarenga, a efetiva participação das comunidades na realização dos vídeos acabava por não se concretizar e, aos poucos, as produções começam a se enfraquecer, culminando com o fechamento da Associação Brasileira do Vídeo Popular (ABVP) em 1995.

Segundo Alvarenga, a partir dessa década, será junto a profissionais do cinema, da comunicação e da educação, já não mais ligados aos movimentos sociais, que a câmera passará efetivamente para as mãos da comunidade. O vídeo popular, então, dá lugar ao que Alvarenga (2004, p. 63) entende como “vídeo comunitário”, quando “vários projetos que vinham da fase do vídeo popular começam a abdicar da câmera, transferindo-a para as mãos dos grupos sociais”. Oficinas realizadas nas comunidades destinam-se, a partir de então, a explicar o funcionamento da câmera de vídeo e a fazer com que os alunos, quase sempre jovens que dispõem de tempo livre e já não são vinculados a sindicatos ou partidos políticos, realizem suas próprias imagens. Além disso, a autonomia em relação aos movimentos sociais possibilita que os realizadores trabalhem com bastante liberdade questões referentes à linguagem videográfica ou àquelas que concernem seu próprio ponto de vista sobre a realidade por eles vivida.

⁴ Fazemos referência, aqui, ao título homônimo de um texto publicado na Revista do Vídeo Popular, por jovens realizadores da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Cf. Canova, Alvarez e Gomes (2010).

Cada vez mais, é possível perceber um desejo de autonomia em relação aos mediadores do processo de democratização da produção videográfica nas comunidades. Esse aspecto torna-se evidente em um trecho de um *e-mail* que a pesquisadora Rose Satiko G. Hikiji recebe de um desses jovens realizadores e cita em um de seus textos. Ela comenta:

Em diversos momentos, ouvi questionamentos acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar *sobre* eles [os jovens realizadores moradores de periferias], *sobre* o movimento que protagonizam. Nesses momentos, eles defendem a posição de que podem falar, e, de fato, falam por si próprios. Essa postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – remete ao que Bill Nichols identificou como “os filmes em primeira pessoa”, autorrepresentações produzidas por aqueles que foram tradicionalmente objetos de estudos antropológicos. (HIKIJ, 2014, p. 154)

Se, como ressaltamos, a questão que acompanhava os documentários produzidos a partir da década de 1960 no Brasil era “como fazer para dar voz ao outro?”, hoje, ainda que essa pergunta continue a ressoar, ela parece ganhar novas modulações. Em grande medida, o “nós” e o “outro” dos discursos já não são mais os mesmos. Quando os jovens dizem: “queremos falar por nós mesmos” ou “a quebrada um dia não precisará mais de intermediários”, a afirmação do desejo de serem eles mesmos portadores de suas próprias palavras é premente e remete ao desejo de, inclusive, ser capaz de exceder a possibilidade exclusiva da autorrepresentação, como observamos em *O paraíso não é aqui*.

Em texto publicado no livro *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, Francisco Elinaldo Teixeira (2004) comenta uma resposta concedida por João Moreira Salles quando perguntado sobre “a cara dos documentaristas no Brasil” que nos interessa nesse sentido. Segundo Teixeira, o argumento de Salles foi o seguinte:

De um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista. Com exceção de *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, o documentarista brasileiro não se filma. Até porque, no fundo, é mais fácil filmar o que é diferente. Isso é uma pena, porque o documentário brasileiro ainda precisa falar da classe média e – por que não? – da elite. (TEIXEIRA, 2004, p. 65)

Do lado avesso ao dos documentaristas bem situados no seu ofício, confortáveis em encontrar o que lhes é diferente, aos jovens moradores de Paraisópolis e tantos outros, parece restar apenas a possibilidade de voltar a câmera para si

mesmos. Se passamos, como comenta Teixeira (2004, p. 64), “pelo imperativo do ‘falar pelos que não têm voz’ ao do ‘dar a voz ao outro’”, ainda parece haver um longo caminho no que diz respeito não apenas às possibilidades de representação, concessão ou restituição de alguma coisa que falta, mas também à necessidade urgente de que haja uma tomada de palavras e imagens, como um gesto ou uma ação afirmativa e consciente daqueles que decidem se apropriar de algo que nunca foi, “legitimamente”, seu. Ao invés de “dar voz ao outro”, como uma formulação que destina uma posse e uma concessão, talvez seja o caso de pensar o que efetivamente significa uma “tomada de palavras”, no cinema contemporâneo brasileiro, como uma apropriação dos povos que, muitas vezes, precisam tirá-las à força.

Em um texto escrito por realizadores de vídeos comunitários e publicado no livro *Audiovisual comunitário e educação: história, processos e produtos* (2010), em que eles são bastante críticos em relação à atuação das ONG que oferecem oficinas na periferia de São Paulo – caracterizando bem a zona de conflito em que o vídeo se instala quando percorre outros espaços –, os jovens André Luiz Pereira, Daniel Fagundes, Diego F. F. Soares e Fernando Solidade Soares, do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), comentam:

A nosso ver, o advento do vídeo nas periferias de São Paulo assemelha-se à chegada das parafernalias portuguesas nas comunidades indígenas: um espelho em troca de um lote de terra; uma câmera em troca de propaganda. O machado que cortou o pau-brasil decepcionou e, muito, a tradição e os valores ancestrais. [...] Das ocas aos barracos, dos espelhos às câmeras de vídeo, o processo se repete, as comunidades crescem, e, para quem vive no extremo, a extremidade é o que se tem (da sobra de comida ao lixo tecnológico). (PEREIRA et al., 2010, p. 331)

[...] é preciso avaliar o trabalho realizado pelas ONGs com o audiovisual nas periferias. No caso de São Paulo, percebemos que, ainda que tenham nos possibilitado produzir imagens, não nos possibilitaram a produção de imaginários. O discurso mais recorrente é o de autorrepresentação: “vamos possibilitar aos carentes que mostrem sua comunidade como a mídia não mostra”. Mas a grande questão é: basta que alguém habituado com a miséria pegue numa câmera e grave seu cotidiano para que ele seja modificado? (PEREIRA et al., 2010, p. 335)

Em *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* (2010), de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, alguns jovens participantes de oficinas em favelas do Rio de Janeiro assinam a direção do filme que, por uma variação de perspectiva, deveria contrapor-se ao longa-metragem

de 1962 ao qual ele faz referência direta. O filme *Cinco Vezes Favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Leon Hirszman, realizado pelos cineastas do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), retratava a periferia carioca a partir de uma ótica externa e socialmente situada: aquela dos jovens realizadores brancos e de classe média. Agora, os moradores das favelas seriam responsáveis por produzir suas próprias imagens ou, ao menos, eles seriam os responsáveis pela direção dos cinco episódios que compõem o filme.

No entanto, *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* parece pouco atender às demandas dos jovens do NCA que citamos anteriormente. Daniel Fagundes, um dos integrantes do grupo e que também assina a autoria daquele texto, escreveu uma crítica veemente ao filme, publicada na revista do Vídeo Popular, que se chama “5x mais do mesmo: seria engraçado se não fosse triste, seria triste se não fosse caricato”. Ele diz:

Mais uma vez a favela preferiu caricaturar suas mazelas ao invés de discuti-las do ponto de vista político. E o mais ridículo é querer contrapor essa releitura à bela obra de Leon Hirszman, em 1962. [...] o formato, a linguagem, a estética propôs inovações, ou seja, nada que o Fernando Meirelles não faria. E isso não é o que entendo por trabalho qualificado construído pelo povo morador de favelas no Brasil. (FAGUNDES, 2010, p. 8)

As principais questões criticadas por Fagundes são a falta de originalidade e a persistência da produção e da circulação de uma imagem que responde às demandas dos espaços de exibição hegemônicos. Ao ser filmado e montado por profissionais com experiência no campo do cinema fora das favelas, o filme apaga as marcas que deveriam identificá-lo a seu contexto de produção e, de certa forma, cerceia a inventividade dos diretores. Como são cinco episódios, dirigidos por jovens diferentes, era preciso que uma homogeneidade estética fosse construída pela equipe técnica do filme, dando coesão a ele como um todo. Como comenta Cezar Migliorin (2010):

A favela, que no discurso do filme, pretende se distanciar dos estereótipos e não ser determinante deste ou daquele modo de ser, é determinante de um lugar de fala, num paradoxo intransponível [...] O problema da política, como sabemos, não é a legitimação desta ou daquela identidade como lugar de fala, mas a possibilidade dos sujeitos e grupos fazerem escorregar seus lugares de fala, podendo enunciar nas brechas em que eles deixam de ser iguais a eles mesmos – seja este

um “eles mesmos” que lhes é imposto pelos preconceitos, seja pelo “eles mesmos” que os legitima. A política é justamente esse escorregar, essa passagem do que alguém diz que sou, ou que devo ser, para outra coisa, para outro espaço ainda não mapeado. Nas reivindicações que o filme apresenta, não há nada que não esteja dado na sociedade. (MIGLIORIN, 2010)

A formulação precisa de Migliorin, inspirada claramente pela filosofia política de Jacques Rancière (1996), vai ao encontro das demandas dos jovens do NCA. Não basta que eles tenham acesso às câmeras se aquilo que, com elas, se pode produzir apenas os devolve a uma reiteração identitária suficiente para legitimar seus atos de fala ou, ainda, se a construção de um gesto autorrepresentativo sempre se elabora a partir das imagens e das palavras que lhes são oferecidas, de fora para dentro das comunidades. Nesse sentido, o que esses jovens reivindicam aproxima-se daquilo que Rancière (1996, p. 48) denomina “subjetivação política”, a que Migliorin faz referência, indiretamente, em seu texto.

De acordo com Rancière, uma “subjetivação” é algo que difere, substancialmente, de uma “identificação”. Ela é, justamente, o que inscreve uma diferença entre um corpo e uma voz, o que se constitui no intervalo entre duas ou mais identidades. Quer dizer, uma “subjetivação” produz diretamente uma desidentificação entre, por exemplo, *aquela* que fala, reconhecido por meio dos nomes que lhes são atribuídos, e *aquilo* que se fala e que, supostamente, deveria ligar-se a essas nomeações. Conforme Rancière:

“Operários” ou “mulheres” são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de *quem* se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um *quem* e um *qual* na aparente redundância de uma proposição de existência. [...] Toda subjetivação política é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. (RANCIÈRE, 1996, p. 48-49)

Ser definido a partir de uma identidade fixada e de um nome exclusivo (“operário”, por exemplo) poderia desativar uma possibilidade de fala, ou seja, define alguém que não merece ser escutado e, portanto, incapaz de ser interlocutor. No entanto, ao fazer circular muitas palavras (“operário”, “cineasta”, “rapper”, “ator” e “analfabeto”, por exemplo), as distribuições dos lugares de fala e das ocupações no espaço podem ser reconfiguradas e tornam mais difícil o

trabalho da contagem e da classificação instaurada pela ordem policial⁵. A questão sobre a “contagem dos incontados” ou da “divisão do sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 48) constitui a base de seu pensamento e funda o próprio litígio que, para ele, institui a política.

A contagem das palavras que são ouvidas e que deixa de lado aquelas que são percebidas apenas como barulho refere-se ao que Rancière entende como o dano constitutivo da política: uma contagem das “partes” da comunidade que se funda no erro de cálculo, numa falsa contagem que dá lugar a um suplemento. O que se entende a partir disso, portanto, é que a linguagem não é concebida como um instrumento de que o animal político se vale, mas é aquilo que está no centro da disputa política, é aquilo por que se luta. Assim, não basta que aqueles que, até então não tinham acesso à linguagem, por exemplo, passem a tê-lo, sem que isso os retire de uma identificação com uma identidade pré-definida.

Dança do desejo formando comunidade⁶



Figura 4: Quarta cena – aparecer em comum. Fotogramas do filme *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós.

⁵ Fundamentalmente, o autor faz uma distinção entre aquilo que ele entende por “polícia” e “política”. A “polícia” trata de um ordenamento engendrado pelas relações de poder, que determina certas maneiras de ser, de dizer ou de ver que são compreendidas de maneira consensual. A “política”, por outro lado, é o que rompe e redistribui os ordenamentos policiais.

⁶ Inspiramo-nos, aqui, na formulação de Didi-Huberman (2011b, p. 55), compreendendo sobretudo o desejo comunitário de emancipação política.

////////////////////////////////////
A luz que ilumina as ruas sem asfalto e os rostos e corpos dos moradores de Ceilândia, na periferia de Brasília, já não é empunhada por aqueles que, mesmo com generosidade, poderiam anunciar: “eis, aqui, os povos que habitam as margens da cidade”. Ao contrário de ser-lhes oferecida uma visibilidade que vem de fora (de um antecampo⁷ que, a princípio, não lhes pertence), os homens e mulheres filmados nesses espaços passam a emitir seus próprios lampejos, afirmando-se enquanto sujeitos de sua própria aparição. Como gostaria Didi-Huberman (2011b, p. 155), trata-se, assim, de

formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da noite que nos ofusca.

Como sugere o filósofo francês:

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antifrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis [...]. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contra-informação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmarem seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 155)

Se vivemos no mínimo entre dois mundos, um “inundado de luz” e outro “atravessado por lampejos”, o que *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, propõe é que essas cintilações que vêm da periferia sejam capazes de incidir no mundo, a princípio, plenamente iluminado. Nas bordas de Brasília/DF, a cidade planejada, tão filmada e fotografada por artistas, fotógrafos, cineastas e jornalistas, encontra-se Ceilândia, a cidade satélite mais populosa do Distrito Federal, conhecida também

⁷ Referimo-nos, na esteira de André Brasil (2015, p. 91), ao “fora-de-quadro em que costumam se situar o diretor, a equipe e os equipamentos de filmagem”. Para uma análise cuidadosa, dedicada à relação que o filme estabelece com o seu antecampo, cf. Brasil (2015).

como a mais violenta. A periferia de Brasília e seus moradores aparecem, então, não apenas por meio da incidência de novas fontes de luz, cujo antecampo constitui-se na própria periferia, mas também a partir da articulação entre sua aparição e uma tomada de palavras que, afirmativamente, produz relatos, testemunhos e encenações, ligados sobretudo à experiência histórica que os atravessa e os constitui.

Sentados ao redor de uma fogueira, os personagens de *A cidade é uma só?* relembram antigas canções sobre a Ceilândia. Esse breve encontro lhes permite retomar as memórias e os cantos do passado. Reunindo-os como uma pequena comunidade de partilha e de desejo, a fogueira acesa no quintal de casa é o que ilumina os rostos dos personagens diante do cinema. O que antecede essa imagem, logo depois do título, é outra cena noturna. Desta vez, as ruas da cidade, quase sem claridade, são iluminadas pelo farol de um antigo Wolksvagem Santana. A câmera registra, do interior do veículo, as ruas de chão batido. Algumas residências são apanhadas nas bordas do quadro. Algumas vezes, vemos moradores andando pelas ruas, a pé ou sentados na porta de casa. Na faixa sonora, ouvimos o som do rádio, que é brevemente sintonizado, e escutamos a voz de JK, que anuncia:

deste planalto central, nessa solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais... lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo essa alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites em seu grande destino⁸. (trecho de *A CIDADE...*, 2010)

Inicialmente, a maneira com que os espaços da Ceilândia e seus moradores tornam-se visíveis pelo cinema apresenta-se ligada aos modos de habitar e de vivenciar a cidade. Seja de dentro do veículo ou junto à fogueira, a câmera coloca-se ao lado dos personagens para apanhar uma experiência no espaço periférico que se articula às forças do presente e às inscrições do passado e da memória. O espaço filmado se vê constituído pela experiência dos personagens e atravessado por outros tempos. Quanto aos sujeitos, eles são filmados a partir do modo como elaboram sua relação com o território – traduzida nessas cenas, por exemplo, na reprodução das antigas canções sobre Ceilândia ao redor da fogueira, que nos remete ao trabalho da memória, da invenção e da colocação em cena de uma situação coletiva, compartilhada entre eles.

⁸ Célebre frase de JK, proferida em sua primeira visita à Brasília, no dia 2 de outubro de 1956. Essa frase encontra-se, inclusive, gravada no mármore do Museu da Cidade, na praça dos Três Poderes da Capital Federal.

Como sugere César Guimarães (2015, p. 47), na esteira de Jean-Luc Nancy, não se trata de idealizar ou sonhar com uma “comunidade perdida”, em que residiriam as conotações ligadas à interioridade, exclusividade e identidade, mas de “abrigar novas modalidades de existência em comum: descentradas, longe de toda unificação e de todos os apelos que clamam pela fusão”. De acordo com ele:

A perda da intimidade de uma comunhão, a recusa da imanência absoluta em favor da exposição a um fora, de uma relação com o exterior, com outrem; o não fechamento em um território; a negação da consubstancialidade de um “sangue” ou de uma “terra natal”: esses são os traços constitutivos da comunidade inoperante ou desativada, que não se erige como obra. Comunidade paradoxal, cujo ser-com ou ser-em-comum recusa tanto o motivo de uma interioridade comum concebida como uma fusão quanto um ajuntamento pelo exterior, em favor de uma exposição (ao aberto, aos outros) das singularidades que a constituem. (GUIMARÃES, 2015, p. 47)

A comunidade que aparece, nos filmes de Queirós, nesse sentido, constitui-se em sua multiplicidade e pluralidade, sem optar por qualquer nostalgia ou idealização do passado e sem buscar identificações, fusões ou determinações que poderiam recair sobre os sujeitos filmados. Uma comunidade esburacada, rachada, impossível de constituir-se a partir de reconciliações e entendimentos. A retomada de uma história esquecida, dos depoimentos e desejos silenciados não vem, então, costurar ou recompor o que antes estabelecia-se de maneira fragmentada, cindida.

Considerações Finais

Ainda que tenhamos optado por selecionar, aqui, apenas algumas cenas de filmes apresentados em sequência (dos anos 1970 até 2010), não se trata, no entanto, de afirmar uma progressão linear das formas com que o cinema lança suas luzes sobre os povos filmados. Acreditamos tratar-se, propriamente, de uma intermitência: um aparecer e um desaparecer em meio aos holofotes do espetáculo e da História. Nessa esteira, não acreditamos que seja o caso nem de anular o potente trabalho dos cineastas que filmaram os povos nas últimas décadas, com bastante afino e engajamento, nem de superestimar, de imediato, a possibilidade de os povos realizarem seus próprios filmes, uma vez que lhes foi oferecida uma câmera de vídeo, como se, apenas assim, o cinema pudesse acolher registros mais potentes. Além disso, bem sabemos que o cinema, especialmente o documentário, é irrigado também pelas diferenças, pelas

relações de alteridade que podem ser por ele engendradas quando o cineasta filma o “outro”, mesmo que isso seja ainda um privilégio dos cineastas do asfalto.

Ainda assim, ressaltamos que novos vetores vêm modular essas aparições na atualidade, sobretudo a partir da popularização do acesso às tecnologias de produção de imagens – das câmeras de vídeo a, mais recentemente, câmeras de celulares. Se as luzes que, por vezes, incidem sobre seus rostos, permitindo-lhes uma breve aparição, como em *O homem que virou suco*, os iluminam em sua nudez ou, em *Santa Marta, duas semanas no morro*, a partir de uma interpelação, de um convite à escuta, em *O Paraíso não é aqui* percebemos a necessidade de que os povos possam exceder sua própria representação, quando eles tornam-se também realizadores. O desejo e as reivindicações dos homens e mulheres, negros e negras, trabalhadores e trabalhadoras, de se tornarem sujeitos de sua própria imagem são acompanhados de um gesto afirmativo, de uma apropriação das cenas, dos espaços e das palavras para que seja possível aparecer em comunidade, como acontece no cinema de Adirley Queirós. Nesse gesto, como queriam os jovens do NCA, é preciso, portanto, inventar formas próprias, fabricar novos imaginários e ficções que não possam aderir com facilidade às costumeiras e perversas disposições da vida social.

Referências

ALVARENGA, C. M. C. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

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

BRASIL, A. “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em ‘A cidade é uma só?’”. *Revista Negativo*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 87-99, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2G35GYp>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

CANOVA, F.; ALVAREZ, S.; GOMES, T. “Falar de mim é fácil, difícil é ser eu”. *Revista do Vídeo Popular*, São Paulo, n. 4, p. 6-7, jul. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2EslBhs>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. “Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural”. In: SILVA, R.; NAZARÉ, L. (Org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011a.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

FAGUNDES, D. “5x mais do mesmo: seria engraçado se não fosse triste, seria triste se não fosse caricato”. *Revista do Vídeo Popular*, São Paulo, n. 5, p. 8-9, dez. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2Qn3Nuf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

GUIMARÃES, C. “O que é uma comunidade de cinema?” *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 45-56, jun. 2015.

HIKIJ, R. S. G. “Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – encontros”. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Prceu USP, 2014. p. 147-175.

LINS, C. “Santa Marta, duas semanas no morro: a favela, o vídeo e o cinema possível”. In: _____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema, vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 58-74.

MIGLIORIN, C. “5x favela: agora por nós mesmos, de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais (Brasil, 2010)”. *Revista Cinética*, [S.l.], 27 set. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2rsygs8>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

PEREIRA, A. L. P. et al. “Para reinventar o vídeo e a periferia: vídeo popular, cinema de quebrada, vídeo comunitário, audiovisual periférico... ser ou não ser?”. In: LEONEL, J.; MENDONÇA, R. F. (Org.). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 330-339.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTORO, L. F. “Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois”. In: VICENTE, W. (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Prceu USP, 2014. p. 39-56.

TEIXEIRA, F. E. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. In: _____. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 29-65.

Referências audiovisuais

A CIDADE é uma só? Adirley Queirós, 2011.

CINCO vezes favela: agora por nós mesmos. Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, 2010.



O HOMEM que virou suco. João Batista de Andrade, Brasil, 1981.

O PARAÍSO não é aqui. José Lusimar B. de Souza, Lucenilda dos Santos de Santana, Maria Borges, Nelcivam dos Santos de Santana, Renato de Paula Ferreira e Tiago da Silva Neves, 2003.

SANTA Marta: duas semanas no morro. Eduardo Coutinho, 1987.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 30 out. 2018.



O repórter e a reportagem na TV: a cobertura do atentado contra o *Charlie Hebdo*

The reporter and the report on TV: the coverage of the terrorist attack on Charlie Hebdo



Ana Paula Goulart Ribeiro¹

Igor Sacramento²

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. E-mail: goulartap@gmail.com

² Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). E-mail: igorsacramento@gmail.com

Resumo: este artigo compara as coberturas dos programas *Jornal Nacional* (da TV Globo) e *Le 20 Heures* (do canal TF1) sobre o atentado terrorista ao jornal francês *Charlie Hebdo* em 7 de janeiro de 2015, a partir das diferentes formas de performance dos repórteres em duas culturas televisivas distintas: a brasileira, marcada pela subjetivação, e a francesa, pela descorporalização.

Palavras-chave: televisão; jornalismo; cultura; Brasil; França.

Abstract: this article compares the coverage of *Jornal Nacional* (TV Globo channel) and *Le 20 Heures* (TF1 channel) on the terrorist attack on the French newspaper *Charlie Hebdo* on January 7, 2015, from the different forms of reporter performance in two distinct television cultures: the Brazilian culture, marked by subjectivation, and the French culture, marked by disembodiment.

Keywords: television; journalism; culture; Brazil; France.

Introdução

O atentado terrorista ao *Charlie Hebdo* ocorreu em 7 de janeiro de 2015. Às 11h30, dois homens fortemente armados e vestidos de preto – posteriormente, identificados como os irmãos Said e Chérif Kouachi – invadiram a redação do jornal. A ação durou poucos minutos e resultou em 12 mortos. Entre eles, estava Georges Wolinski, de 80 anos, uma lenda do cartunismo. Na fuga, um dos terroristas executou, a sangue frio, um policial. As imagens chocaram o mundo. A população de Paris foi às ruas em protesto contra o terrorismo. Uma onda de solidariedade se espalhou, com manifestações na maioria das grandes cidades do planeta. O *slogan* “Je suis Charlie” (Eu sou Charlie) tomou conta das ruas e das redes sociais. Oitenta mil policiais foram mobilizados na caçada aos irmãos Kouachi. Dois dias depois do atentado, eles foram localizados numa gráfica a 35 km de Paris, onde mantinham reféns. Depois de oito horas de cerco, a polícia invadiu o local e matou os dois terroristas.

Neste artigo, analisamos a cobertura do atentado contra o jornal *Charlie Hebdo* no *Jornal Nacional* (TV Globo, Brasil) e no *Le 20 Heures* (TF1, França). Centrando nossa análise na atuação do repórter, buscamos identificar as diferenças entre os dois programas, que possuem formatos semelhantes. Para embasar a análise comparativa das coberturas, apoiamo-nos na bibliografia sobre telejornalismo no Brasil e na França. Temos conhecimento mais profundo, obviamente, sobre o *Jornal Nacional* e o contexto jornalístico brasileiro. Em relação ao programa e ao contexto francês, nosso conhecimento é mais limitado. Na realidade, estamos fazendo apenas um primeiro exercício de análise comparativa³.

Nosso objetivo é analisar, a partir da cobertura do atentado nos dois telejornais, a atuação do repórter em duas culturas televisivas distintas. Sabemos que, no Brasil, nos últimos anos, houve mudanças significativas na construção da narrativa telejornalística, que passou a garantir seu efeito de verdade mais pela subjetivação dos relatos e pela performance dos apresentadores, dos repórteres e dos depoentes do que pela mediação distanciada dos eventos narrados. Nesse contexto, os repórteres têm assumido cada vez mais protagonismo na construção dos acontecimentos. Essa nova performance do jornalista mudou o *status* testemunhal de sua atividade, que

³ A escritura deste texto foi estimulada por nossa participação no programa internacional de pesquisa Patrimoines-Images-Médias-Identités (PIMI). Ele é uma versão da nossa comunicação no III Encontro PIMI, na Universidade de Lyon, em 2016. Nosso texto traz um diálogo estreito com as apresentações realizadas por Itania Gomes e Juliana Guttman, da UFBA, nos dois primeiros encontros do PIMI (em Aix-en-Provence e Salvador), em 2015, bem como procura realizar alguns avanços a partir das contribuições dessas e outros colegas presentes nos eventos.

passou a se afirmar menos pelo que o profissional presenciou e mais pelo que ele viveu, experimentou. Assim, o corpo, a voz, a emoção e o envolvimento com o acontecimento narrado ganham centralidade no jornalismo televisivo.

A escolha da cobertura do atentado terrorista contra o *Charlie Hebdo* se deveu aos seguintes motivos: a) por ter sido um acontecimento de grande repercussão mundial, que gerou enorme comoção; b) pelo potencial emocional do evento e de mobilização dos afetos pela reportagem; e c) pela possibilidade de observar diferentes formas de narrar no jornalismo televisivo de dois países.

Para nossa análise, escolhemos os seguintes dias para compor o *corpus*: 7, 8, 9, 10 e 12 de janeiro de 2015. A justificativa para escolha são as seguintes: a) o *Jornal Nacional* conta com matérias apenas nesses dias sobre o ocorrido; e b) apesar de *Le 20 Heures* ser exibido todos os dias, inclusive aos domingos (11 de janeiro), o *Jornal Nacional* é exibido de segunda a sábado⁴.

A análise parte da observação e da anotação de características da atuação do repórter na cobertura televisiva do atentado para demonstrar as configurações históricas de formas específicas de produzir telejornalismo no Brasil e na França. Para nós, a noção de cultura televisiva – ou, mais precisamente, o entendimento da televisão como uma forma cultural (WILLIAMS, 2016) – é fundamental. Afinal, como cultura, a televisão deve ser entendida como algo particular diante dos múltiplos processos gerais de produção simbólica de uma sociedade que possibilitam e constituem suas formas de enunciação e formatos. As diferentes formas de atuação dos repórteres nas reportagens são evidências históricas de especificidades culturais (televisivas, nacionais e transnacionais). Também está no horizonte de um estudo cultural da televisão – que não é objetivo deste texto – analisar a estrutura de programação e a experiência social dos telespectadores no consumo da televisão. Estamos mais preocupados em demonstrar como duas culturas televisivas distintas produziram em seus telejornais efeitos de realidade.

O *Jornal Nacional* e o efeito de subjetividade

A partir do dia 1º de setembro de 1969, de segunda a sábado, o *Jornal Nacional* passou a ocupar o horário das 20h. O primeiro programa televisivo em rede nacional, dois anos depois de ter estreado, já tinha prestígio suficiente para integrar a vanguarda do telejornalismo brasileiro e superar, em termos de audiência,

⁴ Os vídeos para a análise foram selecionados no sistema de busca de vídeos dos sites dos dois telejornais: do *Jornal Nacional* (<https://glo.bo/2zFtjYi>) e do *Le 20 Heures* (<https://bit.ly/2DWdVr8>).

os programas de apelo popularesco que caracterizavam a televisão nacional na época. O *Jornal Nacional* cumpria a missão – tão cara ao regime militar – de informar e integrar o Brasil pela notícia.

Investindo em sofisticados recursos no telejornal, a TV Globo era consagrada por dominar a tecnologia que garantia a transmissão de sua programação em rede nacional. O *Jornal Nacional*, marco desse pioneirismo, tornou-se o modelo da linguagem mais adequada para resumir os principais acontecimentos do país e do mundo de modo que fossem satisfatoriamente consumidos pelos telespectadores brasileiros nos apenas 25 minutos de sua exibição.

Criado para concorrer com o *Repórter Esso*, da TV Tupi, o *Jornal Nacional* inovou ao introduzir o som direto, o que tornava as matérias mais testemunhais e realistas (BARBOSA; RIBEIRO, 2005, p. 211-213). Ao longo da década de 1970, houve o investimento por parte da Globo em câmeras menores, mais leves e com gravação direta de som e imagem, além da introdução da cor. Já em 1976, as equipes usavam unidades portáteis que permitiram o envio de imagem e som do local do acontecimento, sem a necessidade de revelação de filmes. A diminuição do tempo entre a cobertura e a transmissão contribuiu para a consolidação de um formato narrativo baseado na performance dos repórteres, que passaram a acumular funções de produtores e apresentadores de suas reportagens com coberturas *in loco*. Assim, a presença do repórter na cena do acontecimento no Brasil dava ao noticiário caráter testemunhal, imprimindo credibilidade à narrativa do telejornal e à ideia de ser capaz de estar em e mostrar simultaneamente diferentes regiões do Brasil e do mundo. Desse modo, o jornalismo da emissora se firmava com uma aura de eficiência (BARBOSA; RIBEIRO, 2005, p. 217). Fez parte desse processo a inauguração de escritórios internacionais da emissora em: Nova York (1973), Londres (1974), Paris (1977) e Washington (1982).

Desde o início da década de 2000, esse caráter testemunhal do telejornalismo da Globo se acentuou com a mudança da linguagem dos repórteres e apresentadores, que incorporou a coloquialidade como um valor. Em que pesem as concorrências com programas policiais de cunho popular, o carisma, a proximidade afetiva e a maior informalidade nos gestos e nos diálogos se tornaram formas de promover a credibilidade. No lugar da austeridade na apresentação na reportagem, em que a voz grave, a ausência de esboços sentimentais e a boa locução eram garantias da objetividade, da neutralidade e a imparcialidade jornalística, observamos com cada vez mais frequência o uso da informalidade. Essa mudança responde às transformações do telejornalismo brasileiro sob duas tendências: a popularização e o *infotainment*

(GOMES, 2011). Em busca de um novo telespectador, mais jovem, agora também personagem ativo na comunicação digital, os programas jornalísticos têm investido em novos tons, como o do humor, que tem como exemplos o *CQC* e o *Globo Esporte SP*, ou da investigação jornalística como uma aventura, como é o caso de *Profissão Repórter*. De outro lado, em busca das classes populares, programas como *Balanço Geral* e *SBT Rio* investem na performance agressiva do apresentador, combinando o estilo virulento de jornalísticos que fizeram sucesso nos anos 1990 (como *Aqui Agora*, *Brasil Urgente*, *Cadeia Neles* e *190 Urgente*), com um humor mais contundente. Isso acabou, por exemplo, repercutindo no abandono da bancada no *RJTV1*, concorrente direto daqueles outros jornalísticos (SACRAMENTO; ROXO, 2015).

No *Jornal Nacional*, marcas dessa informalidade estão na linguagem corporal dos apresentadores e na relação entre o gestual e o texto lido. Nos últimos anos, os apresentadores vêm mudando paulatinamente a sua performance. Isso pode ser percebido na maior coloquialidade do texto, na protagonização de momentos de intimidade e uso mais destacado de recursos dramáticos, principalmente expressões faciais (como olhares e gestos), mas também corporais, que modalizem positiva ou negativamente o acontecimento noticiado. Mesmo com essas mudanças que dialogam com as novas tendências do jornalismo brasileiro, o *Jornal Nacional* atualiza, mas não abandona, marcas identitárias construídas ao longo do tempo: o moderno e majestoso cenário com a redação ao fundo, familiar aos telespectadores desde abril de 2000, mantém os tons azulados; a vinheta sonora, com vários arranjos musicais, não mudou a música-tema; os apresentadores conservam e calibram doses de austeridade e distanciamento, que marcam o telejornal desde a sua estreia e que garantem, também, a sua autoridade como programa jornalístico de maior importância no país.

Nas reportagens do programa, as mudanças são mais estruturais. Como demonstram inúmeros estudos recentes, são bastante evidentes transformações de ordem discursiva, sobretudo no que diz respeito às performances dos repórteres: eles, de certo modo, assumem menos a função de intermediadores entre o público e o fato e mais a de atores (FAUSTO NETO, 2012). Assim, o jornalista passa a chamar atenção para sua existência, para a natureza do seu trabalho, para o modo como se aproxima dos entrevistados e para a sua presença no local dos acontecimentos. Desse modo, as performances do repórter virtualizam posições para o espectador, constituindo espaços de subjetividade que contrastam com o discurso normativo tradicional sobre as práticas telejornalísticas. Como observa Gutmann (2014), o enunciatário pode assumir posições de sujeito diferentes e complementares no discurso jornalístico: como testemunha, no sentido de ver, atestar, verificar, comprovar ou mesmo

presenciar, aquilo que é demonstrado pelo telejornal; e como cúmplice, no sentido de partilha, consentimento, cooperação ou conivência, o que implica a construção de uma interação via engajamento do interlocutor com a figura de medição do repórter. O enunciatório na posição de cúmplice pressupõe a de testemunha. É uma testemunha cúmplice. Outra diferença está no compartilhamento de um sentimento, de uma visão sobre os acontecimentos. No caso da cobertura do atentado terrorista ao jornal francês, o *Jornal Nacional* convoca por meio de seus repórteres ao compartilhamento de sentimentos como de indignação, piedade e tristeza.

Vamos agora passar à anotação de alguns trechos da cobertura do *Jornal Nacional* que evidenciam o efeito de subjetividade como efeito de realidade no processo de enunciação telejornalística.

Na reportagem de Tiago Eltz no dia 7 de dezembro de 2015, o repórter narra sinteticamente a trajetória do *Charlie Hebdo*, demonstrando que ele tinha um perfil editorial marcado pela irreverência e pela crítica política mordaz. Não importava se o movimento fosse de esquerda ou de direita, feminista ou conservador, o jornal busca demonstrar as contradições e críticas ao que entendia como excessivo ou desnecessário. Nesse sentido, o jornal se opunha sistematicamente ao fanatismo religioso.

A reportagem é apresentada dentro de uma livraria, tendo ao fundo livros, revistas e jornais. Ao reforçar a liberdade de expressão como garantia da existência do jornalismo, há implicitamente uma comoção pela gravidade da violação de um direito democrático fundamental. Por conta disso, o repórter encerra num tom dramático, lembrando uma das mais célebres falas de um dos cartunistas mortos durante o atentado, Stéphane Charbonnier, conhecido como Charb. Charb disse o seguinte: “Prefiro morrer de pé a viver de joelhos”. Sua fala aparece escrita sobre sua foto, encerrando a reportagem.

No dia seguinte, o programa dedica mais tempo ao atentado. O repórter André Luiz Azevedo entra ao vivo, de Paris, com informações sobre a captura dos responsáveis pelo ataque terrorista. Ele afirma, em frente à câmera, que o governo francês ampliará o raio da investigação. Tropas francesas estavam se deslocando para o norte do país, numa região chamada Picardia, próxima à Bélgica. Lá estariam escondidos os irmãos Saïd e Chérif Kouachi. Em seguida, o repórter narra os acontecimentos cronologicamente e aparece em cena para contar como se dá a perseguição aos terroristas. O clima é de temor. Algumas mesquitas e estabelecimentos frequentados por muçumanos foram apedrejados. Por fim, apresenta breves detalhes da vida dos irmãos, mostrando como eles eram “jovens normais” até se envolverem com correntes fundamentalistas do

islamismo. Conta também como esse assassinato em massa interrompeu abruptamente a vida de jornalistas e cartunistas do *Charlie Hebdo*.

No dia 9, o repórter André Luiz Azevedo traz um desfecho para a história: os irmãos haviam sido encontrados e mortos. Embora haja o uso de recursos como a narração *over*, o infográfico para demonstrar a rota de fuga dos irmãos, fotos deles e imagens da perseguição e trocas de tiros, o centro articulador da encenação é a presença do repórter na cena dos acontecimentos. Ele comenta que um dos irmãos teria dito que não se entregaria: “Preferia morrer como mártir”. As imagens, ao final, mostram os momentos derradeiros da ação de captura dos criminosos, depois de oito horas fazendo reféns no interior de uma gráfica. André Luiz Azevedo encerra: “A troca de tiros durou trinta segundos e acabou com os terroristas mortos”.

No dia 10, o mesmo repórter dá mais detalhes sobre a perseguição aos criminosos e sobre as motivações deles. Depois dessa entrada ao vivo, André Luiz Azevedo anuncia uma nova matéria, realizada por Cecília Malan, sobre o certo alívio com a morte dos terroristas, mas a manutenção do estado de alerta máximo no país. Depois entrevistou uma turista brasileira para saber sobre o clima vivido na França. Em alguns momentos, a repórter se mostra em cena, conversando com os entrevistados e encerrando a matéria com questões sobre segurança nacional: “Como investigados pela polícia francesa conseguiram armas e provocaram um atentado como esse?”. Busca, assim, respostas ao controle de riscos e ao restabelecimento da ordem. No entanto, como nas outras reportagens, enquanto a sua voz na narração encadeia os acontecimentos e propõe sentidos e sensações sobre eles (medo, risco, insegurança, comoção, alívio), a presença dela na cena procura reforçar o efeito de realidade da reportagem. Nesses momentos de transmissão direta, a televisão se oferece como vínculo entre destinatários e destinatários ao inseri-los em uma mesma dimensão espaço-temporal – a da própria transmissão. É nessa temporalidade construída pela TV que o espectador pode vivenciar a transmissão do fato como se fosse o próprio fato.

No dia 12, a última reportagem do *Jornal Nacional* sobre o atentado foi feita por Pedro Vedova. O tom emocional é ainda mais contundente. A apresentadora Renata Vasconcellos lembra a manifestação do dia anterior e introduz a matéria sobre “o mesmo clima de espírito democrático” que tomou as ruas de Paris. Essa reportagem traz claramente elementos do processo de atorização do acontecimento. A reportagem se passa aos pés da estátua de Marianne, figura que representa a República Francesa, mostrando diversas manifestações de solidariedade: da jovem tirando fotos, do senhor preferindo o silêncio e a reflexão, da mãe e da filha unidas na prestação de uma homenagem. Nessa reportagem, fica mais uma espécie de comunhão por meio da

televisão, sincronizando nosso cotidiano com o de outros grupos sociais e produzindo um efeito de sentido de “estar junto”, buscando que os telespectadores vejam, sintam e vivam aquilo que é reportado.

Ao tratar do telejornalismo norte-americano, Weaver (1993) afirma que as notícias do telejornal se dotam de uma “voz pessoal”, que associa uma personalidade à narrativa. As reportagens em telejornais brasileiros seguem o padrão norte-americano e se constroem com relatos e testemunhos da produção e de pessoas externas a esta, que são estruturados de forma sequencial com uma busca por dramatizar a notícia e personificá-la com personagens. Outro tipo de personificação que a matéria telejornalística realiza é a do repórter. Contemporaneamente, como observa Gutmann (2014), esse tipo de caracterização tem concorrido com uma segunda forma de performatizar a notícia, por meio da assumida configuração de uma persona que agora utiliza seu corpo não apenas como estratégia de certificação de um suposto relato imparcial, mas como dispositivo expressivo de interpretação do enunciado. Se antes a regra era apresentar-se enquanto ventríloquo do fato, com mais intensidade a partir dos anos 1990, o corpo do repórter também é explorado como lugar de performatização do acontecimento narrado. Diferentemente do repórter ventríloquo, que se afirma como mero ponto de passagem da fala por meio da redução da gestualidade e expressões rígidas, enunciações desprovidas de modalizações etc., os apresentadores e os repórteres dos telejornais têm utilizado o corpo como modalizador discursivo de seus enunciados (GUTMANN, 2014).

Tradicionalmente, a narrativa jornalística é vista como tendo como elemento central a produção de um efeito de real (MOTTA, 2007). Busca fazer com que o público reconheça os fatos narrados como verdades e como se estivessem falando sobre si mesmos, sem a mediação de um sujeito jornalista que os narrativiza. Desse modo, tal efeito se legitima a partir da exploração de estratégias que visam ancorar os fenômenos apresentados pela narrativa jornalística como uma produção do tempo presente. Assim, aquilo que se vê na notícia não é o próprio real, sem a interferência de alguém que relata algo que viu no mundo a partir de certas escolhas que objetivam organizar uma narrativa em busca de certos efeitos de sentido. Isso leva Motta (2007) a considerar que a objetividade, parâmetro fundamental a muitos produtos jornalísticos é, sem dúvidas, uma estratégia retórico-argumentativa.

Especificamente sobre o telejornalismo, Umberto Eco (1989) afirmou que a produção de verdade nessas narrativas se dá pelo “não olhar” para a câmera, uma vez que sugere que o fato ocorre independentemente dela, numa relação pretensa de transparência entre o filmado e o vivido, o gravado e a realidade. Por essa perspectiva, o “não olhar” seria um efeito de verdade no nível do enunciado, enquanto que o “olhar”

revelaria a verdade da enunciação. O que observamos contemporaneamente é uma nova forma de produção de efeito de real: pelo efeito de subjetividade. Véron (1983) apontou uma complexidade para essa relação: o fato de os repórteres de telejornal olharem diretamente para câmera carrega em si uma intenção de referenciação, diferentemente dos personagens de telenovela que exploram o “não olhar” como operação de ficcionalização. De acordo com Véron, o eixo O-O, “olho no olho”, presente na narrativa de telejornais, é condição estruturante da TV, ainda que marque de forma mais enfática o telejornal. O autor diz que o “olho no olho” é a verdade produzida pela função fática, cujo objetivo é manter contato com o destinatário e, para isso, testa o canal com frases do tipo “entende”, “você está aí”, “veja bem”, “olha” (VÉRON, 1983). Progressivamente, como aponta Véron (2003), a função expressiva, que reflete o estado de ânimo do enunciador, suas emoções e sensações, passa a ser fundamental na construção das narrativas telejornalísticas e afeta a forma de construção da credibilidade do enunciado, o seu aspecto referencial, definindo-se como marca de identificação do discurso informativo. A expressividade da narrativa dos telejornais é certamente marcada pela atuação dos repórteres como personas: pela performance, portanto.

Como observamos ao longo da cobertura do *Jornal Nacional*, a cena telejornalística é ocupada por outros sujeitos, que sem dúvida assumem uma função retórica de autenticação da realidade testemunhada, mas também se colocam ou são colocados em cena, isto é, incorporam papéis e jogam o jogo da encenação telejornalística. São testemunhas dos eventos, mas também mobilizados e indignados com o acontecido no país. No entanto, o que fica mais evidente na construção das reportagens é o processo de “atorização do acontecimento” (FAUSTO NETO, 2012). Os repórteres deixam a sua função tradicional de intermediação entre o público e o acontecimento para privilegiar a sua presença e experiência como evento. Procura “presentificar os fatos segundo construções que envolvem além da produção da cena”, um “mostrar-se em cena”, por parte dos repórteres (FAUSTO NETO, 2012, p. 218). Ou seja, assim, “o sujeito narrador não é apenas repórter, aquele que nos conta sobre algo que ocorreu com terceiros, é também ator ao se incluir na ação reportada, o que sinaliza na direção de uma espécie de inversão poética para um mesmo efeito pretendido: autenticidade dos relatos” (GUTMANN, 2014, p. 118). Ao se tornar personagem do relato e participar da encenação do acontecimento, o repórter não é desvestido de seu lugar mediador. Nessa configuração, o efeito de verdade a ser reforçado se dá pela presença atuante do próprio repórter na cena dos acontecimentos (LAGE, 2015). Ou seja, o efeito de verdade é reforçado por outro valor que não o do registro distanciado, mas pelo “efeito de vida real” (ARFUCH, 2010, p. 68).

Como afirma Leonor Arfuch (2010), a preeminência do vivencial se articula com a obsessão pela certificação do testemunho e do “tempo real”, pela imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, pelo “verdadeiramente ocorrido”. Esse “efeito de vida real”, frequentemente característico das novas modalidades de escrita de si na cultura contemporânea, é diferente daquilo identificado por Roland Barthes (2004). O efeito de real, marca da narrativa realista, envolve a descrição detalhada de eventos, cenários, personagens e situações, de modo a aumentar a verossimilhança interna. Retomando a ideia de Hal Foster (2014) sobre o fato de o “retorno do autor” coincidir com o “retorno do real”, entendemos que esse efeito de vida real se revela como desejo; um suplemento de uma falta, que é o próprio real. Desse modo, a experiência, sobretudo em sua dimensão testemunhal de narrativa, assumiu um valor de autenticidade que garante maior efeito de vida real, pela fala de si, em primeira pessoa, num relato próprio sobre o que viveu (ARFUCH, 2010, p. 67).

Le 20 Heures e a reportagem descorporalizada

Os eventos que marcaram o início de 2015 na França – o ataque aos escritórios do jornal semanal *Charlie Hebdo*, que deixou 12 mortos em 7 de janeiro; uma policial foi executada em Montrouge em 8 de janeiro; e no dia seguinte, quatro pessoas foram assassinadas em ataque a uma loja judaica – geraram reações, análises sociopolíticas e comentários relacionados aos próprios ataques e, em particular, ao alvo, aos atores e aos seus métodos. A partir dos primeiros dias, se não das primeiras horas, as medidas tomadas pelo governo e pelas autoridades regionais, municipais e locais focaram em se opor a dramas sociais complexos, a uma resposta coletiva de escala comparável à violência dos ataques e ao choque sentido por muitos. Essa reação tomou a forma de manifestações nas regiões e o grande republicanismo de março foi organizado pelo Ministério do Interior em Paris, em 11 de janeiro, em homenagem às vítimas no atentado ao *Charlie Hebdo*.

Ao mesmo tempo, na esfera pública, milhões de pessoas na França adotam espontaneamente o *slogan* “Eu sou Charlie”, que aparece em uma caixa em letras brancas em um fundo preto no site do jornal, acompanhado por traduções para vários idiomas. Além disso, as reações internacionais se espalharam muito rapidamente, desde chefes de estado até anônimos, para expatriados franceses em todo o mundo. Assim, seja formal ou informalmente, nas ruas ou na internet, nacional ou internacionalmente, os eventos de janeiro de 2015 provocaram uma onda impressionante de reações.

Como já pontuamos desde o início, nosso artigo não tem como objetivo aumentar, como muitos fizeram, a controvérsia “de “ser ou não ser Charlie” (cf. BIDAR, 2015; FASSIN, 2015; TODD, 2015), mas procura comentar o lugar do

repórter nas reportagens sobre o atentado no *Le 20 Heures*, da TF1. *Le 20 Heures*, na TF1 e na France 2, conta com uma audiência média de 10 milhões de pessoas. Por conta do ataque, os jornais tiveram um aumento significativo na audiência, passando para 14 milhões de telespectadores no dia 8 e para 16 no dia 11 de janeiro de 2015 (ACHILE; MOUDILENO, 2016, p. 219). Isso demonstra o quanto *Le 20 Heures* continua sendo uma instituição, o lugar privilegiado da informação nacional à qual os franceses recorrem com frequência como uma fonte de confiança, mas também como forma simbólica de “unificação nacional”, como argumenta Augé (2007). Segundo este autor, *Le 20 Heures* nos faz lembrar que todo rito é sustentado por um mito e que o mito do jornal televisionado é a história do mundo, uma história sem fim em que os mesmos personagens se manifestam continuamente em acontecimentos variados. O autor está se referindo à estrutura narrativa das histórias contadas, centradas na tensão entre o bem e o mal e na busca pela lição moral. Além disso, *Le 20 Heures* é um formato baseado no ritual de estar em frente à televisão para assistir às principais notícias da França e do mundo às 20 horas. É um formato compartilhado por diversas emissoras francesas, públicas e privadas, com sutis variações.

Os telejornais franceses são muito convencionais. O *status* do enunciador (como apresentador, repórter ou comentarista) se dá de maneira muito pouco variável. É um tipo de programa cuja função é informar, ao mesmo tempo em que é um produto chamado de programa de fluxo, ou seja, apenas conhecendo uma transmissão sem nunca ser retransmitido, em princípio (LOCHARD; BOYER, 1995, p. 94).

Os tópicos que podem ser tratados são principalmente questões políticas, econômicas, sociais, culturais e esportivas, sendo as proporções dessas áreas bastante diferentes de uma para a outra. Quanto ao modo de organização, consiste em uma alternância de discurso pronunciada no conjunto, por um falante que se vê na tela (especialmente na apresentação e nos comentários) e por aqueles que falam, mais frequentemente, em voz *over* ou em *off* (como nas reportagens). Os telejornais franceses multiplicam o uso da narração em *off*, trazendo o apresentador ou o repórter com um narrador das imagens. Isso serve àquilo que Umberto Eco (1989) chamou de relação transparente com a realidade, enfatizando a produção do efeito de real pela proximidade pretensamente imediata, urgente, com os fatos⁵. O que conta na

⁵ Voz *off* indica quando sabemos quem é o personagem que fala, mas ele não aparece na cena. Pode ser uma narração ou uma cena cujo personagem está do lado de fora de um ambiente e ouvimos somente a sua voz. Voz *over* é usada quando, além de não vermos o personagem, não sabemos quem está falando. É mais comumente usada em narrações da chamada “voz de Deus”, que é um narrador onipresente e onisciente que acompanha toda a história, mas que não é um dos personagens ativos da trama. Observamos que a voz *over* é mais característica nos telejornais franceses.

linguagem persuasiva é o sentimento de verdade que dá origem à interlocução. Assim, como observa Missika (2006), no jornalismo, a verdade é um efeito de sentido, e o fazer parecer verdadeiro (o verídico) é uma estratégia narrativa. Entre as estratégias jornalísticas de produção de verdade, segundo o mesmo autor, três são clássicas e importantes. Em primeiro lugar, existe a força de persuasão ligada à instituição, como nos jornais *Le 20 Heures* e *Le Monde*: é verdade, uma vez que está escrito no jornal, já que o disseram naquele programa de TV. Depois, há o poder do coletivo: toda a mídia diz o mesmo e lida com os mesmos assuntos. Finalmente, há a familiaridade da forma: o sujeito televisionado responde às regras de formatos e códigos que são tantos sinais de objetividade, independência, transparência e confiança que constroem o fazer parecer verdadeiro. Ainda segundo Missika (2006), uma notícia de TV típica começa com imagens de fundo em que o repórter produz inserções em voz *off* sobre o assunto, seguido de entrevistas com testemunhas e/ou especialistas, para terminar com uma *assinatura* em que o jornalista é a imagem para concluir e citar a mídia para a qual trabalha, prova de que está bem no local e que não é assunto de agência de notícias. A duração do assunto também é codificada. A natureza simples e repetitiva desses indicadores formais constrói a relação de confiança.

A edição de 8 de janeiro de *Le 20 Heures*, da TF1, começou com a onda de emoção despertada pelos ataques à redação de *Charlie Hebdo*. As primeiras imagens mostradas para o telespectador foram as do minuto de silêncio observado em muitas cidades do território francês, um momento de meditação aproveitado pelas câmeras nas cidades de Poitiers, Rennes, Lons-le-Saunier, Bordéus, Mont-de-Marsan, Toulouse e, claro, Paris, onde as pessoas se juntaram em frente à catedral de Notre-Dame levaram as mãos a um gesto simbólico de solidariedade e unidade nacional. Foram propostas imagens semelhantes na capital e nas cidades de Marselha, Montpellier, Mougins, Limoges, Chinon, Val Thorens, Nantes e Ajaccio. O jornal também dedicou espaço para a morte da policial municipal Clarissa Jean-Philippe, alvejada por Amedy Coulibaly, na mesma manhã em Montrouge, em ação associada aos ataques do *Charlie Hebdo*.

No domingo, dia de maior audiência, em 11 de janeiro, depois de 7 horas ao vivo de cobertura na TF1, o telejornal exibiu as imagens da grande manifestação em Paris, que mobilizou mais de 4 milhões de pessoas, seguidas de breves reportagens sobre as manifestações em várias cidades do país.

Em comparação com a reportagem do *Jornal Nacional*, no *Le 20 Heures*, da TF1, praticamente não há a presença do repórter em cena de modo a construir o acontecimento. Trata-se de uma característica do telejornal, deslocar

a credibilidade da informação para a fonte. Nesse sentido, o repórter não assume uma posição de destaque. Muito pelo contrário, identificamos como característica dominante a apresentação das notícias sem a presença do repórter, que somente aparece pela narração. A ideia é, desse modo, reportar os fatos sem personificá-los, apresentando-os o mais próximo da realidade, sem a mediação corporal do repórter na tela. No telejornalismo brasileiro, pelo contrário, a presença do repórter denota um processo de investigação, apuração e busca pela verdade. Confere, assim, autoridade à reportagem. Parece-nos que, no telejornal francês, “os créditos anunciados no início da matéria pelo apresentador e no final, com o gerador de caracteres, já são recursos suficientes para garantir a legitimidade daquelas informações transmitidas” (TRINDADE, 2008, p. 45).

Na cobertura do *Le 20 Heures* durante o período estudado, os repórteres apenas aparecem diante das câmeras quando acontece alguma transmissão ao vivo. Nas reportagens gravadas, eles majoritariamente se fazem presentes pela voz, por meio da narração *over*. Há poucos momentos em que o repórter aparece entrevistando alguém. Quando isso acontece, apenas parte de seu corpo aparece (o braço, em geral). É interessante observar que essa descorporalização da reportagem busca um efeito de realidade marcado pelo acesso mais direto (como se fosse sem mediação) ao acontecimento. A reportagem, sem o repórter aparente, se configuraria como lugar de passagem para um contato direto com o real. Assim, o jornal reforça a sua autoridade enunciativa (pela imparcialidade, transparência, compromisso com a verdade). Assim, o jornalismo se posiciona como uma “janela para o mundo”, produzindo informações sobre um referencial que lhe é exterior. Muitos campos sociais possuem um domínio específico sobre a experiência de mundo, fazendo que seu discurso se torne opaco, incompreensíveis ou intransponíveis para a maior parte daqueles que não faz parte de tal campo. O jornalismo, concordando com Fausto Neto (2012), caracteriza-se pela produção de uma transparência de um discurso que aparenta ser amplamente compreendido, o que reforça a sua autoridade de fazer saber, dar a ver e conhecer a realidade social produzida pelos procedimentos jornalísticos em determinadas materialidades enunciativas, instituições e contextos socioculturais.

Ao contrário do telejornal brasileiro, *Le 20 Heures* conta com um jornalismo crítico, marcado pela presença de especialistas de diversas áreas do saber comentando-as e do próprio apresentador também como comentarista. Como observa Evelyne Cohen (2013), a partir dos anos 1960, uma nova fórmula de apresentação de telejornal foi aplicada, na tentativa de ganhar mais precisão e objetividade. Passou a caber ao apresentador a tarefa de chamar as reportagens,

mudar os assuntos e as notícias, moderar os debates. Desde aquela década, confere-se aos jornalistas especializados ou a convidados oficiais a responsabilidade pelos comentários sobre os acontecimentos. Segundo a autora, a partir desse momento, constitui-se no telejornalismo francês a ideia de que à reportagem cabe mostrar as ocorrências, os fatos, mas não necessariamente explicá-los ou contextualizá-los. Essa função, portanto, é dos especialistas convidados, que passam a ocupar as bancadas dos telejornais em debates mediados pelos apresentadores. Com a generalização do debate e da informação temática, passa a haver uma forte concorrência entre o jornalista especializado (ou o especialista, mais amplamente) e o repórter, que até então era plenamente identificado e reconhecido como fundamental para a informação televisiva. Enfim, desde então, no telejornalismo francês, a rua perde para o estúdio a prioridade como lugar de observação dos acontecimentos (BRUSINI; JAMES, 1982).

O *Le 20 Heures* da TF1, pelo menos no contexto da análise que realizamos, procura adequar o jornalismo crítico de opinião ao modelo informativo vigente, sem que o mediador exerça alguma interferência significativa sobre o modo de assimilação da informação pelo telespectador. A exceção são as entrevistas realizadas no programa, que parecem resíduos de uma prática de jornalismo televisivo dominante até meados dos anos 1980, como observa Evelyne Cohen (2013). Durante o período analisado, em todas as edições houve comentaristas convidados, o que se explica pela gravidade do atentado e pela comoção provocada por ela.

Considerações finais

Uma diferença fundamental entre a cobertura do *Jornal Nacional* com a do *Le 20 Heures* está nos modos como os repórteres no telejornal brasileiro ocupam a cena e agem nela, reportando-se à câmera, mas também dialogando entre si e filmando a si próprios; não mais atuando como meros intermediários entre um acontecimento e os espectadores como no telejornal francês, mas agindo e se mostrando como parte da cena e do acontecimento a ponto de atuarem como testemunhas do que se passa e assumirem um papel atestador pela compaixão com a situação vivenciada pelos franceses no atentado terrorista contra o jornal *Charlie Hebdo*.

No *Jornal Nacional*, os repórteres deixaram de ser “porta-vozes dos fatos”, “contadores de histórias” ou “testemunhas oculares da história” para se tornarem atores dos acontecimentos. Na verdade, o que muda radicalmente aqui é a condição testemunhal: de testemunhas oculares (que relatam o que viram no mundo por meio da reportagem) passam a dar testemunhos sobre suas experiências de cobrir um

determinada situação durante o narrar. A narrativa da reportagem passou a tomar por base a experiência pessoal, a vivência do acontecimento, como valor de verdade e efeito de vida real. Além disso, como pudemos observar, essa transformação não acontece em *Le 20 Heures*. Na verdade, na história do jornalismo televisivo francês, há a transformação do modelo opinativo em direção ao informativo. No entanto, sabemos que há muito ainda para explicar sobre diferenças tão grandes na constituição de reportagens televisivas. Além de diferentes culturas televisivas e jornalísticas, há culturas diferentes. Ou seja, não é possível negar a inserção histórica do jornalismo e da televisão – bem como de toda produção simbólica – na cultura. Como observar as diferenças de formato, sem considerar as relações entre a mídia, a sociedade e a cultura? Parece-nos impossível e, no mínimo simplificador, ignorar tais dimensões na análise do jornalismo televisivo ou de qualquer outra ordem de produtos do campo de produção cultural.

Concordando com Véron (1983), parece-nos que os telejornais franceses seguem a fórmula clássica do documentário. Nela, por exemplo, seguindo as imagens comentadas por uma voz *over*, os temas são frequentemente separados por legendas. Isso não existe nos telejornais, mas o uso das vozes *off* e *over* é extremamente frequente. Essa fórmula foi usada por muito tempo para construir informações antes do advento da televisão, e foi adaptada por esta na era inicial das notícias televisivas. Mas a partir do momento em que o olhar de um apresentador-enunciador fixado no espectador torna-se o pivô em torno do qual a notícia da televisão é organizada, toda uma série de operações discursivas é possível. Essas operações serão marcadas pelo fato de que o apresentador desliza seus olhos para algo além do telespectador: às vezes ele para de me olhar. A suspensão temporária do eixo do olhar, assim, adquire o *status* de um conector: marca uma transição, uma articulação importante no sequenciamento da narrativa das reportagens televisivas. Já os telejornais brasileiros seguem outra tendência, identificada pelo mesmo autor (VÉRON, 2003): o uso da expressividade da linguagem, por meio da performatização das sensações e emoções dos repórteres.

Por outro lado, além das especificidades nacionais, não podemos deixar de considerar que circulam globalmente discursos normativos sobre a prática jornalística, seus valores, condutas e formatos, associados a um conjunto prescritivo de ideias da democracia ocidental moderna (liberdade de expressão, esfera pública, compromisso com a verdade, vigilância e quarto poder). Tanto o *Jornal Nacional* quanto *Le 20 Heures* buscam produzir um sentimento de pertencimento à nacionalidade, de comunidade imaginada pelo discurso de unificação nacional dos telejornais: tratar das principais notícias do país de origem e do mundo (AUGÉ, 2007; BARBOSA; RIBEIRO, 2005).

Apontamos, brevemente, nos limites de nossa contribuição nesse momento, as diferenças de formato entre o jornalismo televisivo na França e no Brasil. O que parece estar em comum é a necessidade de produção de um efeito de realidade por meio da imagem televisiva. Se a questão da verdade, no telejornal, é da ordem da enunciação e um efeito de sentido, o papel das imagens que o compõem foge àquele previsto, de documento mecânico do real. François Jost (2004, p. 84), nesse sentido, considera que “o telejornal, embora pretenda falar da realidade, observa-se que frequentemente ele a reduziu ao visível, ao ponto de, às vezes, a existência dos acontecimentos depender da sua capacidade de ser visualizado”. Afinal, é exatamente pelos procedimentos próprios de visualização do real que o telejornal “faz ver” determinados acontecimentos e “faz crer” em determinados enunciados como verdadeiros. Os procedimentos enunciativos utilizados pelos dois telejornais analisados são aparentemente radicalmente diferentes. O *Jornal Nacional* investe no repórter como ator do acontecimento, que não apenas se mostra em cena, mas conduz a cena. Já no *Le 20 Heures*, o repórter tem como função dar acesso, pela mídia televisiva, às fontes na construção dos acontecimentos. O repórter, aqui, é mediador, na medida em que se ausenta da tela, mas é um facilitador do contato do público com o acontecimento. A confiança na narrativa televisiva no *Jornal Nacional* não se dá pela ausência corporal do repórter, mas pelo investimento na presença do repórter em cena, para garantir um “efeito de vida real” ao acontecimento relatado.

Referências

ACHILLE, E.; MOUDILENO, L. “Mwen sé Charlie: le JT, les Antilles et la représentation d’une réaction française”. *Contemporary French Civilization*, Liverpool, v. 41, n. 2, p. 217-234, 2016.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2010.

AUGÉ, M. “Le 20 Heures”. In: GARCIN, J. (Ed.). *Nouvelles mythologies*. Paris: Seuil, 2007. p. 20-25.

BARBOSA, M.; RIBEIRO, A. P. G. “Telejornalismo na Globo: vestígios, narrativas e temporalidades”. In: BRITTOS, V.; BOLAÑO, C. (Orgs.). *TV Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 205-224.

BARTHES, R. “O efeito de real”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BIDAR, A. *Plaidoyer pour la fraternité*. Paris: Albin Michel, 2015.

BRUSINI, H.; JAMES, F. *Voir la vérité: le journalisme de télévision*. Paris: PUF, 1982.

COHEN, E. “O jornalismo de televisão e suas mutações”. In: GOMES, I. (Org.). *Análise de telejornalismo*. Salvador: Edufba, 2011. p. 187-209.

ECO, U. “TV: a transparência perdida”. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FASSIN, D. “In the name of the republic: untimely meditations on the aftermath of the Charlie Hebdo attack”. *Anthropology Today*, Hoboken, v. 31, n. 2, p. 3-7, 2015.

FAUSTO NETO, A. “Transformações nos discursos jornalísticos: a atorização do acontecimento”. In: MOILLAUD, M.; PORTO, S. D. (Orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora da UnB, 2012. p. 200-217.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GOMES, I. “Tendências do telejornalismo brasileiro no início do século XXI”. In: FREIRE FILHO, J.; BORGES, G. (Orgs.). *Estudos de televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 56-87.

GOMES, I.; GUTMANN, J. « Le témoin oculaire de l’histoire » ou celui qui “vit les faits du dedans au dehors »? La construction du reporter-témoin à la télévision brésilienne. Comunicação realizada no I Encontro PIMI. Aix-en-Provence, 2015.

GOMES, I.; VILAS BOAS, V.; GUTMANN, J. Construções de identidade do repórter-testemunha na TV brasileira. Comunicação realizada no II Encontro PIMI/ II Seminário Internacional Estudos de Televisão Brasil França Testemunhas, Media, Identidades. Salvador, 2015.

GUTMANN, J. “Entre tecnicidades e ritualidades: formas contemporâneas de performatização da notícia na televisão”. *Galaxia*, São Paulo, n. 28, p. 108-120, 2014.

JOST, F. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LAGE, L. “O testemunho na TV”. *Intercom*, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 139-158, 2015.

LOCHARD, G.; BOYER, H. *Notre écran quotidien*. Paris: Dunod, 1995.

MISSIKA, J. L. *La fin de la télévision*. Paris: Seuil, 2006.

MOTTA, L. G. “Análise pragmática da narrativa jornalística”. In: BENETTI, M.; LAGO, C. (Orgs.). *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 143-167.

SACRAMENTO, I.; ROXO, M. “Estratégias demóticas no jornalismo televisivo brasileiro contemporâneo: o populismo e o neopopulismo”. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 20, n. 34, p. 27-38, 2015.

TRINDADE, A. *Modos de endereçamento do telejornal francês Le 20 Heures, da TF1*. Monografia (Graduação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

TODD, E. *Qui est Charlie?* Paris: Seuil, 2015.

VERÓN, E. “Il est là, je le vois, il me parle”. *Communications*, Paris, v. 38, p. 98-120, 1983.

_____. “Televisão e política: história da televisão e campanhas presidenciais”. In: FAUSTO NETO, A; RUBIM, A.; VÉRON, E. (Orgs.). *Lula presidente: televisão e política na campanha eleitoral*. São Paulo: Hacker, 2003. p. 15-42.

WEAVER, P. H. “As notícias de jornal e as notícias de televisão”. In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1993. p. 294-305.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

submetido em: 23 jun. 2018 | aprovado em: 10 out. 2018.



Testemunha, vivência e as atuações do repórter na TV brasileira*

Witness, experiences and the actuations of the Brazilian TV reporter

Juliana Freire Gutmann¹

Valéria Maria Vilas Bôas²

Itania Maria Mota Gomes³



* Este artigo é a versão final de duas comunicações orais apresentadas pelas autoras nos dois primeiros encontros do PIMI (*Projet Institutionnel de Coopération Scientifique PICS 06714 – Patrimoines-Images-Médias-Identités*), em 2015: «Le témoin oculaire de l’histoire’ ou celui qui ‘vit les faits du dedans au dehors’? La construction du reporter-témoin à la télévision brésilienne », apresentado no I Seminário do programa Patrimoines-Images-Médias-Identités (PIMI), realizado nos dias 13 e 14 de abril de 2015, em Aix-en-Provence/França; e «Construções de identidade do repórter-testemunha na TV brasileira », apresentado no II Seminário do programa Patrimoines-Images-Médias-Identités (PIMI), realizado em outubro de 2015, em Salvador.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, Brasil. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA, 2012. E-mail: jugutmann@gmail.com

² Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, Brasil. E-mail: lelavbs@gmail.com

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA, 2000; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPQ. E-mail: itaniagomes@gmail.com

Resumo: O artigo investiga historicidades que constituem o testemunho jornalístico na televisão brasileira, considerando o corpo do repórter como dispositivo de autenticação dos relatos e de constituição de subjetividades. Argumentamos que a noção de testemunha ocular da história, que configura a identidade do repórter desde o *Repórter Esso*, é uma matriz cultural do telejornalismo brasileiro e evidenciamos reconfigurações dessa matriz, em programas contemporâneos – mais especificamente no *Jornal Nacional*, da Rede Globo, e no programa *A Liga*, da Rede Bandeirantes, – em torno do repórter que vivencia o acontecimento. Esse processo exhibe uma contínua disputa por marcas e convenções que atravessam a história da TV no Brasil e constituem o telejornalismo enquanto uma forma cultural.

Palavras-chave: telejornalismo brasileiro; repórter testemunha; matrizes culturais; gênero televisivo; estrutura de sentimento.

Abstract: The article investigates historicity aspects that constitute journalistic reports on Brazilian television, considering the reporter's body as an authentication device of the accounts and of construction of subjectivities. We argue that the concept of being an eyewitness of history, which forms the news reporter's identity since the start of the Brazilian version of the program *Your Esso Reporter*, is a cultural matrix of Brazilian television journalism. We also highlight the reconfigurations of this matrix in contemporary television newscasts – more specifically in *Jornal Nacional* by Rede Globo and in *A Liga* by Grupo Bandeirantes – regarding the news reporter who experiences an event. This process shows a continuing dispute over characteristics and conventions found over the history of television in Brazil and that establish television journalism as a cultural form.

Keywords: Brazilian television journalism; eyewitness reporter; cultural matrices; television genre; structure of feeling.

“Alô, Alô, quem fala é o Repórter Esso, testemunha ocular da história”. A frase proferida em tom eloquente, nos anos 1940, pelo locutor do radiojornal de maior prestígio no Brasil⁴ talvez seja a principal memória que partilhamos sobre o discurso de autolegitimação do jornalismo no país. Impera, nesta definição, uma dimensão histórica da prática, apropriada para justificar sua deontologia – como nos lembra Ribeiro (1999) – articulada a uma dimensão comunicativa, que a coloca como instância através da qual estaríamos postos em relação com o mundo no momento presente. Esse lugar de interação tem na ideia de testemunha ocular uma espécie de matriz cultural que respondeu, ao longo do tempo, por modos de ser, fazer e perceber as narrativas jornalísticas.

Na TV, a notícia aparece encarnada em corpos e vozes (de repórteres, apresentadores, comentaristas e fontes), que constituem uma espécie de ecologia de testemunhos, na qual o espectador é inserido, também na condição de testemunha, para legitimar a história narrada (“aconteceu, eu vi na TV”). Tomando o telejornalismo como situação de debate, a questão que nos interessa neste momento não é exatamente compreender o fato a partir dos testemunhos, mas o testemunho como forma de certificação da figura do repórter construído historicamente. De modo mais específico: o testemunho que toma corpo na figura do repórter e que constitui matriz de sua atuação. Nossa apreensão do fenômeno não se dirige exatamente ao que diz esse sujeito que tem voz soberana nas reportagens, mas a sua presença, seu corpo em cena e às relações criadas com os contextos espaço-temporais e seus interlocutores.

Através de seu corpo, do recurso do olho no olho e do fato de se posicionar (ainda que simbolicamente) no local do acontecimento, a figura do repórter se impõe como importante dispositivo de autenticação dos relatos telejornalísticos e de constituição de subjetividades. Sua presença – seja pela voz, pelo corpo ou pelos enquadramentos de câmera – personifica o próprio caráter testemunhal da TV. Neste artigo, buscamos investigar vestígios de uma matriz cultural que aparece como força identitária do repórter desde o Repórter Esso, na década de 1950. Tal matriz orienta a consolidação de uma performance específica, institucionalizando marca de reconhecimento do gênero telejornal ao longo do século XX. Na contemporaneidade, reconfigura-se como dimensão de vivência do acontecimento. O espaço de subjetividade, que transita entre as ideias de “testemunha ocular da história” e de “sujeito implicado no fato narrado”, não eclode em um determinado período, mas sim enquanto contínua disputa por marcas de continuidades e descontinuidades que atravessam tempos-espacos e respondem pelo telejornalismo enquanto forma cultural.

⁴ O Repórter Esso ganha uma versão televisiva em 1952, na TV Tupi.

Adotamos aqui a expressão “matriz cultural” no sentido que lhe é atribuído por Jesús Martín-Barbero (2008) em suas várias formulações do mapa das mediações, e retrabalhado por Gomes (2011). Ao pensar a instância das matrizes culturais, Martín-Barbero (2008) construiu o percurso que mostra como a telenovela negocia com a história popular, evidenciando como práticas e formas da cultura popular são configuradores do melodrama e, por consequência, da telenovela na América Latina. Acreditamos que o autor, em razão do contexto midiático da América Latina e do momento histórico em que produziu suas investigações sobre a telenovela, concebe as matrizes culturais do popular como algo anterior aos processos de configuração da cultura massiva – o que estaria em sintonia com a importância política que o debate sobre cultura popular, com suas características de autenticidade e resistência, teve nos anos 1980 entre nós. A concepção de matrizes culturais parece se configurar em Martín-Barbero, então, como matrizes de uma cultura que opera “antes” ou “fora” da cultura midiática, e isso na mesma medida que ele constitui o eixo diacrônico do mapa das mediações como uma relação entre matrizes culturais e formatos industriais que traduziria a relação popular/massivo (nos termos de Martín-Barbero (2008), como matrizes populares se fazem presentes na configuração de produtos massivos). Em nossa perspectiva, temos trabalhado com a hipótese que, diante da consolidação da cultura midiática e da configuração de um entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009b), não devemos entender as matrizes culturais como algo pré-midiático ou a-midiático (GOMES et al, 2016; GOMES et al, 2017). No trabalho analítico que desenvolvemos no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/TRACC⁵, percebemos que alguns formatos industriais se articulam com matrizes culturais conformadas no próprio campo midiático, que seriam, nesse caso, já matrizes culturais do massivo ou matrizes culturais midiáticas.

Para dar conta dessa investigação, discutimos, a partir da identificação do telejornal Repórter Esso como matriz cultural midiática da convenção que toma o corpo do repórter como lugar de autenticação do relato jornalístico através da noção de testemunha ocular da história, o lugar do testemunho e da vivência do repórter na televisão contemporânea. Neste artigo, o nosso olhar analítico se concentra em dois modos de atualização dessa matriz. Por um lado, a cobertura feita pelo Jornal Nacional (GOMES, 2009) – que foi se consolidando ao longo do tempo como principal referência em relação à forma do telejornal brasileiro – do atentado ao jornal satírico francês

⁵ Para saber mais sobre o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação/TRACC, <http://tracc-ufba.com.br>.

Charlie Hebdo, em janeiro de 2015, nos ajuda a ilustrar performances contemporâneas que reforçam esse sentido testemunhal e a argumentar em razão de uma transição da convenção de performance do repórter televisivo, que já se faz presente mesmo no lugar de expressão mais hegemônica da linguagem do jornalismo de televisão. Por outro, a análise da performance pela qual atuam repórteres do programa A Liga, da Rede Bandeirantes, nos indica uma estratégia diferente, ao prometer a seus espectadores que sejam eles mesmos testemunhas da vivência que seus repórteres têm na relação com o fato noticiado posto em cena na televisão.

O repórter “testemunha ocular”: convenções em transição

Em uma investigação sobre a palavra “experiência”, apresentada no livro *Palavras-chave*, Raymond Williams (2007), distingue dois usos importantes da palavra a partir do século XVIII: o primeiro se refere à experiência como conjunto de conhecimentos acumulados, portanto referentes a um passado; o segundo como um tipo específico de consciência “que pode em alguns contextos ser distinto de ‘razão’ ou de ‘conhecimento’” (WILLIAMS, 2007, p. 172). Nesse sentido, Williams destaca que nesse segundo uso está implícita uma distinção entre espécies de consciência e que “para alguns, aparentemente, um pensamento *não* seria uma experiência, mas um ato (menor) de raciocínio ou opinião” (WILLIAMS, 2007, p. 172, grifos do autor). Assim, o apelo à experiência seria um apelo à totalidade do ser, e não a estados ou faculdades mais limitadas, mais especializadas. Esse apelo à totalidade vai “contra formas de pensamento que excluam certos tipos de consciência como ‘pessoais’, ‘subjetivos’ ou ‘emocionais’” (WILLIAMS, 2007, p. 173), mas virou um problema quando experiência passou a ser uma palavra usada para designar uma espécie de verdade absoluta no metodismo religioso:

Uma descrição de 1857 registra que ‘havia orações e exortações, relatos de experiência, cantos [...], hinos sentimentais’. Eis aí uma noção de testemunho SUBJETIVO oferecido para ser compartilhado. O que é importante, para um sentido posterior mais geral, é que tais *experiências* são oferecidas não apenas como verdades, mas como a espécie mais autêntica de verdade. (WILLIAMS, 2007, p. 174, grifos do autor)

Essa noção de testemunho como a mais autêntica verdade é certamente presente ainda no modo como a noção de testemunho jornalístico do repórter ajuda a autenticar o seu relato dos fatos. Assim, afirma Bruno Leal (2003, p. 1-2),

[...] o jornalismo se baseia num pacto de credibilidade com seu leitor, a ser posto em xeque e reafirmado na elaboração

e na recepção de cada uma de suas histórias. Muito dessa credibilidade vem exatamente da apresentação do repórter como testemunha dos fatos. Sua presença no local dos acontecimentos é um dos elementos-chave para a autenticidade e, conseqüentemente, credibilidade, do relato que produz.

A materialização do corpo do repórter como algo visível para o espectador a partir do surgimento da televisão reafirma esse pacto de credibilidade. No Brasil, a presença da televisão em cena, personificada pelo corpo do locutor e não apenas sua voz, tem o telejornal Repórter Esso como matriz cultural midiática para pensar o lugar do repórter-testemunha no telejornalismo brasileiro. Identificamos um trecho da cobertura⁶ feita pelo Repórter Esso da Copa de 1970, realizada no México. Na reportagem exibida sobre a preparação e expectativa da equipe de futebol brasileira, dois repórteres se posicionam no mesmo cenário, o hotel em que a seleção está concentrada. Os enquadramentos de câmera abertos enfatizam o espaço da piscina, os jogadores em momentos de lazer, fotógrafos e repórteres, entrevistas com atletas. No momento em que um dos repórteres pergunta ao jogador sobre um lance do jogo, ele pede para a câmera dar um *close* do machucado no rosto do goleiro e diz: *“agora mostra aqui para o telespectador... faz um close aproximando, olha aí ô, a pancada no rosto do Félix, naquele lance tão difícil e de importância máxima para a seleção brasileira”*. A presença do repórter no “local do acontecimento”, bem como a demonstração, via imagem, do que se diz, aparecem como estratégias de certificação do testemunho do telejornal. Outro elemento é forte na atuação do mediador: o tom dramático e a relação de intimidade constituída com os espectadores (os repórteres encenam um diálogo com a câmera) e com os entrevistados (que aparecem sem camisa, dentro da piscina, olham para a câmera e chegam a segurar o microfone, tomando o lugar do mediador).

O “seu repórter Esso” (como o programa se autodenominava) personificava um sujeito cuja autoridade para falar sobre as coisas do mundo era construída pelo tom emotivo, eloquente e, por vezes, pessoal – elemento diluído durante a segunda metade do século XX, quando o corpo do repórter se consolida como forma identitária do gênero telejornalismo e os valores do chamado “jornalismo moderno” (objetividade, vigilância, imparcialidade etc.) se institucionalizam. O lugar da “testemunha ocular” tem, a partir daí, na impessoalidade e formalidade atributos centrais de disputa por credibilidade. A “nova” equação prevê que o grau de

⁶ Trecho capturado de <<https://bit.ly/2QMyeJK>> em 26 mar. 2018.

confiabilidade dado ao repórter seja proporcional a seu grau de distanciamento do fato narrado, ainda que na condição de testemunha.

Conforme os manuais de telejornalismo das emissoras brasileiras, que institucionalizaram seu ensino e prática ao longo do século XX, nos momentos em que o narrador se torna visível na tela, ele deve se apresentar sobriamente de modo a não fazer sua aparência se sobressair em relação ao que é dito. Ao mesmo tempo em que se projeta no fato, reportando-o *in loco*, sua atuação corporal deve representar um “sujeito imparcial”, mera figurativização do telejornal. É o corpo do “homem civilizado”, que se veste de modo sóbrio, tem expressão facial séria e gestos comedidos. As qualidades desse sujeito corporificado são pautadas por uma lógica relacional, na qual o valor positivo estaria relacionado a uma suposta qualidade “neutra”, um “não eu” autorizado a falar sobre o fato com objetividade porque aparentemente não envolvido (GUTMANN, 2014).

A especificidade da televisão de demonstrar, a partir de imagem e som, o dito pelo texto verbal reforça a constituição desse lugar de “testemunha ocular”, cuja matriz cultural televisiva, como vimos, é reconhecida no Repórter Esso. A partir da análise da cobertura feita pelo Jornal Nacional, telejornal mais antigo em exibição do Brasil, do atentado terrorista ao jornal satírico francês Charlie Hebdo, em janeiro de 2015, ilustramos performances do repórter que reforçam esse sentido testemunhal. Na video tape (VT) sobre as manifestações de luto na França após o atentado, exibida pelo Jornal Nacional em 8 de janeiro de 2015⁷, no trecho que corresponde à passagem⁸, o desenho visual do quadro proposto pelo repórter cinematográfico – que sai do *close* no letreiro com o nome da rua Nicolas Appert e se movimenta em direção a um amontoado de flores e velas em homenagem às vítimas do atentado – ilustra, de modo redundante, o texto verbal da repórter: “a rua Nicolas Appert virou um local de peregrinação. As pessoas deixam flores, velas, bilhetes”. A autenticação da reportagem depende desse processo de demonstração via valorização de entrevistas, imagens e áudio ambiente como estratégia de aproximação do tempo-espaço do fato testemunhado pelo repórter (no VT, a ausência de som é reforçada pela suspensão do áudio quando a repórter diz: “silêncio, em respeito às vítimas”).

Diferentemente do “seu repórter Esso”, quando mostra seu corpo, a repórter, na passagem descrita, olha para o espectador, mas não insinua nenhum tipo de

⁷Disponível em: <<https://glo.bo/2EnbN8b>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁸Passagem do repórter: gravação feita pelo repórter na qual sua imagem aparece. A passagem é inserida no meio da reportagem (GUTMANN, 2014, p. 268).

diálogo com ele. Já os entrevistados não “olham” para o público, mas para a repórter, o que reforça a presença da jornalista em cena, salientada pelo enquadramento aberto da câmera em todas as entrevistas. Cria-se uma espécie de camada (moldura) de mediação imprescindível para o jogo comunicativo proposto: só os repórteres estariam autorizados a trazer os testemunhos sobre o fato até nós.

Tem-se como elemento de continuidade aqui, em relação ao Repórter Esso, o credenciamento do dito pela construção do repórter como “testemunha ocular”, e não na sua inclusão como personagem da ação narrada. Ao mesmo tempo é claro um marco de descontinuidade quando se oblitera o tom de emotividade presente na interpretação verbal do mediador. É possível notar o esforço, do ponto de vista verbal e audiovisual, em colocar a repórter no lugar daquela que presencia o fato para tornar o relato autêntico. Como forma de validar os atos reportados, o espectador também é convocado a testemunhar, no sentido de ver, atestar, verificar, comprovar, ou mesmo presenciar, aquilo que é dito pela narradora.

Como aponta Leandro Lage (2015), pesquisas recentes sobre a televisão brasileira têm percebido transições de ordens retórica, discursiva e performática nesse tipo de construção do “repórter testemunha” (FECHINI, 2008; GUTMANN, 2014; EVANGELISTA, 2015; VILAS BÔAS, 2018). Sua atuação se torna mais flexível e ele passa a ocupar efetivamente as cenas dos acontecimentos enquanto “ator” e não apenas “aquele que reporta”. Um aspecto que já era da ordem do arcaico⁹ – o tom de intimidade e a dramaticidade das personificações do Repórter Esso – reaparece e se reconfigura na contemporaneidade. Há agora a assumida configuração de uma *persona*: o jornalista que interpreta representações do cidadão, o sujeito social que se implica nos relatos e faz de seu corpo lugar de personificação da notícia (GUTMANN, 2014). Nesse segundo movimento, o consagrado “padrão de conduta” – quando o repórter atesta sua presença no local do acontecimento a partir de um “não eu” – é borrado pela assumida configuração de um “eu” que utiliza seu corpo (expressões

⁹ Jesús Martín-Barbero (1995) recupera de Raymond Williams a consideração que a heterogeneidade de temporalidades sociais vividas em cada sociedade, num determinado momento histórico, deve ter em qualquer análise da cultura. As noções centrais para Williams (1979; 2008) são as de residual, arcaico, dominante, novo e emergente. Williams se refere aos elementos arcaicos para marcar a distinção com o que ele compreende como elementos residuais. Arcaico é “aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser ‘revivido’ de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo ‘residual’ é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p. 125). Para Martín-Barbero (1995, p. 44), a consideração da heterogeneidade de temporalidades significa “uma nova maneira de introduzir a dimensão histórica nos processos de comunicação”, o que ele faz ao pensar na mediação da relação histórica das matrizes culturais com os formatos industriais.

faciais, gestualidades, proximidades e distanciamentos da tela, entonações variadas de voz etc.) como dispositivo expressivo de interpretação do dito.

Na cobertura do atentado ao Charlie Hebdo em 2015 realizada pelo Jornal Nacional, podemos observar este outro modelo de performatização do lugar do testemunho. Em reportagem exibida em 13 de janeiro de 2015¹⁰ sobre medidas de segurança adotadas pelo governo francês após o ataque, o repórter faz da situação por ele vivida durante a cobertura a “notícia”. Ao dizer em *off*, no texto verbal: “*Jornalistas do mundo todo fizeram fila para entrevistar os colegas que sobreviveram aos ataques. Só era possível entrar no prédio depois de uma revista*”, revela seu corpo vivenciando a situação narrada (sendo revistado pela polícia na porta do jornal). Na passagem, movimenta-se, fala de modo ofegante e mostra-se em meio à ação reportada: enquanto fala, ensaia uma tentativa de furar o bloqueio feito pela polícia na porta da sede do jornal *Liberation*, que “*cedeu algumas salas para os sobreviventes do Charlie Hebdo*”, e trava um diálogo inesperado com um dos seguranças do local, que o impede de entrar. Ao atuar como ator-protagonista da cena, convoca o espectador a acompanhar/testemunhar sua suposta tentativa de furar o bloqueio da polícia e entrar no jornal. Ele diz aquilo que demonstra com seu corpo em cena: “*a gente não pode passar aqui porque há muitos seguranças*”. A câmera, em plano sequência, acompanha sua tentativa de falar com um dos homens armados “*un minute s’ilvousplaît*”. Quando barrado, ele se volta para a câmera e diz “*ô, não pode passar daqui para lá, segurança total*”.

Para que haja reconhecimento por parte do espectador, este é convocado a uma posição de partilha – consentimento, cooperação, conivência de adesão tácita ao que vive o repórter no ato de sua enunciação –, sendo alçado ao espaço-tempo do acontecimento pela identificação com essa *persona*. O sentido de interação através do engajamento do interlocutor com a ação interpretada pelo mediador conforma um mesmo *aqui e agora* para os sujeitos comunicativos. Vivenciamos a ação, com o repórter, no instante suposto do seu desenvolvimento.

Ao garantir que a posição de sujeito-testemunha se mantenha e, com ela, a demonstração, pelos recursos de imagens, áudio, texto verbal, do que é narrado pelo repórter, evidencia-se o cuidado em não perder o vínculo historicamente construído com o telespectador, reforçando uma das mais consolidadas marcas que caracterizam o telejornal enquanto gênero televisivo. Ao mesmo tempo, ao adotar uma outra performance possível para o repórter, a de *persona*, o programa explora uma nova

¹⁰ Disponível em: <<https://glo.bo/2QMplzK>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

convenção que se configura como estratégia de construção/reconstrução permanente de sua cumplicidade com os telespectadores.

Performances de vivência: novas convenções?

O repórter que constitui seu corpo como parte do fato narrado coloca-se como sujeito implicado na história contada e é aqui compreendido como sintoma do protagonismo que as “performances da vivência” têm ganhado na TV brasileira e mundial. Em seu livro *The power of news* (2003), Michael Schudson destaca a importância de reconhecer as formas televisivas enquanto convenções específicas em certas sociedades, chamando a atenção para a relação entre o vivido e a convenção narrativa que tenta relatá-lo. Assim:

notícias em um jornal ou na televisão têm uma relação com o ‘mundo real’, não só em conteúdo, mas em forma; [...]. Geralmente, as pessoas não veem as notícias como elas acontecem, ao contrário elas ouvem sobre elas. Pais não vivenciam o dia dos filhos na escola diretamente, mas tomam conhecimento deles na medida em que são narrados, tornados histórias pelas crianças¹¹. (SCHUDSON, 2003, p. 54, tradução nossa)

A relação entre viver e tornar o vivido história versa, especificamente, sobre o modo como significamos nossas vivências, podendo transformá-las em experiências, ou seja, em algo que pode ser partilhado, que tenha significado para outros além do indivíduo que vivencia a ação. Julio Pinto, numa reelaboração da concepção de Dewey, entende o conceito de vivência como algo relativo a um presente imediato de quem está implicado na situação. Assim, concordamos com o autor para quem “a experiência é uma espécie de memória teórica das vivências. A vivência é o momentâneo, o acidente, o imediatamente sentido” (PINTO, 2010, p. 10)

Ao menos na programação televisiva ocidental, a ideia de um jornalista personagem que corporifica a vivência dos fatos tem se tornado lugar comum. Podemos citar: o programa 30 days¹², apresentado por Morgan Spurlock, produzido e exibido

¹¹ No original: News in a newspaper or on television has a relationship to the “real world”, not only in content but in form [...]. Generally speaking, people do not see news as it happens, rather, they heard about it. Parents do not experience their child’s day at school directly, but learn of it as it is narrated, turned into a story by the child.

¹² 30 Days foi ao ar originalmente no canal estadunidense FX Networks entre junho de 2005 e julho de 2008. Foi ainda exibida em canais do Reino Unido, Austrália, Canadá, Noruega, Suíça e no FX América Latina. Alguns episódios da série podem ser vistos no YouTube ou no Vimeo, a exemplo do primeiro episódio da segunda temporada, disponível neste link: <<https://bit.ly/2j8f0ed3>>. Acesso em: 29 mar. 2018

pelo canal FX, que propõe 30 dias de imersão em um determinado estilo de vida não familiar ao apresentador para discussão de questões sociais; o Inside Man¹³, da CNN, em que o mesmo Morgan Spurlock promete uma submersão de si próprio em temas da atualidade; o 21 días¹⁴, um programa do Canal Cuatro espanhol que coloca sua apresentadora por 21 dias, 24 horas por dia, na pele de distintos grupos de pessoas para compreender e mostrar como são suas vidas; e o Danstesyeux¹⁵, produzida pelo Arte, companhia de TV franco-germânica, em que Sophie Massieu, uma repórter cega, promete uma viagem inédita de sensações e encontros inusitados pelo mundo. No Brasil, temos o Profissão Repórter, da Rede Globo, que prioriza, em sua narrativa, o discurso sobre si mesmo, fazendo do processo de apuração (o *making off*) o enredo da reportagem; e o A Liga, da TV Bandeirantes, que tem como marca a suposta imersão dos seus repórteres no cotidiano de seus entrevistados. Cada um a seu modo, o que esses programas prometem aos seus espectadores é que, em vez de confiarem no testemunho dado por seus mediadores, sejam eles mesmos testemunhas da vivência que esses sujeitos têm na relação com o fato noticiado, posta em cena na televisão.

No campo da comunicação, o fenômeno também tem sido alvo de interesse de pesquisadores. Em bibliografia recuperada a partir do Portal de Periódicos da Capes em pesquisas com os termos “*journalism + witness*”; “*journalism + objectivity*”; “*journalism + subjectivity*”; “*journalism + experience*”; “*journalism + immersive*”; e “*journalism as experience*”, novos termos, como jornalismo imersivo (DE LA PEÑA et al., 2010; VAN DE HAAK et al., 2012), jornalismo de ponto de vista (MERTES, 2001; VAN DE HAAK et al., 2012) e mesmo uma argumentação pelo ressurgimento do jornalismo literário a partir de mídias diversas (JACOBSON et al., 2015) aparecem para dar conta de uma série de relações entre o produto jornalístico e seus consumidores a partir de perspectivas que ora propõem uma experiência de imersão na notícia através de uso de ambientes virtuais (DE LA PEÑA et al., 2010;

¹³ O programa teve 4 temporadas entre junho de 2013 e agosto de 2016, exibidas pela CNN estadunidense. Para ver episódios e maiores informações, o site do programa se encontra neste link: <<https://enn.it/2B9lTW2>>. Acesso em: 29 mar. 2018

¹⁴ O programa do Canal Cuatro teve sete temporadas, exibidas entre janeiro de 2009 e 26 de julho de 2016, e uma versão chilena de uma temporada na Televisión Nacional de Chile. Ao todo, teve três apresentadoras: Samantha Villar (2009 e 2010), Adela Úcar (2011 a 2014) e Meritxell Martorell (2016). Para assistir alguns episódios e consultar outras informações, o site do programa está disponível neste link: <<https://bit.ly/2UyJgl8>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

¹⁵ A série teve 80 episódios em duas temporadas, exibidas em 2012 e 2013. Alguns episódios estão no YouTube. Aquele em que a jornalista visita Katmandu, por exemplo, pode ser visto neste link: <<https://bit.ly/2L7zkdT>>. Acesso em: 29 mar. 2018. A lista de episódios do programa está no IMDB: <<https://imdb.to/2QjZ1xA>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

VAN DE HAAK et al., 2012; BLAAGAARD, 2013), ora acentuam o caráter pessoal da presença do repórter na feitura do produto noticioso, fazendo vir à tona dimensões de subjetividade (MERTES, 2001; VAN DE HAAK et al., 2012).

Em boa parte desses casos, a relação com tecnologia é destacada na possibilidade de oferta de novas conexões entre o produto jornalístico e seu público, como o uso de mapas em 360 graus para exploração de territórios atingidos por terremotos ou de um olho biônico com câmera para gravação de documentários a partir de uma perspectiva audiovisual em primeira pessoa, que ultrapassa o que se conhece como câmera subjetiva na televisão e no cinema e se aproxima das possibilidades de imersão dos avatares de jogos digitais. Ainda nessa perspectiva, o desenvolvimento de tecnologias de gravação audiovisual cada vez menores e para usos que vão desde a produção de vídeos de família caseiros e funções de vigilância a *drones* com possibilidade de serem acoplados a câmeras profissionais de cinema para realização de imagens aéreas também tem mudado o cenário da produção televisiva.

Nos programas televisivos ganha relevo a convocação da experiência enquanto partilha do pessoal confesso no relato jornalístico do repórter e do seu fazer, mas também a convocação de sentidos de reconhecimento do jornalismo enquanto uma instituição social. O relato posiciona, então, o repórter como alguém que, além de cumprir uma função testemunhal, partilha, assumidamente, um relato sobre o que afeta a si enquanto sujeito. A tendência configura estratégia de comunicabilidade de programas jornalísticos contemporâneos. Tomaremos a produção brasileira *A Liga*, do canal de televisão Band como exemplo.

Em sua estreia, em 2010, o programa constituiu sua promessa com a seguinte afirmação: “nós vamos viver a notícia de dentro para fora”¹⁶, reiterada nas chamadas da programação. Ao afirmar a vivência pessoal como valor, o programa promete contar aos seus espectadores histórias sobre o mundo a partir de um ponto de vista específico, o do jornalista que vive o fato e que é, antes de apenas testemunha, *personagem* de sua própria narrativa. Dessa forma, constrói um modo de autenticação da informação em um jogo entre constituições de subjetividades e convocações de valores do jornalismo moderno.

¹⁶ *A Liga* – programa da Rede Bandeirantes baseado no formato *La Liga* da produtora argentina Eyeworks-CuatroCabezas – começou a ser exibido no Brasil em 2010 com a promessa de “quanto mais olhos podem ver, mais podem enxergar”. Até 2016, teve sete temporadas exibidas no mesmo canal com algumas trocas de apresentadores. O vídeo da chamada para a estreia do programa exibido pela Bandeirantes em 2010 pode ser visto no YouTube em: <<https://bit.ly/2UxNdq4>>. Acesso em: 10 dez. 2018. No site do programa, é possível ainda ver alguns vídeos de episódios: <<https://bit.ly/29OHUws>>. Acesso em: 29 mar. 2018

Embora caracterize o lugar de seus mediadores de modo distinto dos telejornais (no A Liga, muitos deles têm suas trajetórias ligadas à indústria do entretenimento), eles são qualificados como repórteres no site da atração e no interior do próprio texto (os mediadores falam de seu trabalho “de repórter” ou “da sua reportagem”). Chamados pelos apelidos – Cazé, Thaíde, Mari e Mel –, eles não usam microfone aparente e vestem-se de modo bastante informal. A atuação desses *performers* se alia ao extensivo uso da câmera na mão, do plano sequência e de uma edição que privilegia a montagem paralela – técnicas¹⁷ que evocam efeito de autenticidade para a ação vivida.

Na edição do A Liga de 8 de abril de 2014¹⁸, o repórter Cazé vivencia o trabalho de agentes de internação involuntária. Ele acompanha a ação dos agentes, que saem com a mãe de um suposto usuário de crack à procura dele pelas ruas de São Paulo e o encontram em um hotel, no centro da cidade. Na longa reportagem (de 28 minutos e 11 segundos de duração), Cazé está ali como repórter e também como sujeito-cidadão, que testemunha a cena e reage a ela. Seu lugar não é apenas de “testemunha ocular da história”: ele atua pela perspectiva dos “sujeitos da lei” (no discurso e na movimentação corporal). De dentro de uma van, ele, os agentes e a mãe do suposto usuário passam por ruas do centro da cidade, abordando pessoas até descobrir que o procurado se encontra em um hotel ali perto.

Já no quarto do hotel, enquanto os agentes tentam conter o suposto usuário, ao perceber uma janela aberta no fundo da cena, Cazé sai na sua direção para fechá-la, como se se desse conta de que o rapaz poderia fugir por ali. Ao mesmo tempo, a interação construída é muito mais forte com a câmera e, portanto, com o telespectador, do que com os sujeitos envolvidos no fato. A certa altura, olha para a câmera e desabafa: “Nossa, eu não consigo nem descrever o que eu tô sentindo, nunca vivi uma situação como essa”. Enquanto fala, movimentava-se lentamente, aparenta certo desequilíbrio, dá um passo para trás. Mostra sua mão para a câmera e diz estar tremendo.

Desde o início da reportagem o lugar assumido pelo mediador é um entre-lugar – é ele quem dá a ver ao telespectador a cena que se desenrola a partir do que acontece consigo mesmo, mas é ele também que incorpora um lugar de autoridade, distanciado daqueles diretamente envolvidos no acontecimento. Assim, logo no início

¹⁷ Em seu mapa das mediações, Martín-Barbero (2008), descreve, entre formatos industriais e lógicas de produção, uma mediação da técnica e não da tecnologia. Para o autor, a mudança do nome salienta que confundir comunicação com os meios é tão deformador quanto acreditar que eles são meros acessórios. A técnica envolveria estrutura empresarial, competência comunicativa e competitividade tecnológica, que se expressam através de operadores perceptivos.

¹⁸ Disponível em: <<http://bit.ly/2H1HMgy>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

do VT, Cazé protagoniza uma cena em que as perguntas que faz às fontes oficiais presentes são encenadas a partir de seu próprio corpo e ele é, então, amarrado pelos agentes de internação simulando a abordagem feita com os pacientes nas ruas. Após a encenação, relata o que aconteceu: *“Poxa, horrível, cara, a sensação é a pior possível [...] e eu tô aqui gravando a matéria, sou o repórter, tô entendendo, imagina você tá loucão, assim, você é um viciado, um cara que tá usando crack, brother”*.

Cazé não usa microfone ou marca de identificação da emissora e é ele mesmo quem pede, no ar, para que a situação que poderá acontecer na ação que ele acompanha – caso encontrem o garoto cuja internação foi solicitada pela mãe – seja simulada consigo. A intenção de colocar-se no lugar do personagem que eles vão acompanhar antes mesmo da situação sugere que é preciso estar nela para conhecê-la de fato. A solicitação, contudo, é construída como um pedido de informação sobre o trabalho dos agentes: *“Você imobiliza o quê, os braços pra trás? Como é que é? Vamos supor que eu sou tipo... que eu sou o usuário que vocês tão procurando. Como é que é feita a abordagem?”*. Os enquadramentos de câmera durante a encenação focalizam as mãos dos agentes, o uso da força para conter Cazé e as tentativas de reação do repórter, com pausas em cada quadro, valorizando a aproximação entre repórter e fontes e a própria encenação. Mas, embora tenha apresentado um relato que tenta dar conta da sensação experimentada, o apresentador estava consciente de si mesmo e, por isso, não reage violentamente ou tenta de fato fugir da situação, que sabe ser passageira e simulada. Quando segue para conhecer a mãe do usuário, que solicitou a internação, contudo, Cazé assume, novamente, uma posição de distanciamento da situação, assumindo o lugar de repórter.

De volta à van, quando o suposto usuário já está detido e questiona a internação, é esse papel de repórter que se destaca e Cazé se dirige ao agente: *“em uma situação dessas, em que o paciente se sente sequestrado, como vocês fazem?”*. Ainda que o rapaz detido continue questionando quem é o responsável legal por ele naquele momento, o repórter ignora sua reação. A partir daí duas cenas se configuram: no fundo da van, mãe e agentes tentam conversar e conter o rapaz, e Cazé, em primeiro plano, olhando em direção à câmera, explica ao telespectador que o interno está nervoso. Sempre que o choro da mãe, os gestos de força dos agentes – especialmente as mãos que contêm o interno – e a movimentação incessante do garoto ganham o quadro, perde-se Cazé de vista – ele não faz parte daquele momento, está fora da cena. Sempre que volta ao quadro, o repórter constrói, novamente, uma distância com o acontecimento para entrevistar o responsável pela operação. As fontes oficiais, aqui, têm lugar de destaque e legitimidade no discurso.

Assim, mesmo no centro da cena, misturado aos outros personagens, o mediador de A Liga constrói um distanciamento que marca seu lugar de autoridade, sua possibilidade de afirmar-se repórter. O corpo que vive o acontecimento como forma de testemunhá-lo também recorre a marcas codificadas do jornalismo televisivo. Sim, os corpos postos em frente às câmeras desafiam regras postas em jogo, mas também sustentam um texto e uma construção de apuração, de relação com as fontes, de enquadramentos e edições que valorizam o lugar autorizado do repórter e de seu testemunho sobre o que “vive”.

Observa-se um outro modo de performatizar a notícia, que comunga traços da vivência e do testemunho, mas que não se define por mera ruptura com um padrão anterior de postura do mediador frente aos fatos. Esses modos de performatização da figura repórter historicamente construídos não nos parecem distintos ou opostos e muito menos episódicos; ao contrário, são formas culturais que respondem, em diferentes gradações, pela formação desse corpo legitimador dos fatos sobre o mundo desde os primórdios do telejornalismo brasileiro.

Considerações finais

Esta investigação de caráter analítico evidenciou que disputas por legitimidade, autoridade e credibilidade do jornalismo relacionam-se ao lugar do testemunho construído nos e pelos programas. O testemunho que tem o corpo do repórter como principal figurativização. As formas desses corpos, que se traduzem em convenções, nunca são casuais, fruto de meras escolhas técnicas e normativas, mas são essencialmente relacionadas a transformações na sociedade e aos modos como percebemos, socialmente, essas transformações e articulações.

É interessante perceber como, nos programas mais padronizados, como o Jornal Nacional, o lugar da vivência, atualmente, vem sendo evocado como espaço de legitimação do testemunho, ao passo que os programas que tem a ideia de vivência do fato como estratégia central de endereçamento ainda se valem de marcações/convenções do gênero como forma de constituição de autenticidade, caso de A Liga. Isso porque, como dito, estamos falando de um processo cultural que não se restringe a uma época ou a um programa, mas que se constitui enquanto permanente processo de disputa entre continuidades e rupturas, naturalizações e desnaturalizações no processo histórico de conformação do próprio jornalismo televisivo.

Na medida mesmo em que são estratégias de articulação entre valores jornalísticos e linguagem televisiva, os modos de constituição do repórter *testemunha* evidenciam como os programas se equilibram entre padronização e inovação em

um esforço constante de se comunicar com o espectador para manter-se na grade de programação. Para Raymond Williams (2001, p. 33), uma *convenção* é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir. Acreditamos que elas são uma forma de acessar uma estrutura de sentimento e, assim, a emergência de novas características que irão disputar o consenso que temos em torno de procedimentos, normas, formatos, gêneros. Avaliar como novas convenções surgem e como disputam o consenso tácito demanda estarmos atentos a processos de persistência, ajustamento, assimilação inconsciente, resistência ativa e esforço alternativo que caracterizam qualquer processo de disputa por reconhecimento no campo cultural. Demanda, também, um olhar que constitua como “objeto” o espaço de articulação entre textos, entre estes e seus contextos e suas lógicas de produção e de recepção.

Os distintos e, por vezes, contraditórios modos de convocar legitimação social pela atuação do repórter-testemunha, identificados neste artigo, potencializam a compreensão das práticas e instituições a partir de suas relações com a cultura e as transformações sociais. Nos mostram como a televisão brasileira participa de um contínuo processo de mudança cultural que se deixa perceber pela dinâmica entre reiterar convenções que tornam, por exemplo, o telejornal um produto tão reconhecido na grade de oferta televisiva e, assim, reforça marcas de gênero, e adota novos modos de usos dessas convenções e mesmo testa novas possibilidades, estabelecendo novas convenções e novas tendências, inclusive a partir de ressignificações de elementos considerados “arcaicos”. Nessa perspectiva, parece central para nós a compreensão do testemunho em uma perspectiva comunicativa e cultural que nos faz ver, ao longo do tempo, modos de certificação do relato (neste caso, pela constituição do repórter-testemunha) em permanente transformação.

Referências

BLAAGAARD, B. B. “Shifting boundaries: objectivity, citizen journalism and tomorrow’s journalists”. *Journalism*, Newbury Park, v. 14, n. 8, p. 1076-1090, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2G8ci7L>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

DE LA PEÑA, N. et al. “Immersive journalism: immersive virtual reality for the first-person experience of news”. *Presence*, Cambridge, v. 19, n. 4, p. 291-301, Aug. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2G7bVKP>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

EVANGELISTA, A. F. “Corporalidade dos apresentadores Como sujeito da notícia na sociedade ‘dos meios’ e ‘em vias de midiaticização’: cobertura dos movimentos sociais ‘direta já’ e ‘passe livre’ pelo Jornal Nacional”. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2QG4dLP>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

FECHINE, Y. “Performance dos apresentadores dos telejornais: a construção do éthos”. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 15, n. 36, 2008. Disponível em <<https://bit.ly/2Qncjts>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

GOMES, I. M. M. “Les quarante ans du Jornal Nacional, de la Rede Globo de télévision”. *Le Temps des Médias*, v. 13, p. 56-72, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2RtekUL>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

_____. “Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero”. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011. Disponível em <<https://bit.ly/2EkXvVP>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

_____. “Qual é a relação entre história e história televisiva?”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ESTUDOS DE TELEVISÃO BRASIL-FRANÇA. Salvador: Universidade Federal da Bahia, jun. 2013.

_____. et al. “Porque o jornalismo faz rir: matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow”. In: LISBOA FILHO, F.; BAPTISTA, M. M. (Orgs.). *Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação*. Aveiro: Universidade de Aveiro; Santa Maria: UFSM, 2016. p. 219-236. Disponível em: <http://bit.ly/2AqGSUY>. Acesso em: 23 mar. 2018.

_____.; SANTOS, T. E. F. dos; ARAÚJO, C. S. G.; MOTA JÚNIOR, E. A. “Temporalidades múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais”, *Revista Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 3, 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/2Vt2loZ>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

GUTMANN, J. F. *Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. Salvador: Edufba, 2014.

JACOBSON, S. et al. “The digital animation of literary journalism”. In: *Journalism*, Newbury Park, v. 17, n. 4, p. 527-546, Feb. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2rtNTiM>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

LAGE, L. R. “O testemunho na TV: ‘Profissão Repórter’ e a encenação da encenação”. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 139-158, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2zQOaRq>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

LEAL, B. S. “Do testemunho à leitura: reflexões sobre o narrador jornalístico, hoje”. *Biblioteca on-line de ciência da comunicação*, Covilhã, p. 1-5, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2Em2LZb>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. “América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social”. In: SOUSA, M. W. (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

_____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. “Jesús Martín-Barbero: as formas mestiças da mídia. Entrevista à revista Fapesp”. *Revista Fapesp*, São Paulo, n. 163, set. 2009a. Disponível em: <<https://bit.ly/2qp8dAX>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

_____. “Uma aventura epistemológica. Entrevista a Maria Immacolata Vassallo Lopes”, *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009b. Disponível em: <<https://bit.ly/2rsgTYA>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

MERTES, C. “Where journalism and television documentary meet. *NiemanReports*, Cambridge, v. 55, p. 53-54. Disponível em: <<https://bit.ly/2PtZyHS>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

PINTO, J. “Logos sensorial: tempo e sensação na contemporaneidade”. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 8, n. 2, p. 1-11, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2QLAGAm>>. Acesso em: 29 mar. 2018;

RIBEIRO, A. P. G. “Jornalismo e história: ambiguidades e aparentes paradoxos” *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 5-10, 1999.

SCHUDSON, M. *The power of news*. 6. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

VAN DER HAAK, B.; PARKS, M.; CASTELLS, M. “The future of journalism: networked journalism”. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 6, p. 2923-2938, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2rrczsk>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

VILAS BÔAS, V. M. *Contar não é o mesmo que viver: jornalismo e subjetividade na atuação do repórter na televisão brasileira*. 343 f. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Orientadora: Itania Maria Mota Gomes

WILLIAMS, R. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. “Film and the Dramatic Tradition”. In: HIGGINS, J. (Ed.). *The Raymond Williams reader*, Oxford: Blackwell, 2001. p. 25-41.

_____. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

submetido em: 06 mai. 2018 | aprovado em: 23 out. 2018



O testemunho do inimigo: o confronto na elaboração do passado em Rithy Panh

The testimony of the enemy: the confrontation as elaboration of the past in Rithy Panh



Tomyo Costa Ito¹

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG) na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: tomyocostaito@gmail.com

Resumo: O artigo analisa o filme *Duch, le maître des forges de l'enfer* (*Duch, o mestre das forjas do inferno*, 2012), de Rithy Panh, a partir das considerações sobre o estabelecimento de uma relação com o inimigo formuladas por Comolli em 2008. Dentro das narrativas das catástrofes, em que é preciso dar conta de um passado traumático, o testemunho e o uso de arquivos na produção de espaços de memória são feitos, em sua maioria, sob o ponto de vista das vítimas. O filme traz outra perspectiva ao trabalhar contra o esquecimento por meio da palavra do ditador. Cabe à obra confrontar como Kaing Guek Eav tenta tomar a palavra, usando para isso situações na *mise-en-scène* e de associações na montagem.

Palavras-chave: documentário; estética; memória; testemunho; arquivo.

Abstract: This article analyzes the film *Duch, le maître des forges de l'enfer* (*Duch, the master of the forges of hell*, 2012) by Rithy Panh, from the considerations of establishing a relationship with the enemy elaborated by Comolli in 2008. Within the narratives of catastrophes, where a traumatic past must be dealt with, the testimony and the use of archives in the production of historical memories are mostly done from the victims' point of view. The film brings another perspective when facing oblivion through a dictator's word. Thus, the film must confront Kaing Guek Eav's attempts to take the floor by creating situations in the *mise-en-scène* and associations in its montage.

Keywords: documentary; aesthetics; memory; testimony; archive.

Introdução

O cinema de Rithy Panh, que se inicia no fim da década de 1980 e prossegue até hoje, retoma o período do regime do Khmer Vermelho, um passado traumático da história do Camboja. Desde o início do seu percurso, o cineasta enfrenta um desafio duplo: era preciso reconstruir a memória histórica do país, que havia sido sistematicamente eliminada pelo regime do Khmer Vermelho, e lidar com a forte instabilidade da democracia cambojana, perturbada pelo desenfreado liberalismo econômico que, ao seu modo, dava continuidade ao processo de apagamento da memória dos cambojanos. Nas palavras de Panh (2013a, p. 68), há um “laço de união entre a ausência de trabalho de memória e as contradições que enfrenta a sociedade cambojana hoje: a violência, a impunidade, o medo”.

“A base do meu trabalho documental é escutar”, afirma Rithy Panh (2013a, p. 66), que desde seu primeiro filme – *Site 2* (1989) – se torna um “agrimensor de memórias” das vítimas e, posteriormente, dos carrascos. Paralelamente ao seu trabalho de escuta, ele se dedicou a coletar documentos, fotografias e filmes da história cambojana anteriores à instauração do Khmer Vermelho e o material produzido pelo próprio regime². Os testemunhos e os arquivos coletados constituem o material para um duplo trabalho de elaboração – histórica e cinematográfica – no qual o cineasta, à maneira de um historiador e de um arquivista, se põe a escutar as testemunhas e a analisar os documentos por meio de diferentes operações na *mise-en-scène* e na montagem. A invenção de um método propriamente cinematográfico para lidar com esse passado traumático permitirá ao cineasta a “elaboração de uma memória histórica” (LEANDRO, 2016, p. 1).

Essa análise dos procedimentos de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (*Duch, o mestre das forjas do inferno*, 2012) visa pensar de que modo o filme, ao trabalhar com o testemunho do ditador Kaing Guek Eav, participa desse trabalho mais amplo de elaboração do passado traumático cambojano realizado por Rithy Panh ao longo de sua trajetória cinematográfica. O texto “Como filmar o inimigo?”, de Jean-Louis Comolli (2008), serve-nos como referência teórica e prática para a análise, além de oferecer duas importantes crenças: 1) a do uso político do cinema documentário para “tratar a cena política, segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens” (COMOLLI, 2008, p. 124); e 2) a de

² Em 2006, Rithy Panh fundou o Bophana: Centre de Ressources Audiovisuelles, na capital Phnom Penh, onde ficam disponíveis os materiais de arquivo coletados. O centro também funciona como escola de cinema.

que o dispositivo fílmico daria conta do sentido de uma cena política comandada por aqueles que não partilham das mesmas posições éticas, estéticas e políticas do cineasta, sendo essa pessoa ou grupo denominada de inimigo por Comolli.

O acontecimento que dispara o trabalho cinematográfico de elaboração de Rithy Panh é o período do Khmer Vermelho, regime totalitário que permaneceu no poder de 1975 a 1979 e impôs um modo de vida aos cambojanos, que foram obrigados a viver em campos de concentração e submetidos a trabalhos forçados nas plantações. Liderado por Pol Pot, também conhecido como o Irmão Número Um, esse regime ultracomunista cercou, totalitariamente, os sentidos da linguagem; proibiu palavras; obrigou as pessoas a ouvirem e verem sua propaganda incessante por megafones e por filmes; proibiu qualquer forma de individualidade; prendeu, torturou e matou quem não obedecesse, em uma tentativa de eliminação de modos de vida, dos corpos e de suas memórias³.

No dia 7 de janeiro de 1979, o regime foi derrubado pelos vietnamitas que ocuparam o país até o fim da década de 1980. Durante esse período, o Kampuchea Democrático⁴ manteve seu reconhecimento e sua cadeira na Organização das Nações Unidas (ONU) e parte do país permaneceu ocupado pelo seu exército. Os Tratados de Paz de Paris, firmados em 1991, contaram ainda com a representação do Khmer Vermelho e a palavra genocídio não foi sequer mencionada nos textos, tampouco os campos de extermínio haviam sido reconhecidos pela ONU. Defendendo a reconciliação, o governo recém-formado nos anos 1990 não vai prender nem julgar nenhum membro do regime. Essa postura política dos governantes do país e o trauma vivido pelos cambojanos – que, em certa medida, desejavam esquecer aqueles horrores – criaram resistências aos filmes de Rithy Panh. *Bophana, une tragédie cambodgienne* (*Bophana, uma tragédia cambojana*, 1996), primeiro filme do cineasta a abordar de forma mais dedicada o regime do Khmer Vermelho, conviveu com correntes políticas do país que defendiam o fechamento do Museu do Genocídio

³ O regime criou uma divisão na população entre o Velho Povo e o Novo Povo. O Novo Povo era constituído por aqueles considerados da classe burguesa, intelectuais, professores, estudantes, artistas e proprietários de terra, que deveriam ser reeducados ou exterminados. Todo o Novo Povo foi retirado das cidades e obrigado a viver no campo e trabalhar em condições extremamente precárias nos arrozais. O Velho Povo era formado por aqueles que, originalmente, viviam e trabalhavam com a terra. Ele, seguindo os fundamentos do *Angkar* (este formado por muitos que estudaram na Europa), iria auxiliar na reeducação do Novo Povo. Havia uma forte política de policiamento que levava as pessoas a denunciarem umas às outras caso vissem qualquer manifestação contrária ao regime. Havia execuções sumárias, mas muitos foram enviados aos centros de tortura e extermínio, como o S21.

⁴ Kampuchea Democrático era a denominação oficial do Estado formado pelos integrantes do Khmer Vermelho.

de Tuol Sleng⁵. A denegação e o risco de apagamento, extremos durante o regime, ainda estavam presentes. Foi apenas no dia 6 de junho de 2003 que a ONU e o governo do Camboja assinaram um acordo para criar um tribunal especial para julgar os antigos líderes do Khmer Vermelho, mas esse processo só teve início em 2006, quatro anos após o lançamento de *S21, la machine de mort khmère rouge* (*S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, 2002). Apenas cinco líderes do Kampuchea Democrático foram indiciados e presos pelos crimes de genocídio, crimes contra a humanidade e crimes de guerra: eles são Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary, Ieng Thirith e Kaing Guek Eav⁶. Este último, também conhecido pelo codinome Duch, foi secretário do partido e diretor da prisão S21⁷. Personagem central do filme analisado, durante as gravações ele estava preso aguardando julgamento pelos crimes contra a humanidade e crimes de guerra.

O dispositivo do filme

Na cena de abertura, Duch está em uma cela, mas ele é ainda ameaçador, já que há a presença de estratégias cinematográficas do inimigo que ainda o acompanham; Panh nos apresenta essas estratégias nesses primeiros minutos. Duch prepara um chá, caminha até a janela de sua cela e bebe da xícara; em voz *over*, o discurso de Pol Pot e no campo imagético, os filmes de propaganda. Observamos, nessa sequência, o modo de linguagem utilizado nos discursos e os tipos de imagens que os acompanham. O discurso de Pol Pot é rígido, saturado de palavras de ordem (sacrifício, luta, sangue, a grande vitória, o 17 de abril). Nas imagens, o destaque é dado ao líder do Khmer Vermelho que é recepcionado por suas tropas; depois, uma grande massa de trabalhadores nos arrozais e a música de propaganda em coro⁸. Há

⁵ O filme conta a história de um casal que fazia parte dos quadros do partido e foi preso por trocar cartas de amor (o que era proibido) e, em seguida, foi torturado e morto na prisão S21.

⁶ Além de Duch, Nuon Chea e Khieu Samphan foram condenados à prisão perpétua. Ieng Sary e Ieng Thirith morreram antes da conclusão de seus julgamentos.

⁷ S21 foi um centro secreto de tortura e extermínio, localizado na capital Phnom Penh, que causou a morte de pelo menos 12.380 pessoas. No local, foi criado o Museu do Genocídio de Tuol Sleng, em 1980. Lá, antes do regime, funcionou a escola secundária Tuol Svay Prey.

⁸ As canções de propaganda aparecem primeiro junto às imagens dos filmes de propaganda, nos quais elas funcionam como forte elemento unificador das ações, como o trabalho nas plantações, que aponta para uma única direção: a construção de um novo país. Mas, ao longo do filme, as canções são retomadas fora do contexto da propaganda, criando uma virada na intenção inicial unificadora para a compreensão de um estado de espírito: as situações em que Duch fala da ideologia do partido, do modo de funcionamento da máquina de matar (os relatórios, a organização, a hierarquização, o controle das mortes e das torturas), situações em que a instrumentalização do discurso e das ações levam a um fechamento do pensamento.

uma força fusional na canção que vai se incorporar, ao mesmo tempo, na figura do líder Pol Pot e na concepção idealizada do *Angkar*⁹. Nos filmes de propaganda, os rostos nunca estão em destaque, a intenção é criar uma imagem chapada do povo cambojano. Há um centro de atenção na figura de Pol Pot, não na singularidade de seu rosto, mas nele como modelo¹⁰. Ainda com a presença do discurso em *over* de Pol Pot, retornarmos a Duch, agora ele está sentado em uma mesa olhando relatórios da prisão S21. A montagem intercala os planos detalhes de suas mãos folheando os arquivos e o plano fechado de seu rosto; na banda sonora, o hino do Kampuchea Democrático. A canção permanece ao fundo quando ouvimos, pela primeira vez, a voz de Duch, que lê *slogans* do *Angkar*, verdadeiros mandamentos que devem ser seguidos à risca; caso contrário, qualquer um poderá se tornar um inimigo do partido: “Praticamente tudo pertence ao *Angkar*”. “Aprenda a comer e trabalhar coletivamente.” “Sem mais sentimentos individualistas.” “Abandone sua propriedade, seu pai, sua mãe e sua família.” “Não há mais venda ou troca, sem mais reclamações ou lamentações, sem mais roubos ou pilhagens, sem mais propriedade individual.” “Cambojanos irão manter seus pertences em um pequeno embrulho.” O controle sobre a vida é total. Os líderes do partido, como Duch, vão assumir a posição de educadores e doutrinadores que não podem ser questionados.

Deleuze (2007, p. 313), ao citar o cineasta Syberberg, diz que “se um processo contra Hitler devesse ser aberto pelo cinema, teria de ser no interior do cinema, contra Hitler cineasta”. Nesse sentido, o processo de realização dos filmes de Panh deve se dar em confronto direto com a prática cinematográfica dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho, seus discursos e suas imagens. Eles se valem de palavras de ordem, das imagens de uma massa de soldados e de trabalhadores e da exaltação de um modo de vida que deve ser preservado com sangue¹¹. Além da propaganda, há, ainda, outro regime de produção de imagens e discursos, ainda mais cruel, destinado ao controle e ao policiamento: as fotografias de identificação dos prisioneiros de S21, os relatórios e os registros das execuções. Consideramos

⁹ Denominação de força abstrata e invisível que se refere ao Partido do Khmer Vermelho. O *Angkar* incorporaria, de forma absoluta, toda a vontade, a determinação e o sacrifício dos cambojanos sob sua guarda.

¹⁰ Lembremos das pinturas feitas do rosto de imagem de Pol Pot por Vann Nath, conforme o testemunho do sobrevivente no filme *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002).

¹¹ O hino nacional do Kampuchea Democrático utiliza a palavra “sangue” em diversas estrofes para celebrar o dia 17 de abril de 1975, data da tomada da capital Phnom Penh por suas forças militares: “O sangue brilhante e escarlate inundou as cidades e as planícies da nossa terra natal Kampuchea / O sangue de nossos bons trabalhadores e agricultores / O sangue do nosso soldado revolucionário, homens e mulheres”.

pertinente, portanto, investigar a utilização desses arquivos que, por meio de sua retomada, auxiliam no confronto aos regimes de visibilidade (e invisibilidade) promovidos pelo Khmer Vermelho, a saber, a propaganda e o controle.

Duch, sentado à mesa, diz: “O ponto para mim era de aderir à linha do Partido, de aceitar que as pessoas presas eram inimigas, e não seres humanos” (DUCH..., 2012). Em um plano de curtíssima duração, as mãos de Vann Nath¹² seguram uma fotografia de Duch no período em que ele era secretário do partido. “Eu era o educador. ‘Camaradas, não sejam sentimentais! Interroguem! Torturem!’” (DUCH..., 2012). Aproximamo-nos de seu rosto em plano fechado e ouvimos o volume da trilha musical de Marc Marder aumentar suavemente¹³, Duch prossegue:

Eu coloquei a retórica da execução em escrito e fiz lavagem cerebral nos meus subordinados em S21. Eu, com frequência, promovia sessões de treinamento. Essa fotografia onde você me vê em frente ao microfone soa verdadeira. Olhe para o meu rosto. Não é um rosto triste, mas o rosto de alguém desejoso por explicar a essência dessa retórica. (DUCH..., 2012)

A câmera se movimenta sobre uma pilha de arquivos de S21; em cada documento, uma pequena fotografia de identificação em 3 × 4. Duch prossegue em voz *off*: “Eu fui a pessoa no S21 que divulgou a retórica da matança e de uma ditadura do proletariado” (DUCH..., 2012). Na lógica de sua retórica, tornar-se um inimigo é o bastante para a condenação a morte ou, mais precisamente, a “destruição” ou a “redução a pó”, sentidos que a palavra *Kamtech* carrega, segundo os *khmers* vermelhos.

Essas cenas iniciais descritas assinalam o movimento autoritário do ditador e já indicam os procedimentos principais de Rithy Panh para deslocar seu testemunho: a retomada dos filmes de propaganda, das fotografias de identificação e de imagens filmadas pelo cineasta em seu trabalho de agrimensura da memória a partir de sua relação com as vítimas e com os carrascos que ele vinha filmando desde o fim da década de 1980. Portanto, Panh irá operar tanto com a retomada das imagens

¹² Vann Nath foi um pintor sobrevivente da prisão S21 e personagem imprescindível para o trabalho cinematográfico de Panh. Ele criou diversos quadros retratando o terrível funcionamento da prisão. Nath teve fundamental participação na realização cinematográfica de Rithy Panh ao possibilitar a realização de encontros entre vítimas e carrascos.

¹³ As trilhas dos filmes de Rithy Panh são compostas pelo músico americano Marc Marder, que tem a história de sua família marcada pela experiência do genocídio judeu. Marder cria composições melódicas distintas que vão afetar as formas de fruição das imagens. De um lado, uma melodia suave que acompanha momentos poéticos ou de resistência; por exemplo, a aparição de Vann Nath no exercício de seu trabalho de pintura. Por outro lado, uma melodia de tom mais pesado que se apresenta quando Duch se põe a falar sobre a retórica das torturas e dos assassinatos.

produzidas pelo Khmer Vermelho quanto por uma retomada de seu próprio trabalho de elaboração do passado traumático, feito dentro e fora de seus filmes. A partir da retomada desses materiais, configura-se o dispositivo do filme: Kaing Guek Eav, sentado em uma mesa, conta o que aconteceu dentro da prisão a partir dos arquivos¹⁴ entregues a ele por Rithy Panh. As situações criadas pelo uso dos arquivos na *mise-en-scène* e as associações entre esses diversos materiais na montagem vão confrontar o testemunho e intensificar as posições éticas, estéticas e políticas de Duch. Interessamos na análise o modo como Rithy Panh filma o ditador e, dentro desse processo, o modo como o cineasta faz falar Duch, como ele convoca o testemunho dele por meio das situações e associações com as imagens de arquivo.

O filme feito por um pacto com o inimigo

“Como filmar o inimigo?” nos permite uma aproximação entre as trajetórias de Comolli e Panh como cineastas, em que reconhecemos uma preocupação em conhecer e compreender o momento político que se põem a filmar e, ao mesmo tempo, refletem continuamente sobre a forma da relação entre cineasta e os filmados, entre o filme e o espectador, que é repensada a cada novo momento político e a cada novo filme.

Mesmo que o inimigo seja exatamente o que é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme. Os riscos são, evidentemente, menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de convivência ou complacência. (COMOLLI, 2008, p. 129)

Em seu texto, Comolli retoma seu percurso de trabalho na filmagem da Front National (FN, atualmente Rassemblement National), partido de extrema-direita francês. Ele aposta no cinema como possibilidade de conhecer seu inimigo ao produzir um tempo de experiência que expõe os corpos e intensifica suas aparições. O autor descreve trechos de seus filmes, refletindo sobre o modo de atuação da FN e as suas diferentes escolhas para

¹⁴ Relatórios de controle da situação dos presos, listas de prisioneiros executados, fotografias de identificação, autobiografias e confissões escritas pelo prisioneiros contra sua vontade durante as torturas, fotografias dos encontros do partido do Khmer Vermelho. Esses materiais foram produzidos, em grande parte, dentro da prisão S21, sob o comando de Duch. O dispositivo também irá colocar Duch diante das imagens filmadas por Panh em seu longo trabalho de escuta dos testemunhos de sobreviventes do regime e de soldados e oficiais do Khmer Vermelho que cometeram atrocidades contra os próprios cambojanos. Esse trabalho de historiador e arquivista é realizado dentro de seus filmes – em especial S21: *a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2002), em uma filmagem que prosseguiu por três anos – e fora deles, por meio de seu trabalho no Bophana: Centro de Recursos Audiovisuais.

filmá-la, que sofreram variações a partir de cada momento político e das experiências dos filmes anteriores. Na maior parte das vezes, Comolli aposta numa postura de observação confiando à própria *mise-en-scène* dos membros da FN a intensificação de suas aparições, que o autor denomina de *acting out*: o militante que entoava um refrão sobre os negros conduzidos a golpes de cassetete às colônias silenciado pelo chefe da equipe, o ataque verbal de um grupo de mulheres militantes à mulher argelina, a irritação de Le Pen ao ser tocada por seu segurança. Para Comolli (2008, p. 125),

filmar é percorrer um tempo de experiência em que a relação do sujeito com o seu corpo e sua palavra se desdobra e, ao mesmo tempo, se intensifica. Uma dinâmica de encarnação dos motivos do pensamento se torna possível, reconhecível. Se o Outro se encarna, para mim, isto acontece, antes de tudo, nos filmes. Acrescentar, filmando-o, corpo – gesto, palavra, movimento, sinuosidade – à ideologia do outro é, evidentemente, representar essa ideologia com mais força, ou seja, talvez provocar uma reação mais viva no espectador, dar-lhe mais material a apreender e mais desejo de combater.

O contexto político francês é trabalhado em sua atualidade, a FN ocupa a cena pública de forma direta: seus membros participam de disputas eleitorais, buscam e constroem alianças dentro da política francesa em um movimento pendular de “expressar-reprimir” e “esconder-exibir”. O trabalho cinematográfico de filmar os corpos exige uma postura ética de Comolli, ele define regras ao seu próprio trabalho, ele escolhe evitar fazer entrevistas e intervir na cena pela montagem para não cair nas armadilhas da propaganda.

Assim como Comolli em seu modo de filmar a FN, interessa a Rithy Panh conhecer e compreender as posições dos membros do Khmer Vermelho e ambos vão visar a aparição intensificada dos corpos de seus inimigos. Mas existem diferenças de escolhas estéticas entre os dois, o que não poderia se dar de outra forma, pois eles trabalham com contextos políticos e materiais distintos e repensam continuamente a forma de seus filmes. Não pretendemos abordar essas diferenças de escolhas, mas aproximá-los na defesa de um pacto com o inimigo e de um pacto com o espectador.

Por sua vez, Panh trabalha com a elaboração de um acontecimento do passado, embora ele incida fortemente na vida política do presente cambojano, já que o julgamento de Duch foi transmitido pela televisão e teve grande repercussão no país.

Meus documentários *Bophana* e *S21* foram exibidos no Camboja. Como eu, o país foi capaz de retrair a sua memória. Eu senti que esses filmes tinham trazido um desfecho a um episódio da minha vida.

Depois disso, o julgamento de Duch começou. Parecia distante para mim. Eu acreditei que estava em paz. Alertei aos juízes do tribunal, tanto cambojanos quanto internacionais, com antecedência: As imagens irão contar a história, eu disse; elas vão contar ao mundo o que os acusados fizeram; vão mostrar a arrogância deles, a severidade deles, suas mentiras, seus métodos, suas artimanhas. [...]

Eu li as transcrições da primeira audiência do julgamento de Duch, e elas me atormentaram. Eu me dei conta que não poderia manter minha distância.

Não tentei entender Duch, tampouco me interessei em julgá-lo; Eu queria dar a chance a ele de explicar, em detalhes, o processo de morte do qual ele era o coordenador. (PANH, 2013b, p. 16, tradução nossa)

A preocupação com o modo como os juízes interpelaram Duch faz da *mise-en-scène* do dispositivo jurídico um problema a ser pensado pelo filme. Trata-se de pôr em questão acontecimentos passados refletindo sobre o modo como eles são elaborados no presente na cena política.

Como conversar com o ditador? Para retomar a questão de Comolli (2008, p. 129) “como conduzir essa relação?”. Rithy Panh sabe que é preciso romper com as estratégias de propaganda e de controle. Para confrontar Duch é preciso outra posição ética e estética que exige o estabelecimento de um pacto, a forma da relação do cineasta com aquele se dispôs a participar do filme é posta de forma franca e direta:

Então eu pedi aos juízes permissão para conduzir entrevistas com ele. Eu o encontrei na sala de visita e destaquei os dois princípios básicos do meu projeto: ele não seria a única pessoa a aparecer no meu filme – outras testemunhas, possivelmente contraditórias, seriam usadas – e todo assunto seria discutido francamente. Resumindo, eu disse: “eu serei direto e franco com você. Seja franco e direto comigo”.

Ele me respondeu com uma espécie de tranquilidade sentenciosa: “Sr. Rithy, nós dois estamos trabalhando pela verdade”. (PANH, 2013b, p. 16, tradução nossa)

O filme abre espaço para o testemunho do ditador colocando-o em diferentes situações na *mise-en-scène*, dispondo um conjunto de documentos que vão estar no campo da imagem junto com Duch: os *slogans* do partido, as fotografias dos prisioneiros de S21, os relatórios escritos por ele, os testemunhos de seus ex-funcionários, o testemunho do pintor Van Nath (esses depoimentos que foram filmados por Rithy Panh são assistidos pelo ditador por meio de um notebook).

Posteriormente, na montagem, o filme constrói associações com uma grande variedade de imagens que foram coletadas ou filmadas por Rithy Panh em seu trabalho cinematográfico, arquivístico e histórico. Ele vai recolocar em cena seu trabalho de elaboração da memória de mais de 20 anos. Muitas das imagens que vemos em *Duch* foram filmadas durante a produção de *S21, a máquina de morte Khmer Vermelho*, que durou três anos. Nesse período, o cineasta realiza encontros entre sobreviventes, carrascos e os arquivos dentro do espaço da antiga prisão S21. Portanto, essas imagens que vemos em *Duch* já estão atravessadas por uma elaboração anterior, de testemunhos realizados diante dos arquivos. Consequentemente, a aparição de uma fotografia de identificação, por exemplo, filmada dentro desse contexto a partir de situações criadas pelo diretor nas filmagens com os carrascos e os sobreviventes, tem um efeito bastante diferente do que se a foto fosse apresentada graficamente no filme. O uso da imagem dentro da cena aponta para um compartilhamento da reflexão sobre o passado entre quem filma e os filmados. A reconstrução da memória é partilhada.

[...] eu usei fotografias. Livros de arquivo. Relatos de testemunhas. O famoso “Livro Negro”. Eu apresentei evidências. Comparei imagens. Duch tem uma fraqueza: ele não conhece o cinema. Ele não acredita no papel da repetição, da interseção, dos ecos. Ele não sabe que a montagem é uma política e uma ética nela mesma. E que com o tempo há apenas uma verdade. (PANH, 2013b, p. 144, tradução nossa)

As intervenções realizadas por Rithy Panh e que participam da produção desse confronto ao testemunho de Duch não vão quebrar o pacto estabelecido entre os dois, pois não se alinham aos recursos da propaganda (também dispensada por Comolli), já que não buscam convencer o espectador de um sentido único.

Iremos analisar na *mise-en-scène* o corpo, o rosto e os gestos do ditador nas situações em que ele está diante dos arquivos; na montagem, o encadeamento do plano de seu corpo e do contraplano dos arquivos e as aparições dos planos de curta duração. Interessa-nos o modo como as contínuas variações desses elementos entre o corpo de Duch, seu discurso e os arquivos confrontam seu testemunho e intensificam sua aparição, reforçando os sentidos de sua posição política.

Situações: o confronto na *mise-en-scène*

O filme se detém no corpo de Duch, buscando descontinuar um movimento autoritário que tende a não ceder na medida em que seu discurso não encontra resistências. Ele luta para se manter em seu lugar de modelo, mas a distensão do

tempo pelo qual acontece a entrevista produz discontinuidades. Não é possível sustentar seu discurso e seus gestos programados, pois o filme preserva a intensidade de sua respiração, seus silêncios e seus gestos. Assim como nos filmes de Comolli, essa atenção ao corpo acaba por inscrever na cena os *acting out* do ditador que desmascaram a violência de seu testemunho. É a aposta do cinema na produção de um “tempo de experiência”, a relação de duração distendida com Duch transforma seu lugar hermético em espaço aberto, sujeito a variações.

Posto que desenrola uma fita de tempo maquínico sincrônica com o tempo vivido do sujeito filmado, o cinema pode registrar a passagem de um estado de enunciação a outro, a ruptura de uma conduta, o ponto de desequilíbrio de um corpo em torno de uma denegação. (COMOLLI, 2008, p. 127)

Duch está sentado à mesa com alguns documentos dispostos à sua frente. Ele agita sua mão e diz: “Qualquer um que fosse preso pelo Partido deve ser considerado como um inimigo. ‘Não fraqueje nos joelhos’. Essas são as palavras do Partido” (DUCH..., 2012). Fazendo um movimento com a mão da boca para fora, como se as palavras estivessem saindo de fato para impor uma ordem, ele continua: “O Partido está guiando você! Sou eu! Você está fraquejando? Por quê?”. Ele se inclina para frente da cadeira e emenda: “O Partido está guiando você! Eu sou o Partido!” (DUCH..., 2012), agitando sua mão para frente e para trás e apontando para si mesmo na altura de seu peito. Ele dá uma gargalhada forte e diz, ainda sorrindo: “Desculpe-me. Eu estou agindo como um canastrão! Vamos parar com isso já” (DUCH, 2012). Ele muda sua expressão, sem mais rir, e olha para o fora de quadro como se procurasse por algo. Nessa cena, a atenção da câmera ao seu rosto e aos seus gestos dá a sua fala uma singularidade e acentua sua responsabilidade ao evidenciar não apenas o conteúdo de seu testemunho, mas ao dar materialidade a sua prepotência e a sua arrogância. Se em sua fala ele nega, seus atos indicam aquilo que é negado, como nos *acting out* da cena psicanalítica. Não basta arrancar dele uma confissão, o que não é a intenção de Rithy Panh, mas sim filmar seu rosto, sua risada, seus gestos e o silêncio que se segue. O ódio presente na ideologia se escancara em todos esses elementos que se colocam disponíveis ao espectador.

Formalizar a relação, evidenciá-la ao espectador

Na metade do filme, há uma cena que indica, sutilmente, a presença do diretor e o modo de relação construído entre Panh e Duch e que se evidencia ao espectador. No início da cena, ouvimos a voz de Duch lendo a confissão de um prisioneiro, mas sua

imagem não está em sincronia com o som, ele está sentado à mesa e olha atentamente para o fora de campo. Colocando seus óculos de leitura, ele estica seu braço para o fora de quadro, na direção que estava seu olhar, e outro braço entra em quadro e entrega-lhe um relatório: é o braço de Rithy Panh. Ao ter nas mãos o documento, ele o olha e diz: “ele não está mentindo” (ouvimos essa fala de forma simultânea a leitura da confissão em voz *off*). Em um corte na imagem (e não do som), a cena vai para um plano fechado de seu rosto em que ele continua a leitura da confissão, iniciada em voz *over* no início da cena. Sabemos, por meio do livro *L'élimination* (PANH, 2013b), que durante as longas sessões de encontro entre Panh e Duch o diretor fez diversas perguntas ao ditador, mas na montagem essas perguntas foram omitidas. Ainda que a fala de Duch se direcione para o fora de campo, onde sabemos estar Panh, a escolha pela supressão das perguntas ao longo de todo o filme produz uma maior abertura para dúvidas e questionamentos por parte do espectador, pois elas poderiam dar um direcionamento aos sentidos do testemunho de Duch. Essa forma particular da relação estabelecida entre os dois, presente no filme, enfatiza a relação do carrasco com os arquivos e, ao mesmo tempo, com o espectador. Nessa cena, Panh evidencia a forma dessa relação: “Formalizar a relação, sistematizá-la. Que ela seja legível como tal, que a informação política do espectador seja também sobre a forma da relação” (COMOLLI, 2008, p. 130). Não se colocando em uma posição de interrogador, o diretor apresenta os arquivos a Duch a partir dos quais ele pode falar; mais do que perguntas, o cineasta propõe situações que não deixam de interpelar o carrasco, de desmentir seu testemunho e revelar seu modo de pensar.

O confronto com o ditador não é entre Rithy Panh (embate muito mais explícito em seu livro) e Duch, mas entre o ditador e o trabalho anterior de elaboração do passado, na construção de espaços de memória produzidos coletivamente ao longo do percurso de engajamento do cineasta. Os elementos que habitam o trabalho de elaboração são as histórias e as imagens das vítimas, os testemunhos dos carrascos e dos sobreviventes, serão eles que vão habitar o filme e confrontar o ditador. Assim, Panh evidencia que sua relação com ele não é refém de uma memória que quer julgar seu carrasco, afastando também o espectador dessa posição.

Associações: o confronto na montagem

O confronto, iniciado na *mise-en-scène*, tem continuidade na montagem pela associação de planos e contraplanos de Duch e as imagens de arquivo – em outras palavras, um encadeamento entre os planos que enquadram seu rosto e seu corpo e os planos que enquadram os relatórios, as fotografias e os vídeos (que ele assiste no

notebook). Quem aparece nesse contraplano são as imagens das vítimas e as vozes dos sobreviventes e de antigos funcionários de Duch.

Em uma dessas sequências temos o testemunho de um antigo guarda de S21, filmado por Rithy Panh. Ele segura em suas mãos uma fotografia de Duch frente a um microfone e outra de jovens rapazes, um grupo de interrogatório. O homem diz: “Eu era o guarda de uma casa. Eu vi Duch interrogar um prisioneiro. ‘Então camarada, você vai responder ou não?’”. Em um corte, temos o plano fechado de Duch, que tem seus olhos direcionados para o canto esquerdo da tela; ele assiste no notebook o testemunho de seu guarda, que continuamos a ouvir em *off*: “O prisioneiro dizia: ‘Eu já disse tudo, Irmão’. Duch bateu nele duas ou três vezes e o prisioneiro caiu no chão. Duch saiu”. Voltamos a ver o guarda, agora na tela do notebook, através de um ponto de vista subjetivo de Duch (seu ombro e seu rosto de costas moldam a parte de baixo e o canto da imagem). O guarda testemunha diante de cinco ex-funcionários da prisão. Ele prossegue: “Touy veio. Ele me disse para sair e entrou no quarto. Eu, secretamente, vi Touy o interrogar”. Agora, o plano enquadra Duch com diversas fotografias e o notebook à sua frente, sobre a mesa. Em *off* continuamos a ouvir o testemunho do guarda: “Camarada, você vai responder ou não? Se você não responder, eu irei te torturar”. Nesse momento, Duch começa a balançar sua cabeça negativamente e rindo ironicamente diz: “Eu não vou aceitar isso” (DUCH..., 2012). Um plano de curtíssima duração que mostra um homem ensanguentado sendo socorrido por outro relampeja na cena. Voltamos para a imagem do filme e a continuação do testemunho de detalhes da tortura. Do plano fechado do guarda que testemunha vamos para um suave movimento panorâmico que enquadra, um a um, os outros guardas que escutam seu testemunho. Outro curtíssimo plano relampeja; vemos, rapidamente, uma mão folheando retratos de identificação de prisioneiras, a câmera se detém em uma foto em que há uma delas com um bebê no colo. Em um plano fechado, Duch comenta sobre tortura e nega a sua participação, afirmando ter interrogado apenas uma pessoa, Koy Thourn¹⁵. Relampeja o plano de uma mão mexendo em placas com as fotografias de prisioneiros que foram mortos durante a tortura. A cena termina.

Conforme o pacto estabelecido, Panh produz uma cena em que Duch não tem mais o controle do discurso, ele tem que confrontar as afirmações contrárias ao seu testemunho construídas pelo plano e contraplano, ele tem de encarar e reagir a elas. Ao ser contrariado, Rithy Panh o coloca em um plano aberto, com a mesa repleta de

¹⁵ Koy Thourn foi ministro de Pol Pot e após ter sido acusado de traição foi preso, interrogado, torturado e assassinado no S21.

arquivos, a sua risada se esvazia, ela que devia calar suas vítimas de terror, mas é seu rosto que se silencia; as fotografias que os cercam, os mortos, o interpelam.

Dessa cena, destacamos também o uso de planos de curtíssima duração, que variam entre dois e cinco segundos, que relampejam entre as palavras de Duch, procedimento largamente utilizado ao longo de todo o filme. Esses planos são pequenos extratos de grupos maiores de imagens filmadas por Rithy Panh, pelo Khmer Vermelho e pelas forças vietnamitas que derrubaram o regime. Esses grupos de imagens também aparecem no filme em planos de duração mais longa. No entanto, percebemos uma intenção particular no uso da duração curta, pois produz um efeito que não pode ser completamente interpretado pelo espectador e, ao mesmo tempo, intensifica nossa relação com as palavras de Duch, sem tornar as imagens ilustrações do que é dito. São imagens bastante diversas; entre elas e de uso mais frequente, estão imagens dos cambojanos nos campos de trabalho forçado, filmadas pelo Khmer Vermelho. Em uma dessas aparições, Duch está falando sobre o interrogatório de sua professora de escola Dim Saroeun, que sofreu violência sexual sob tortura; história comum de milhares de mulheres cambojanas durante o regime. Relampeja em sua fala o plano de mulheres carregando pedras; uma delas, sem parar sua caminhada na fila indiana de trabalhadoras, olha para a lente da câmera. Com esse movimento, ela encara seus carrascos e se singulariza em meio à cena de trabalho coletivo, provável intenção de quem filmava.

Esse procedimento de planos curtos também é utilizado com as próprias imagens de Duch, durante sua entrevista. Em uma delas, o ditador faz um gesto de enforcamento em um plano de apenas dois segundos de duração que relampeja quando ele está falando da lealdade das crianças de origem camponesa que ele doutrina para serem torturadores e executores. Mais uma vez, Panh enfatiza um *acting out* do ditador.

Essas intervenções por meio dos gestos de montagem são postas de forma clara para o espectador, a relação é “formalizada” por Panh ao explicitar que há uma interferência no testemunho do ditador. Acreditamos que essas intervenções não se aproximam de um recurso da propaganda, temida por Comolli, já que ela indica sua própria presença e não colabora para a uma clareza de sentido da cena – ao contrário, os gestos de montagem podem causar um estranhamento no espectador. Assim, o filme exige seu engajamento, pois não produz apaziguamento, seja por meio de um julgamento ou de uma denúncia.

Compreender e confrontar, não julgar

Rithy Panh (2013b) em seu livro pergunta-se o que desejam os mortos: levar os carrascos à julgamento ou que se compreenda o que aconteceu? A busca de uma

compreensão passa por “recompilar uma contra-memória do acontecimento genocida” (ROLLET, 2013, p. 200), pois as vítimas foram obrigadas a escrever biografias mentirosas, sob tortura. Em *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* e em *Duch, o mestre das forjas do inferno*, não são apenas os sobreviventes que são trazidos para reconstruir uma memória da experiência, mas os carrascos vão ter papel central na construção dessa contramemória por meio de seus testemunhos. A colaboração dos carrascos difere ambos os filmes de *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, que, ao se posicionar ao lado dos sobreviventes, “impõe que cada espectador acolha a cesura catastrófica” (ROLLET, 2013, p. 202). Para Rollet, *Shoah* marcaria a impossibilidade do partilhamento da experiência do campo de extermínio e é isso, justamente, o que os filmes de Panh tentam impedir por meio do estabelecimento de uma relação com o inimigo na construção partilhada de uma memória. Como reflete Sylvie Rollet (2013, p. 209) “Não dando aos carrascos o espaço de um julgamento a ‘fortiori’ nem o espaço da reconciliação e do perdão, *S21* [mas aqui acrescento também *Duch*] se limita em lhes oferecer a cena de uma escuta e, por aí mesmo, subverter as regras do poder totalitário”. A difícil tarefa de construir esse espaço é bem diferente da busca de uma suposta verdade do acontecimento, que poderia imobilizar o pensamento sobre a história. Ao contrário, exige-se uma elaboração contínua do passado. A postura de Panh se aproxima, mais uma vez, das proposições de Comolli:

Descrever para denunciar não é mais suficiente. Forçar o traço para denunciar, também não. Denunciar para preservar nossa boa consciência e nos colocarmos ao lado dos bons? Denunciar não é mais suficiente. Falemos de luta. Luta política, isto é, corpo-a-corpo cinematográfico – expor, explicar, colocar as palavras e os corpos em perspectiva, e não mais chapados. Filmar com profundidade (de campo, de cena). Campo e fora-de-campo. Visível e invisível. Em relevo, colocar em relevo. (COMOLLI, 2008, p. 134)

Parece-nos que a luta política de Panh está em “filmar com” os sobreviventes e os carrascos. O uso político do documentário busca o engajamento de seu inimigo, ainda que ele possa negar, mentir ou tentar tomar a palavra. Anita Leandro (2016) trata da resistência do ditador em testemunhar, em assumir sua responsabilidade e encarar os olhares lançados por aqueles e aquelas que foram fotografados e, depois, assassinados. Quando Panh é questionado por Duch sobre a serventia de lhe mostrar as fotografias, o cineasta responde que os mortos ouvem o testemunho do ditador. “O ato de testemunho nunca é solitário e resulta de um engajamento diante de alguém (Nath, Bophana, Houy, Duch)” (LEANDRO, 2016, p. 12). O filme exige atenção

do ditador diante dos testemunhos e das fotografias dos mortos que o contrariam. Ao concordar em participar, ele também se abre para o risco da relação.

Beatriz Sarlo problematiza o testemunho em primeira pessoa, perguntando sobre como exercer sua crítica quando ele ocupa um lugar de verdade, entrando numa “espécie de limbo interpretativo” (SARLO, 2012, p. 94, tradução nossa). No contexto dos julgamentos do terrorismo de Estado na Argentina, a autora afirma sobre o papel dos testemunhos que “o importante não era compreender o mundo das vítimas, senão lograr na condenação dos culpados” (SARLO, 2012, p. 93, tradução nossa). Apesar da importante e necessária utilização do testemunho no campo jurídico, ressaltada pela autora, ele não deve permanecer apenas como prova – essa posição cria uma temporalidade que se imobiliza e não se coloca mais sob revisão. Em outras palavras, o passado se torna algo fixo. Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 78) também comenta a respeito do testemunho de catástrofes em contextos jurídicos:

O tema da narração do trauma de catástrofes históricas nos levou, portanto, a passar da cena do testemunho para a cena jurídica. Mas será esta capaz de permitir a construção da desejada passagem entre os indivíduos traumatizados pela catástrofe e a sociedade? Ela permitirá uma reintegração do passado?

Perde-se no processo jurídico justamente um dos elementos mais importantes da elaboração do passado proposta por Panh, a saber, a construção dessa difícil relação entre os envolvidos no acontecimento catastrófico. “Nós, as vítimas, precisamos dos carrascos. É cruel, mas é assim. Se a palavra de uma vítima não for confirmada pelo carrasco, ela flutua” (PANH; 2013c, p. 244).

Em um plano fechado de seu rosto, Duch diz:

Nós prendíamos alguém, nós não contávamos para ninguém. Nós não devolvíamos o corpo para os parentes para a cerimônia. Não havia luto. Nós não falávamos qual era a culpa da vítima. Nada mesmo sobrava. Assim, *Kamtech* significa destruir o nome, a imagem, o corpo, tudo. (DUCH..., 2012)

Na leitura de Gagnebin (2009, p. 59) da filosofia benjaminiana, a elaboração do passado deve passar pelo recolhimento das histórias “[d]aqueles que não têm nome”. Para Seligmann-Silva (2010, p. 56), a ética da memória de Benjamin possui um “duplo ato: a destruição da falsa ordem das coisas e, por outro, a construção de um novo espaço mnemônico”. Ao trazer o ditador para testemunhar a catástrofe, o filme não apenas reconstrói a memória do passado, mas intervém na construção da cena política ao

confrontar seu testemunho. O filme não busca uma confissão, mas o faz colaborar para evitar o esquecimento e produzir uma memória daqueles que ele tentou eliminar.

Referências

COMOLLI, J. L. “Como filmar o inimigo?” In: _____. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p. 121-134.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LEANDRO, A. “A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh”. *E-compós*, Brasília, v. 19, n. 3, p. 1-15, set.-dez. 2016.

PANH, R. “A palavra filmada”. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (Orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a. p. 63-74.

_____. *The elimination*. London: The Clerkenwell Press, 2013b.

_____. “Meu projeto excede o de um cineasta: entrevista com Rithy Panh”. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. (Orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013c. p. 235-247.

ROLLET, S. “Devolver o olhar”. In: MAIA, C., FLORES, L. F. (Orgs.). *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 199-227.

SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

_____. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Referências audiovisuais

DUCH, le maître des forges de l'enfer. Direção de Rithy Panh. Boulogne: CDP, 2012. 1 bobina cinematográfica (103 min.).

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 18 out. 2018.



Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”
Documentary, history and memory: between places and the media “of memory”



Cássio dos Santos Tomaim¹

¹ Doutor em História. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: tomaim78@gmail.com

Resumo: o objetivo deste trabalho é estabelecer algumas premissas para o entendimento do documentário e sua relação com a História e a memória, elegendo o documentário histórico como objeto de análise, por esse apresentar aproximações com o discurso histórico. Ter o documentário como lugar e mídia “de memória” nos leva a problematizá-lo como objeto de instrumentalizações (ou articulações) de memórias e identidades destinadas a colocar em prática um discurso sobre o passado, convincente e comovente.

Palavras-chave: documentário; história, memórias; identidades; recordação.

Abstract: the objective of this work is to establish some premises for the understanding of the documentary and its relationship with History and memory, choosing the historical documentary as the object of analysis for presenting connections with the historical discourse. Considering the documentary as a place and media “of memory” leads us to problematize it as the object of instrumentalizations (or connections) of memories and identities aimed at performing a convincing and touching discourse about the past.

Keywords: documentary; history; memories; identities; remembrance.

Introdução

*A história é na verdade o reino do inexato.
Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador.
Justifica todas as suas incertezas.
O método histórico só pode ser um método inexato [...] A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir” (RICOUER apud LE GOFF, 1992, p. 21).*

Este trabalho não é sobre o método histórico, mas as palavras de Paul Ricoeur nos soam como um norte para pensar a relação da História com o cinema, a televisão e outras audiovisualidades. Longe das amarras do cientificismo e da crítica combativa da história como narrativa, o autor reconhece que o historiador necessita de um método, por mais que este reine sob a inexatidão. Ricoeur acredita no historiador como um sujeito de um “fazer histórico” que persegue o passado com o anseio de fazê-lo reviver, mesmo com a certeza de que jamais o atingirá na sua totalidade. O historiador pode (e deve) se guiar por uma objetividade científica, mas sabe que inevitavelmente o ofício o leva a recorrer à interpretação como chave analítica deste passado que se apresenta somente em forma de vestígios, de rastros, de restos. Em síntese, a crítica aos documentos, que autoriza a história como ciência, só é possível pela via da interpretação. Uma atividade inerentemente humana que capacita o historiador a exercitar a dúvida constante diante do documento, mas que vai além de determinar se este ou aquele documento é falso ou verdadeiro. Diante da constatação de que “nenhum documento é inocente”, cabe ao historiador desmontá-lo, desmistificá-lo (LE GOFF, 1992, p.110) para que possa, enfim, reconstruir o passado.

É nesta perspectiva que, desde a década de 1970, autores como Marc Ferro vêm lançando olhares para o cinema e elegendo o filme como mais um documento (ou fonte) da História. Em mais de 40 anos, a relação Cinema-História tem percorrido um longo e desafiador caminho para se consolidar como um campo historiográfico. Tem-se aperfeiçoado os métodos e amadurecido as teorias ao longo de anos de pesquisa, mas isto não foi suficiente para superar as desconfianças. Segundo Miriam Rossini, em tese defendida em 1999, podia se pensar que a resistência de uma parcela do campo historiográfico estava associada a três fatores:

1. A disputa entre um conhecimento objetivo, perpassado pela razão, e outro subjetivo, perpassado pela sensibilidade e pela simbologia típica das linguagens não-verbais.
2. Um preconceito cultural que via o cinema como uma arte menor e, portanto, sem relevância como fonte do conhecimento da própria sociedade.

3. A própria complexidade da imagem cinematográfica, que constrói seus sentidos a partir do entrecruzamento de diversos elementos, todos de naturezas distintas. (ROSSINI, 1999, p. 46)

Acredito que hoje a resistência seja menor, mas ainda exista. No caso do filme, também vale a máxima de que “nenhum documento é inocente”, que só podemos acessar o seu discurso sobre o passado se o desmontarmos, para depois remontá-lo sob as regras de um novo signo: a palavra escrita. O mais ameaçador do filme é que se trata de um discurso metafórico, simbólico *do* e *sobre* o passado que, por sua vez, exige do historiador outras ferramentas para abordá-lo.

Acrescenta-se a isto a visão de que tomar o filme como documento para perscrutá-lo em uma perspectiva inquisitória, em uma busca por verdades literais acerca do passado – ou pensar que esse seja um reflexo direto da História contada nos livros – já é algo superado (ou pelo menos se acredita) entre os estudos da relação Cinema-História. O filme precisa ser respeitado pelo o que ele é, um filme. É irrefutável a premissa de que a História do século XX foi escrita por imagens em movimento, mas esta é uma História feita sobre outras regras, como esclareceu Robert Rosenstone: “[...] os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, *as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a História escrita*” (ROSENSTONE, 2010, p. 22, grifo do autor).

O documentário é tão inventivo quanto o filme de ficção, e vale a máxima que todo filme é histórico, ou seja, sempre dialoga com o tempo presente da sua produção. Segundo Rosenstone, há duas maneiras de encarar o caráter inventivo do filme histórico e suas contribuições para o conhecimento do passado, que valem para a ficção quanto para o documentário:

É possível encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por elas apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente. Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional. (ROSENSTONE, 2010, p. 24)

O fato do documentário se aproximar do discurso histórico, no sentido de configurar-se como um enunciado retórico, que necessita recorrer a

mecanismos comprobatórios que possam atribuir ao filme credibilidade, além de comover e convencer o espectador de seus argumentos pressupostos sobre o mundo vivido (NICHOLS, 2005), leva muitos historiadores a acreditarem na farsa de que o documentário nos dá acesso direto à História, de que é capaz de nos fornecer uma experiência do passado praticamente sem mediação, como problematizou Rosenstone (2010, p. 35-36). É preciso reconhecer que acreditar nesta farsa é perigoso e ingênuo, e pouco colabora para o entendimento dos filmes documentários como objeto de estudo da História.

Segundo Rosenstone, “todas as formas de documentário contêm montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos” (2010, p. 134). Entretanto, vou aqui me deter a um tipo específico de documentário. Interesse-me pelo documentário histórico por se inserir “inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda o seu tema” (ROSENSTONE, 2010, p. 134). Outros conceitos podem ser aproximados a este, como *filme-testemunho*, *filme de arquivo*, mas tenho preferido pensar este tipo de documentário sob a chave analítica da memória, por isto recorrer ao conceito de *documentário de memória* como proposto por Guy Gauthier: um filme que consiste em “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (2011, p. 213).

O objetivo deste trabalho é estabelecer algumas premissas para o entendimento do documentário e sua relação com a história e a memória, elegendo uma forma de documentário para análise que apresenta formas de enunciação muito similares ao discurso histórico, sem com isto perder de vista a noção de que historiador e documentarista são guiados por regras e expectativas diferentes (ROSENSTONE, 2010). Ao eleger o documentário como objeto de estudo da História, nos interessa abordá-lo menos sob o abrigo seguro de sua objetividade fílmica, inerente às imagens documentais carregadas de um teor comprobatório, do que pelas subjetividades operacionalizadas nestas mesmas imagens. A perspectiva do documentário como lugar e mídia “de memória” nos leva a problematizá-lo como objeto de instrumentalizações (ou articulações) de memórias e identidades que visam colocar em prática um discurso sobre o passado, que nos seja convincente e comovente.

O documentário como objeto de estudo da História

O mundo representado no filme já existe antes mesmo da câmera ser posicionada diante dele. Segundo Philippe Dubois, a câmera do cinema ou as

“maquinarias de imagens” em geral — como a câmara escura — são instrumentos ou dispositivos que permitem a mediação entre o homem e o mundo dentro de um sistema de construção simbólica inerente à própria representação. Neste sentido, equivale dizer que a imagem é produto do encontro do sujeito (o realizador) com a realidade, sendo que no documentário esta realidade implica no encontro com um sujeito-outro². Para Dubois, a máquina do cinema não se resume apenas a produzir imagens, mas também a gerar afetos ao potencializar as sensações e as emoções originárias de uma relação externa ao filme: o sujeito, o real e o outro (DUBOIS, 2004, p. 44-45). Então, as imagens-produto desses encontros nos dão acesso a algo que não tínhamos antes do contato do sujeito-da-câmera com o real vivido: os significados, os valores e as experiências afetivas dos outros com o mundo.

O maior perigo ao ler o documentário é a noção de que este seja um documento que testemunha o passado, quando na verdade é produto de um processo de monumentalização desse passado, já que o campo da representação é também o da disputa de poder. O documentário só é documento se lido como monumento, resultado do “[...] esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1992, p. 548). O documento é produto de escolhas, inclusive daqueles que se dedicam a conhecer o passado, como é o caso dos historiadores. O passado só sobrevive sob a forma de vestígios, de rastros, de restos que, por si só, não dizem nada, é a sua utilização pelo poder que o transforma em monumento. É preciso juntar os “cacos” para termos História. O mesmo acontece com o documentário. O cineasta lida com fragmentos, com restos de imagens e sons de outras épocas, manipula testemunhos, na intenção de nos oferecer a sua visão do passado. São as suas escolhas que determinam o que deve ser lembrado e esquecido por uma memória coletiva audiovisual, lembrando que a representação também é um campo de batalha. Assim, como não existe um “documento-verdade”, não existe também um “documentário-verdade”. Nem tudo é verdade em um filme, por mais que este

² É preciso ressaltar que, mesmo o documentário autobiográfico – em que o *Eu* do documentarista se sobressai sobre o *Eles* (os “outros” da representação fílmica) –, não abdica da alteridade como traço deste tipo de cinema, pois o encontro com um sujeito-outro ocorre nos documentários sempre em dependência de uma escritura ética sobre o passado no presente.

recorra a imagens e sons indexados do mundo para falar de forma assertiva sobre esse mesmo mundo³.

Entretanto, esta constatação não deve soar aqui como ofensiva, tampouco nos levar a associar ao documentário um sentido ingênuo de falsidade. Deve-se reconhecer, no próprio material bruto, aquele captado no calor dos acontecimentos, o resultado da percepção subjetiva do mundo. Percepção esta que implica em um sujeito que, ao dirigir a objetiva da câmera a certa realidade, recorta-a sob o seu ponto de vista. Recortes que depois serão manipulados e montados para compor uma visão do mundo ou do passado. Operação que mais uma vez é produto de uma percepção subjetiva do sujeito-realizador. Portanto, lidar com o documentário sob a perspectiva de um constructo do real é valorizar a capacidade do ser humano em recriar a si mesmo, a sua história, a sua tradição.

Para Le Goff, cabe ao historiador uma postura não ingênua diante do documento, desvendando, desmistificando os seus significados aparentes (1992, p. 548). Isto se torna ainda mais desafiador para quem lida com o documentário, principalmente se considerarmos que em muitos casos a matéria-prima destes filmes são imagens e sons já previamente eleitos como documentos (históricos). Nem sempre os cineastas questionam estes materiais, assim como tomam como verdadeiros os depoimentos de testemunhas e até mesmo de historiadores, que neste caso são apresentados como vozes institucionais de um saber histórico sobre o acontecimento passado. Um exemplo de como a figura do historiador exerce este papel de uma instituição de saber, neste caso a História, em documentários históricos ou em *documentários de memória* – como prefiro ler este grupo de filmes – pode ser visto em *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007), que narra as histórias de ex-combatentes brasileiros que atuaram na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Esses brasileiros, oriundos de São João Del Rei (Minas Gerais), integraram, em 1943, o Terceiro Batalhão do 11º Regimento de Infantaria da Força Expedicionária Brasileira (FEB). Próximo dos 24 minutos de filme somos apresentados ao historiador italiano Giovanni Sulla, estudioso da participação brasileira na luta contra o fascismo na Itália. Ele aparecerá duas vezes

³ Sobre esta perspectiva de tratar os filmes históricos como parte de um processo de monumentalização do passado, a partir da leitura de Le Goff, é preciso fazer justiça a trabalhos como os de Eduardo Morettin, que trilham este caminho ao analisar filmes ficcionais como *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940), ambos de Humberto Mauro, produzidos durante o regime de Getúlio Vargas, sob a égide do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Na visão do autor, estes “[...] filmes de representação histórica de caráter oficial, espelham a vontade de justificar as ações do presente à luz das projeções iluminadoras do passado e de garantir para as gerações futuras, por meio de constantes exposições em diferentes espaços e para muitos espectadores, a efetividade da construção simbólica que fazem do tema, a permanência de sua imagem” (MORETTIN, 2013, p. 23).

no documentário. O testemunho de Sulla, no interior da articulação com outros elementos filmicos, como os próprios testemunhos dos ex-combatentes brasileiros, ajuda a construir em termos narrativos uma imagem gloriosa da FEB. Enquanto voz do saber, a presença do historiador no documentário é utilizada com a finalidade de esclarecer o quanto o rompimento da Linha Gótica – a linha defensiva dos alemães nos Apeninos, no norte da Itália – foi decisiva para a luta dos Aliados em território italiano, batalha da qual os brasileiros deram a sua contribuição. O interessante é notar que nenhum historiador brasileiro foi chamado para falar nesse documentário. Talvez o cineasta Durval Jr, na época major do Exército, deveria supor (e com razão) que a historiografia brasileira pouco deu a atenção devida à memória da FEB. Por outro lado, é preciso dizer que uma Nova História Militar já estava em curso nos anos de 2000 no país, quando o filme foi produzido. Mas o que quero destacar aqui não é o simples fato de discutir a escolha do historiador pela sua nacionalidade, ou pela historiografia que ele representa, isto pouco diz sobre o documentário e sua relação com a memória da FEB. O que se deve questionar, nesse filme e em tantos outros, são os usos que se faz do historiador (ou de qualquer outro especialista ou intelectual) como fonte de um saber histórico para legitimar uma versão da história que satisfaça o ponto de vista do documentarista. Em outras palavras, o historiador, em muitos outros tantos exemplos de *documentários de memória*, é só mais um elemento estético de uma escritura fílmica sobre o passado.

Desta forma, cabe a quem se debruçar sobre o documentário e questionar estes procedimentos, não perdendo de vista que o documento é monumento no sentido de que “é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da História, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 1992, p. 548)? O que está em jogo no documentário ao fazer com que esses documentos e testemunhos ecoem na película; saiam do silêncio a que antes estavam condenados?

O registro *in loco* é um predicado caro à tradição do documentário, mas penso que não devemos lê-lo apenas sob o seu aspecto objetivo, que nasce do fascínio de todos nós em termos acesso à realidade. Desde as feiras populares do século XIX, o cinema (ou o seu primórdio, o cinematógrafo) sempre foi o espetáculo da “vida como ela é”, mesmo que essa vida fosse encenada, que o mundo que estivesse diante dos olhos fosse todo recriado e experimentado como verdade. O cinema satisfaz muito bem este anseio do homem moderno pelo real, ao configurar-se como uma experiência estética, que no fundo é afetiva e perceptiva. E isso se aplica tanto ao filme de ficção quanto ao

documentário. Por mais que o segundo se revista de uma mística de objetividade, não devemos negar a sua capacidade de revelar e reformar o mundo, o que nos implica considerar em nosso horizonte analítico que a realidade que o documentário nos dá acesso é uma realidade de segunda ordem, com uma forte marca da interpretação do cineasta que, no seu gesto formativo, materializa no filme toda a sua vontade expressiva, convidando-nos a compartilhar do mundo sob o seu ponto de vista. Ponto de vista que sempre compreende um posicionamento ideológico, pois “o documentário nunca é uma ‘aula de história’ neutra, mas uma habilidosa obra que deve ser interpretada pelo espectador com o mesmo cuidado dedicado à interpretação de um filme dramático [ou filme de ficção]” (ROSENSTONE, 2010, p. 112).

Para melhor lidarmos com o documentário no campo da História é imprescindível compreendermos que a objetividade e a subjetividade são coincidentes na sistemática do *fazer* cinematográfico, não se anulam e nem descaracterizam a identidade de uma ou outra. O entendimento de que o filme é, antes de tudo, a formação de uma sensibilidade e que, por isso, se dirige ao espectador pela percepção, nos auxilia a ampliar os olhares sobre o documentário, que deixa de se apresentar como o reservatório dos vestígios do real, para se caracterizar como uma “interpretação criativa da realidade”. Nesta perspectiva, afastamos o documentário da condição de um cinema que espelha ou reflete o real, ou uma verdadeira imagem do passado, para tê-lo como um constructo *do* e *sobre* o mundo vivido. Em termos de método, somos levados a nos preocupar menos com uma representação fiel ou verdadeira do passado e mais com o compromisso ético desta representação do passado. Todo modo de representação do documentário é determinado por – e determina – uma atitude ética do realizador diante do representado. Nada é gratuito em um filme, tampouco em um documentário que tem na experiência humana a matéria-prima do seu executar e inventar o mundo histórico.

O documentário como lugar e mídia “de memória”

Eleger o documentário como lugar e mídia “de memória” nos leva a problematizar o quanto este tipo de cinema autoriza um jogo multifacetário capaz de instrumentalizar memórias – resignificando-as ou não –, atualizar sentimentos e ressentimentos e, por fim, caracterizar-se como um espaço de reconfiguração de significados e experiências das identidades de grupos sociais. Por saber que memória e identidade se conjugam, que são indissociáveis uma da outra, não podemos deixar de problematizar que o documentário histórico, ou *documentário de memória* (GAUTHIER, 2011), serve a projetos de memória de determinados

grupos – ou projetam um ideal de nação – erguendo uma memória coletiva que “funciona como uma instância de regulação da lembrança individual”, nos termos de Danièle Hervieu-Léger (apud CANDAU, 2014, p. 49). “Não há busca identitária sem memória”, atestou Candau, mas inversamente pode ser dito que “a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (2014, p. 19).

Nestes termos, o *documentário de memória* tem no exercício do passado recordado uma instância geradora de identidades. A experiência de assistir ao filme pode gerar nos espectadores uma cadeia de sentimentos e percepções e, dentre elas, o reconhecimento de determinados significados comuns referentes ao passado recordado. O cinema é antes de qualquer coisa uma obra coletiva, e o poder que a propaganda política tanto lhe atribuiu nas décadas de 1930/40 reside exatamente em ser este “uma obra para as massas”, por ser a exibição de um filme uma catarse coletiva. É preciso que se diga, não é apenas o filme, mas todo o aparato cinematográfico (a tela grande, a sala escura, a projeção) que propicia esta condição. Por outro lado, em termos de identidade e memória, é ingênuo acreditarmos que todos os envolvidos na recepção do filme compartilham dos mesmos significados, que as recordações que o filme neles desperta tenham ocorrido “de acordo com uma modalidade culturalmente determinada e socialmente organizada”; quanto menor for o grupo e mais forte a memória, por essa se encontrar enraizada em uma tradição cultural, podemos dizer que há maiores chances disso ocorrer. Porém, é preciso problematizar que “toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado” (CANDAU, 2014, p. 34).

O *que* e *como* rememorar pode ser determinado pelos grupos sociais. É assim que opera um Estado forte, que diz aos seus cidadãos que acontecimentos são memoráveis, o que deve ser comemorado, que passado merece ser “cultuado” e cristalizado pelos “lugares de memória” (NORA, 1993). A própria História trabalha neste sentido, devemos confessar. Pierre Nora nos lembra que “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a História, uma representação do passado” (2013, p. 9). Portanto, os “lugares de memória” só existem porque os grupos sociais vêem seu passado ameaçado pelo esquecimento.

Aqui se faz necessário a advertência de que o conceito de *lugar de memória* não se aplica, primeiramente, a todo documentário, e depois nem todo documentário histórico deve ser lido de tal forma. Seria uma apropriação inadequada do conceito de Nora, pois nem todo filme que aborda temas do passado apresenta uma vocação

política para a memória. O documentário interpretado aqui sob a chave analítica dos *lugares de memória* é um filme engajado politicamente com a memória de um determinado acontecimento histórico, e a sua produção é marcada por um dever, o documentarista busca fazer justiça ao passado. Há outros filmes em que os temas da História são pano de fundo para a narrativa documentária, mas não equivale dizer que esses documentários sejam instrumentalizados em um determinado projeto de memória. Mesmo sob o risco de fazer generalizações, diria que os documentários produzidos pelo History Channel, que em muitos casos visam uma dramatização do fato histórico – flertando com o que se convencionou denominar de “docudrama” ou documentário dramatizado – são exemplos de filmes que, apesarem de tratar de temas históricos, não necessariamente são produções que nascem de uma vontade de memória, ou que identificamos claramente um engajamento político do realizador ou do canal de TV em questão. Isto não implica dizer que esses documentários não possuem um ponto de vista sobre o passado retratado, e que não são bons produtos de entretenimento que contribuem para a cristalização de certas visões da História.

Sobre memória e esquecimento prefiro pensar com Seixas (2003, p. 166): são linguagens simbólicas carregadas de afetividade, seja positiva ou negativa, que possibilitam ao passado não apenas ser reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro, pois o passado é sempre atualizado. Trazido à tona no presente como algo vivo e atual, o passado é recriado nas instâncias da recordação. Ou, como sugere Assmann (2011), toda recordação implica em um deslocamento, uma distorção, uma deformação do que foi lembrado. O presente é o tempo no qual a lembrança acontece, ele participa ativamente do processo de recordação, o que também nos leva a pensar com Candau que “a atividade da memória que não se inscreve em um projeto do presente não tem carga identitária, e, com mais frequência, equivale a nada recordar” (2014, p. 149). E complementa o autor: “não existe um verdadeiro ato de memória que não esteja ancorado nos desafios identitários presentes” (CANDAU, 2014, p. 150).

Cabe a quem escolhe o documentário como objeto de estudo atentar-se para o fato de que os filmes também operam uma deformação nos acontecimentos rememorados, na tentativa de ajustar o passado aos jogos identitários do presente, e que isto se torna cada vez mais verdadeiro, segundo Candau (2014), quando cada vez mais grupos e indivíduos fazem valer suas pretensões à memória.

Já a respeito dos silêncios que se operam sobre o passado, quando se escolhe rememorar determinados acontecimentos históricos em detrimento de outros, Pollak (1989, p. 5) acredita no esquecimento como um fator de resistência daqueles grupos

que se veem impotentes de se opor, mesmo que momentaneamente, aos discursos oficiais. Para ele, sentimentos como a culpa e o medo operam como ativadores do silêncio sobre o passado, em que o não-dito ou o indizível alimenta nos atores sociais uma angústia em não ter com quem compartilhar suas lembranças que acabam habitando “zonas de sombra” da História. Mas estes sujeitos estão à espera do instante adequado para que essas lembranças sejam expressas em um ato de pura irrupção de ressentimentos acumulados, ato que em muitos casos pode ser lido como um gesto político, uma vontade de memória.

É o que encontramos em filmes como *Paragraph 175* (Parágrafo 175, 2000), de Jeffrey Friedman e Rob Epstein, e *Männer, Helden, Schwule Nazis* (Homens, heróis, gays nazistas, 2005) de Rosa von Praunheim, que abordam de maneiras diferentes a homossexualidade na História da Alemanha nazista. O primeiro retrata a perseguição do regime nazista aos homossexuais, sendo estes marcados por um triângulo rosa e enviados para os campos de concentração, onde, segundo alguns relatos de sobreviventes, o fim dessas pessoas eram terríveis, sendo torturados e mortos com muita crueldade. O título do documentário é inspirado no parágrafo 175, que introduzido na legislação penal alemã em 1871, com o objetivo de punir o “comportamento homossexual entre homens”, permitiu aos nazistas no poder colocar em prática a perseguição e o assassinato dessas pessoas. Estima-se que “em torno de 54 mil homossexuais foram condenados durante o regime nazista. Sete mil foram mortos em campos de concentração”, e o parágrafo em questão foi válido na República Federal da Alemanha até 1969 (HOMOSSEXUAIS VÍTIMAS..., 2008). Já *Männer, Helden, Schwule Nazis* “aborda a paradoxal relação entre a homossexualidade e as idéias do radicalismo de direita, cuja estética está cada vez mais presente na cena gay atual” (DOCUMENTÁRIO DEBATE..., 2007). No filme, o diretor alemão gay, Rosa Von Praunheim vai além do paradoxo entre a homossexualidade e neonazismo, e mira a sua câmera nas histórias de vida de personalidades importantes do Terceiro Reich, como Ernst Röhm, chefe da SA (Seção de Assalto), a tropa de segurança do partido nazista, e até mesmo Adolf Hitler e seu vice, Rudolph Hess não escapam de ter suas sexualidades colocadas em cena.

As histórias do “holocausto gay” na Segunda Guerra Mundial foram silenciadas durante anos, mas aos poucos isso parece mudar na própria Alemanha. Em maio de 2008, um misto de instalação e escultura, criada pelos artistas Michael Elmgreen e Ingar Dragset, foi erguido em frente ao Memorial do Holocausto para homenagear os homossexuais mortos nos campos de concentração nas décadas de 1930/40 durante o regime nazista. Segundo a reportagem da DW/Brasil, “a

forma retangular do novo monumento dialoga com as colunas cinza retangulares do memorial aos judeus assassinados pelo regime de Hitler” (HOMOSSEXUAIS VÍTIMAS..., 2008). Assim como esse monumento, ambos os documentários acima citados podem ser interpretados como *lugares de memória*; eles têm a incumbência de manter acordada a lembrança da injustiça, são respostas ao silenciamento a qual o “holocausto gay” foi condenado por anos. A exemplo deste genocídio, seguem outros que vitimaram ciganos, negros, deficientes físicos e mentais como parte de um projeto de higienização da sociedade alemã da época, que não incluiu somente os judeus como se tende a acreditar graças à proliferação de livros, filmes, programas televisivos que, a partir da década de 1960, ajudaram a erguer o holocausto judeu como tropo universal de uma política de memória (HUYSSSEN, 2014). Documentários como *Paragraph 175* e *Männer, Helden, Schwule Nazis* operam nas “zonas de sombra” da História da Segunda Guerra Mundial, colocam em evidência o não-dito, rompem as barreiras do enquadramento antes impostas à memória destes acontecimentos, fazem com que no filme sejam reveladas as feridas, as tensões e as contradições entre a imagem oficial do passado e as lembranças dolorosas das pessoas que sobreviveram.

Esses e outros documentários que visam criar uma memória de acontecimentos históricos, tendo no filme um gesto ético e político do presente para com o passado, não têm na História apenas um subterfúgio para a narrativa, mas um enredo que envolve silenciamentos, traumas, sofrimentos e ressentimentos. Esses filmes cumprem o mesmo papel de arquivos, museus, monumentos, patrimônios e comemorações na atualidade, existem por uma *vontade de memória*. Lugares e mídias “de memória”, esses documentários são o refúgio de uma memória viva, experiencial que traduz no filme (enquanto suporte midiático)⁴ uma *memória cultural*. Toda *memória cultural* é artificial, portanto, produzida. Este é um aspecto que não podemos perder de vista ao abordar o filme documentário, como lugar e mídia “de memória”. Mas reside na sua artificialidade a forma como as memórias individuais superam épocas, são transmitidas por gerações. Se pensarmos com Assmann, reconhecendo que não há memória sem esquecimento, e vice-versa, temos que a *memória cultural*, essa que é guardada/armazenada em *mídias de memória* – como o filme –, é sempre produto de uma escrita do passado sob o “[...] risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (2011, p. 19), que para a autora não deve ser visto como um problema, mas uma constatação do caráter reconstrutivo de toda recordação. Lembrar é narrar

⁴ Uso aqui o termo “filme” ao me referir ao suporte do documentário, mas não exclui de pensarmos em outros suportes que servem às audiovisuais contemporâneas, como o vídeo analógico e o digital.

(RICOEUR, 2010), por meio deste ato de memória ressignificamos o mundo em sua dimensão temporal. Por isso a necessidade de distinguirmos a lembrança do acontecimento passado. Segundo Candau, lembrança “[...] é uma imagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*), não integrando a duração e acrescentando o futuro do passado” (2014, p. 66-67).

A distorção ou deformação que é inerente à lembrança, sendo esta um gesto interpretativo do acontecimento passado, não pode ser confundida com falsas recordações. A primeira é um processo natural, já as falsas recordações são mentiras criadas com um determinado fim, podem servir a um projeto de memória e são tão perigosas quanto o apagamento ou destruição dos vestígios do passado. A falsa recordação é uma manipulação voluntária da memória, que coloca o ato de lembrar em suspeita. Diante do “pecado da distorção”, como sugere Daniel L. Schacter, o falseamento da memória é de outra ordem. Para o autor, precisamos assumir que “o conhecimento, opiniões e sentimentos atuais podem influenciar nossas recordações do passado e moldar nossas impressões de pessoas e objetos no presente” (2003, p. 197). Segundo Schacter, toda vez que o passado é atualizado por uma lembrança, o reescrevemos de uma maneira que se acomode às nossas opiniões e necessidades do presente. Em seus estudos o psicólogo identificou cinco tipos de distorção da memória:

As distorções de coerência e de mudança mostram como nossas teorias a respeito de nós mesmos podem nos levar a reconstruir o passado de forma predominantemente parecida ao presente ou diferente dele. As distorções de *hindsight* (“compreensão tardia”) revelam que as recordações de eventos do passado são filtradas por conhecimentos atuais. As distorções egocêntricas ilustram a função poderosa do ego na criação de imagens e lembranças da realidade. E as distorções estereotipadas demonstram como as lembranças genéricas moldam a interpretação do mundo, mesmo quando não estamos conscientes da sua existência ou influência. (SCHACTER, 2003, p. 172)

A problemática da falsa recordação é uma questão a parte para pensarmos a relação do documentário com a memória e a história, principalmente se consideramos o imperativo do testemunho que dominou este tipo de cinema a partir de 1960/70 com o advento do som sincronizado. O apelo para as testemunhas orais tornou-se uma tendência desse *documentário de memória*; em muitos filmes que abordam temas traumáticos da nossa história, sobreviventes/vítimas são convidados à recordação diante de uma câmera nos termos de uma batalha contra o esquecimento, a vontade de memória atravessa a relação entre documentarista e personagens sociais. Nesses

filmes, as recordações são uma ponte entre o presente e o passado que se procura retratar, por isso ter a recordação ou o ato de recordar como uma chave analítica para estes *documentários de memória* parece-me um caminho seguro para lidar com o problema da falsa recordação que não escapa a esse tipo de cinema.

Para Assmann, se é difícil estabelecermos um parâmetro para julgar a credibilidade das recordações, é porque se faz necessário virar a página. Ao invés de uma busca pela verdade histórica (sempre inócua) interessa mais ao historiador – e acrescento aqui ao documentarista – a autenticidade do próprio ato de recordar. É preciso questionar o que está posto em jogo diante da recordação. Pode ser que o dito não confira com os fatos, não seja uma reprodução fiel dos acontecimentos (e sabemos que nunca será), mas isto não equivale a dizer que estamos diante de falsas recordações e que essas devem ser desprezadas; pelo contrário, é importante a problematização dessas recordações, já que dificilmente poderão ser verificadas, o que nos leva a focar mais no *como* estas lembranças são atualizadas.

No caso dos estudos de *documentários de memória*, a análise não deve ficar presa ao que dizem as testemunhas, o *que* elas recordam, mas principalmente em *como* o documentarista lida com o teor testemunhal destas recordações. Por isso métodos como análise de conteúdo ou perspectivas metodológicas que abordem o filme reduzindo a análise ao texto (ao que dizem os personagens, o diretor), sem considerar a especificidade da linguagem cinematográfica, acabam por se limitar a uma leitura que elege o testemunho como discurso de primeira ordem em um documentário, quando, na verdade, a “voz” do documentário é o conjunto de todos os códigos de um filme, que organizados em forma de narrativa “[...] transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme” (NICHOLS, 2005, p. 76). O testemunho é só um dentre tantos elementos que compõem um documentário, e há filmes que abdicam dele. Por outro lado, é verdade que em muitos documentários as testemunhas têm prioridade na narrativa documentária sob os demais elementos, mas não equivale dizer que as potencialidades do teor testemunhal são exploradas no filme. Pelo contrário, às vezes o cineasta fica cego diante da força dos testemunhos e pouco opera sobre ele. É como se o filme valesse apenas pelo registro das recordações, quando na verdade a própria maneira como este registro é feito já diz muito sobre a autenticidade do ato de recordar.

A forma como nos é apresentada uma cena diz muito sobre como o cineasta pretende lidar com o teor testemunhal. Por exemplo, o registro *in loco* de um sobrevivente visitando as ruínas de um campo de concentração da Segunda Guerra

Mundial, hoje em dia, pode encontrar nas ruínas um artifício que seja menos narrativo do que um operacional da recordação, o “reencontro” do sobrevivente com o lugar do trauma ajuda a disparar na memória os apelos emocionais que estão relacionados com uma determinada lembrança do horror. Se esse sobrevivente se cala diante da câmera, ingenuamente pode se pensar que não há o que ser dito, entretanto, sabemos que muitas vezes é difícil para alguns sobreviventes encontrarem formas de como dizer o que de fato testemunharam, dar sentido e materialidade ao testemunho. Neste caso, o silêncio diz pouco sobre a imagem do passado, mas a sua duração em cena atesta a autenticidade da recordação. Concordo com Gauthier, a genialidade de um documentarista reside na maneira como ele leva o documento (sejam os materiais de arquivo, os testemunhos, os registros *in loco*) a existir filmicamente, colocando-o “[...] à disposição da história sem retirar nada de sua fatura artística” (2011, p. 202).

O filme *Nostalgia de la luz* (Nostalgia da luz, 2010), de Patricio Guzmán, é um exemplo de como esta genialidade artística se materializa em um filme de “[...] uma serenidade cósmica, de uma inteligência luminosa, de uma sensibilidade capaz de fundir as pedras” (MANDELBAUM, 2010), tendo que tratar de um tema duro: os desaparecidos políticos no Chile da ditadura de Pinochet. Genialidade artística que, por ventura, agrega ao documentário uma potencialidade do sensível sem que se abra mão de um enunciado que se assemelha ao discurso histórico, como venho defendendo como característica desse tipo de *documentário de memória*.

Nas proximidades dos observatórios no deserto de Atacama, o governo militar transformou as ruínas de uma mina de exploração de minérios do século XIX no maior campo de concentração da ditadura chilena. Para lá foram enviados vários presos políticos dos quais poucos sobreviveram. Desde a primeira sequência, somos apresentados a uma imagem nostálgica do Chile, a recordação vem em um tom autobiográfico, vamos descobrindo o encanto do cineasta por mirar o céu, os astros. Foi na década de 1970, durante o governo de Salvador Allende, que “a ciência se enamorou do céu do Chile”, trazendo para o deserto de Atacama vários cientistas do mundo inteiro que construíram ali os maiores telescópios da Terra. Mas o golpe militar em 1973 suspendeu os incentivos à pesquisa astronômica, que só sobreviveu no país graças à persistência dos astrônomos chilenos e a ajuda de pesquisadores estrangeiros. Narrado em primeira pessoa, o documentário assume uma narrativa subjetiva que, segundo Nichols (2005), reforça o nexo indicativo entre as imagens documentais, os testemunhos e os acontecimentos históricos. Da ordem da experiência humana, as narrativas de vida ou autobiográficas colocam em evidência a rememoração como um

ato que “[...] consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, [...] mas o que fica do vivido” (CANDAU, 2014, p. 71).

Na primeira meia hora do filme temos a impressão de que o foco principal são os telescópios construídos no deserto de Atacama, “uma terra castigada, impregnada de sal, onde os restos humanos se mumificam e os objetos permanecem congelados no tempo”. Durante a descrição vemos planos gerais que revelam a imensidão do deserto e o vento removendo a areia fina; são raros os movimentos de câmera, esses ocorrem principalmente quando o diretor quer demonstrar a sua presença naquele território inóspito, valorizando a sua narração. Tanto nas cenas no interior do observatório quanto nas do deserto são os objetos que se movem para a câmera, uma preferência por planos estáticos que procuram dar uma dimensão temporal da vida registrada na tomada, por mais que no deserto “Não há nada. Não há insetos, não há animais, não há pássaros. E, ainda assim, está cheio de história.” Não cabe à câmera de Guzmán demover os objetos do seu tempo, da sua duração.

O primeiro entrevistado só aparece depois de quase 15 minutos de documentário. A aparição do astrônomo Gaspar Galaz ainda nos conduz ao tema da ciência, da galáxia. Impressão que se fortalece na sequência seguinte quando somos apresentados ao arqueólogo Lautaro Núñez, que desenvolve seus estudos no deserto de Atacama procurando evidências de povos pré-colombianos. É a partir dos encontros do cineasta com estes personagens que vamos percebendo de forma muito sutil que o interesse de Guzmán pela astronomia leva-o a reencontrar com o tema que tem perseguido desde o seu retorno ao Chile depois de anos de exílio: a memória da ditadura.

No entanto, este interesse pela astronomia não é um simples pretexto para fazer o filme, pelo contrário, o diretor constrói relações entre a sua paixão de infância – anunciada no início do documentário – e a temática da ditadura. O que o levou ao deserto não foram os telescópios, mas o fato de que nas proximidades do observatório se encontra hoje as ruínas de um dos maiores campos de concentração do regime militar, onde milhares de presos políticos foram mortos. Mais adiante somos apresentados a outras personagens, Vicky Saavedra e Violeta Berríos, que integram o grupo das poucas mulheres que, na época das filmagens, persistiam em procurar os restos de seus familiares diante da vastidão do deserto. Este grupo é conhecido como “Mulheres de Calama”, e os testemunhos dessas personagens são de um forte apelo emocional, trazem expresso uma complexidade de sentimentos que envolvem e movem a busca dessas mulheres. Vicky, a respeito de quando encontraram fragmentos do crânio e um pé de seu irmão, relata:

Eu me lembro do seu olhar doce e tudo o que resta é isto: alguns dentes e fragmentos dos seus ossos. E um pé. O nosso último

momento juntos foi quando o seu pé estava na minha casa. Porque, quando se encontrou a sepultura, eu sabia que era o seu sapato e o seu pé. Naquela noite, eu me levantei e acariciei o pé dele. E tinha... um odor de decomposição. Ainda estava dentro da meia. Uma meia vermelha, um vermelho escuro. Eu tirei da bolsa e olhei para ele. Eu fiquei sentada na sala de estar por muito tempo. Eu tinha a mente totalmente vazia. Eu não tinha capacidade de refletir. Estava em choque total. No dia seguinte, meu marido saiu para trabalhar e eu passei a manhã com o pé do meu irmão. Nós nos reencontramos. Foi uma grande felicidade e um grande desapontamento porque, naquele momento, eu tive consciência de que meu irmão estava morto. (NOSTALGIA DE LA LUZ, 2010)

Ambas as personagens têm os olhares fixados na terra; são assim figuradas pela câmera de Guzmán que registra suas investidas pelo Atacama. O diretor prefere planos gerais para descrevê-las, cenas que geram um misto de infinitude e grandiosidade por parte do deserto que parece querer soterrá-las. Para Vicky e Violeta, o deserto é um local traumático, na busca há dor, mas também esperança, sentimentos que fazem com que essas mulheres experimentem a memória como *potência* (ASMANN, 2011). As lembranças daqueles anos de repressão no Chile ainda são vividas por essas mulheres de forma intensa, para elas o passado é uma memória-viva, atualizada sob o risco do presente. De forma sensível, poético, Guzmán cruza o olhar dessas mulheres – ora invisível para a própria sociedade chilena – com o olhar dos astrônomos que miram a galáxia. Por mais que façam parte de mundos diferentes, o deserto os conecta em um mesmo tempo: o passado.

Considerações finais

Os lugares de memória de Pierre Nora, ao eleger a memória como um “elo vivido no eterno presente”, é sintoma de um regime de historicidade que tem como horizonte o tempo atual, como nos advertiu Hartog. Por outro lado, para o autor, a demanda de memória que presenciamos na sociedade contemporânea deve ser interpretada como uma expressão da crise da nossa relação com o tempo, em que o presente e o *presentismo* que o acompanha revelaram-se insuportáveis (HARTOG, 2014, p. 186). O historiador também é um crítico do papel que a testemunha assume na atualidade:

A testemunha hoje em dia é uma vítima ou o descendente de uma vítima. Esse estatuto de vítima serve de suporte à sua autoridade e alimenta a espécie de temor reverente que, às vezes, a acompanha. Daí o risco de uma confusão entre autenticidade e verdade ou, pior ainda, de uma identificação da segunda com

a primeira, no momento em que deveria ser mantida a separação entre a veracidade e a confiabilidade, por um lado, e, por outro, a verdade e a prova. (HARTOG, 2014, p. 227)

Isto nos remete à problemática da inconfiabilidade da memória que não escapa ao campo do documentário, pois esse tipo de cinema parece cada vez mais seduzido pelo teor testemunhal que reveste de aura a narrativa fílmica. Porém, devido muitos desses documentários históricos lidarem com recordações atravessadas por um potencial afetivo da memória, a busca por verdades e provas sobre o que é recordado não nos leva a lugar algum. Mas isto não equivale dizer que ao analisar esses filmes é necessário colocar a verdade subjetiva acima de um mundo experiencial objetivo e empiricamente assegurado. Segundo Assmann, quem lida com testemunhos da ordem das memórias afetivas precisa reconhecer que esses escapam “[...] não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN, 2011, p. 271).

Pensando nesses documentários pelo viés dos lugares e das mídias “de memória”, recorremos a uma problematização sugerida por Candau sobre a vocação destes lugares, escritos e monumentos por fixar o passado. Ao contribuir para a manutenção e transmissão da lembrança dos acontecimentos históricos, eles nos colocam “em presença de ‘passados formalizados’, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória ‘educada’, ou mesmo ‘institucional’, e, portanto, compartilhada” (CANDAU, 2014, p. 118). O filme também está neste conjunto de suportes, ou mídias de memória, que fixam o passado, em termos indiciais do registro da imagem em movimento, acrescido do som. Mas, diferente destas outras mídias, o filme documentário se inscreve nesta retórica de “passados formalizados” com uma vantagem: as possibilidades de interpretação do passado se ampliam devido a esse tipo de cinema ser capaz de reproduzir e manipular outras mídias de memória, como a fotografia, a escrita, os lugares e também o filme, já que o cinema pode ser autorreferencial. Acrescenta-se a isto, o fato dos avanços técnicos terem proporcionado o surgimento de câmeras mais leves e do som sincronizado que tornaram a narrativa testemunhal mais um trunfo do cinema documentário sobre as outras mídias de memória, pois colocou em evidência o ato de recordar, seja por sua capacidade de atualização do passado, seja pelos desafios e ameaças que a própria recordação traz para este passado que rompe o presente como em um “instante de perigo”, parafraseando Walter Benjamin.

Referências bibliográficas

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

“DOCUMENTÁRIO DEBATE relação entre homossexualidade e nazismo”. *Deutsche Welle*, 15 jan. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2G6GW1k>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOMOSSEXUAIS VÍTIMAS do nazismo ganham memorial em Berlim. *Deutsche Welle*, 27 maio de 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2L8Lao0>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MANDELBAUM, J. “Nostalgia de la luz: una obra maestra de serenidad cósmica”. *Le Monde*, 26 out. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2ryr5ic>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

MORETTIN, E. *Humberto Mauro, cinema e história*. São Paulo: Alameda, 2013.

NICHOLS, B. *Introdução do documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, n. 10, p. 7-29, dez. 1993.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. 3. O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, M. de S. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SCHACTER, D. L. *Os sete pecados da memória: como a mente esquece e lembra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SEIXAS, J. A. de. “Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico”. In: GUTIÉRREZ, H.; NAXARA, M. R. C.; LOPES, M. A. de S. (Org.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho D’Água, 2003. p. 161-184.

Referências audiovisuais

MÄNNER, HELDEN, SCHWULE NAZIS, Rosa von Praunheim, Alemanha, 2005.

NOSTALGIA DE LA LUZ. Patricio Guzmán, Chile, 2010.

O LAPA AZUL. Durval Jr, Brasil, 2007.

PARAGRAPH 175. Jeffrey Friedman e Rob Epstein, Alemanha, Estados Unidos e Reino Unido, 2000.

submetido em: 03 jul. 2018 | aprovado em: 24 out. 2018.



O caminho para *Além da Imaginação*: Rod Serling e a TV dos anos 1950¹

The road to Twilight Zone: Rod Serling and the 1950's television



José Augusto Dias Jr.²

¹ Trabalho elaborado como parte de projeto de pesquisa desenvolvido junto ao Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero.

² Mestre em História Social pela USP (1996) e Doutor em História Cultural pela Unicamp (2004). Em 2010, publicou o livro *Os contos e os Vigários – uma história da trapaça no Brasil* (Leya). É professor de História Contemporânea na Faculdade Cásper Líbero (SP). E-mail: jadias@casperlibero.edu.br

Resumo: este artigo visa apresentar e comentar a trajetória de Rod Serling como autor de peças de teledramaturgia encenadas ao vivo na década de 1950, reconstituindo o contexto histórico em que tal meio de expressão se desenvolveu, alguns de seus principais autores e realizações, as motivações artísticas e políticas de Serling, seu estilo em termos narratológicos e os problemas e limitações que ele então encontrou e que determinaram sua mudança para outra esfera do fazer televisivo – a do seriado *Além da imaginação*, do qual foi criador, autor, apresentador e produtor executivo, a partir de 1959.

Palavras-chave: Rod Serling; teledramaturgia; teleteatros, censura; estudos de televisão; *Além da Imaginação*.

Abstract: this article aims to present and to comment Rod Serling's path as the author of live television plays in the 1950s, reconstituting the historical context in which this means of expression was developed, some of its most important authors and achievements, as well as Serling's artistic and political intentions; in addition to his style from the narratological point of view, and the problems and restraints he faced, which led him to other area of television practice, the one related to the series *Twilight Zone*, in which he performed as creator, author, host and executive producer, since 1959.

Keywords: Rod Serling; television play, teleplays, censorship, television studies; *Twilight Zone*.

Introdução

Em 2013, a mais importante das associações sindicais que representam os roteiristas para cinema e TV nos Estados Unidos, a Writers Guild of America West, realizou eleição entre seus integrantes para a seleção dos 101 seriados mais bem escritos em toda a história das televisões norte-americana e inglesa. A primeira colocação ficou com *The Sopranos* (criada por David Chase e produzida entre 1999 e 2007); a segunda, com *Seinfeld* (criada por Jerry Seinfeld e Larry David e produzida entre 1989 e 1998); e a terceira, com *The Twilight Zone* (criada por Rod Serling e produzida entre 1959 e 1964).

No comunicado em que justificou as escolhas, a *Writers Guild* destacou o quanto era significativo que a terceira posição tivesse sido entregue a um seriado que deixara de ser produzido 49 anos antes:

nenhum outro programa na história da televisão provocou um efeito tão duradouro em termos de imaginário quanto o antológico seriado de Rod Serling, que podia funcionar tanto como uma perturbadora ficção científica quanto como um estudo do comportamento humano e da complexidade das decisões morais, com seus desfechos impressionantes e inesperados. (WRITERS GUILD OF AMERICA WEST, 2013, n.p., tradução nossa)

A colocação dada a Rod Serling e sua criação se torna tão mais expressiva, evidentemente, por ter sido conferida por seus colegas de ofício: escritores e roteiristas de cinema e TV, portanto profissionais particularmente bem situados para avaliar a dimensão de sua contribuição artística. *The Twilight Zone* – ou *Além da Imaginação*, título que recebeu no Brasil – se tornou o maior referencial em termos de narrativas de caráter fantástico na televisão; não é casual o fato de que Charlie Brooker, criador de *Black Mirror*, tenha declarado em repetidas entrevistas o quanto foi influenciado pelo universo ficcional de Serling.

Existe, porém, um aspecto menos lembrado mas não menos relevante no que se refere ao *Além da Imaginação*: a trajetória anterior de Rod Serling do ponto de vista artístico, intelectual e político, e que, de certa forma, o preparou e o conduziu à sua criação mais conhecida. Ao longo da década de 1950, Serling construiu uma significativa carreira como autor de peças de teledramaturgia que, por sua vez, eram encenadas e transmitidas ao vivo, em uma etapa correspondente aos primórdios da televisão norte-americana. Ali já surgiram um ideário ético e um conjunto de preocupações políticas que viriam a motivar e a inspirar o domínio narratológico serlingiano, e que se tornariam uma constante em sua carreira.

Este artigo visa colocar em foco tal período inicial, contextualizando e comentando a primeira fase da produção televisiva de Rod Serling, sobretudo a partir da apresentação e da análise de dois de seus textos de maior repercussão no período (os teledramas *Patterns*, de 1955, e *Requiem for a Heavyweight*, de 1956). Isso implica em tomar tais encenações como autênticas fontes primárias – vale dizer, *documentos* de valor histórico –, além de outros registros de informação igualmente representativos e resultantes de pesquisa específica: artigos, notícias e críticas televisivas publicados pela imprensa da época e mesmo uma entrevista concedida pelo próprio Serling no final da década de 1950 a programa televisivo que gozava então de particular prestígio³.

Esse levantamento, naturalmente, foi complementado por fontes secundárias, como biografias de Rod Serling e textos de análise de sua obra. Procuramos com isso enriquecer a reconstituição do ambiente histórico em que ele construiu sua trajetória pessoal e artística e de ajudar a explicar um movimento crucial dentro dela, aquele que determinou sua transferência do teleteatro transmitido ao vivo para o formato do seriado – o que, por sua vez, implicou também na troca de narrativas ao estilo realista por outras ao feitio do fantástico, com o início da produção do *Além da Imaginação*, em 1959. Limitações em termos de espaço restringiram as possibilidades de análises mais aprofundadas sobre o tratamento formal e estético das montagens aqui mencionadas; assim, preferimos nos concentrar nas linhas puramente narratológicas dos textos de Serling, vinculando-as às questões e discussões éticas e políticas que ele procurava apresentar ao público.

A “Era de Ouro” da TV norte-americana e o teleteatro

Em 1950, Rod Serling – então com 26 anos – vendeu seu primeiro texto para a televisão. Com o título de *Grady Everett for the People*, contava a história de um político inescrupuloso que acabava desmascarado em público. A encenação foi ao ar no mesmo ano pelo canal NBC, como parte da série *Stars Over Hollywood*.

Tratava-se de momento em que as criações televisivas começavam a adquirir novo alcance social. Apesar de ter realizado transmissões experimentais desde o final da década de 1920, a televisão só começou a se tornar realmente popular nos Estados Unidos entre o final da década de 1940 e o início da de 1950; foi então que

³ Vale destacar que as montagens de teledramaturgia mencionadas neste texto foram vistas por seu autor no formato de DVD, graças a edições especiais que recuperaram tais obras e as levaram a públicos muito mais amplos que os que puderam assisti-las quando de sua exibição televisiva original, na década de 1950. A indicação exata de cada uma delas e da edição em que podem ser vistas em DVD é apresentada nas Referências Videográficas, colocadas ao final do presente trabalho.

a combinação entre o crescimento no número de emissoras e o aumento expressivo de aparelhos de TV vendidos começou a consagrar o novo veículo como parte indissociável do que viria a ser o *American way of life* durante as primeiras décadas do segundo pós-guerra.

A ampliação do número de telespectadores teve como contrapartida a diversificação da programação levada ao ar. Era como se as emissoras procurassem oferecer algo a cada um, em uma tentativa de atingir as diferentes faixas de público – atrações infantis como *The Adventures of Rin Tin Tin* e o *Mickey Mouse Club*; espetáculos de variedades que alternavam números cômicos com apresentações musicais como o *Your Show of Shows*, de Sid Caesar, e o *Texaco Star Theatre*, de Milton Berle; programas de perguntas e respostas como o *You Bet Your Life*, de Groucho Marx, e o *Twenty One*, de Jack Barry; comédias de costumes que satirizavam as vidas das próprias famílias que as assistiam, como *The Honeymooners*, com Jackie Gleason, e *I Love Lucy*, com Lucille Ball; e assim sucessivamente. Esse período viria depois a se tornar conhecido, com certa dose de nostalgia e idealização, como *the golden age of television*, a “era de ouro da televisão” norte-americana, por seu pioneirismo e diversidade (MARSCHALL, 1987).

Um tipo de programa que se expandiu notavelmente ao longo da década de 1950 foi o do teleteatro: adaptações de obras famosas ou de peças escritas especialmente para serem apresentadas durante o chamado “horário nobre”, ou seja, o período noturno. Destinadas ao público adulto, essas encenações em geral procuravam uma respeitabilidade intelectual que as distinguisse da programação ligeira consagrada exclusivamente ao entretenimento. Exatamente por isso, se tratava de atrações que ostentavam orgulhosamente os nomes das empresas que as financiavam nos próprios títulos, em uma demonstração de prestígio dos patrocinadores: a *Kraft Television Theatre*, a *Westinghouse Studio One* e a *The Philco Television Playhouse*, por exemplo.

O fato de que tais programas eram transmitidos ao vivo fazia deles empreendimentos verdadeiramente épicos. Em geral, os atores tinham uma semana ou duas para memorizar suas falas e ensaiar deslocamentos no espaço do estúdio; durante a apresentação, tudo tinha que transcorrer na mais absoluta sincronia, da movimentação das câmeras às trocas quase instantâneas de figurino. Um lapso de memória que interrompesse a continuidade dos diálogos, um gesto desastrado que derrubasse cenários ou desplugasse cabos de iluminação, e o resultado era a catástrofe. Não havia segunda chance na época da teledramaturgia levada ao ar em tempo real. Isso tudo, evidentemente, cobrava seu preço – em depoimento concedido em 1981 para uma série que reexibiu algumas das melhores montagens da época,

lançada pela produtora *The Criterion Collection*, o diretor John Frankenheimer conta que, por causa do calor do estúdio e da tensão permanente a que era submetido, costumava perder aproximadamente dois quilos a cada transmissão⁴.

Havia um grau razoável de variedade em relação ao que era transmitido, evidentemente. O *General Electric Theater*, que tinha Ronald Reagan como apresentador de seus episódios, por exemplo, preferia abordagens mais conservadoras do ponto de vista estético e temático; questões socialmente controversas e soluções cênicas mais ousadas eram cuidadosamente evitadas. Por outro lado, uma série de novos autores e diretores passou a aproveitar o espaço que se abria para experimentar e ousar. Jovens autores como o próprio Gore Vidal, Paddy Chayefsky e Reginald Rose, e diretores igualmente jovens como John Frankenheimer, Arthur Penn e Sidney Lumet passaram a conceber e a apresentar narrativas inovadoras e inquietantes, muito distantes do padrão fantasioso e inofensivo que talvez fosse da preferência de audiências mais tradicionalistas. Abordando problemas sociais e conflitos existenciais, questões éticas e controvérsias políticas, eles levaram ao ar um universo dramático marcadamente realista e voltado para o reverso do *American dream* tão do agrado de outras produções.

O primeiro marco dessa teledramaturgia que procurava fugir do convencional e provocar a reflexão foi levado ao ar na noite de 24 de maio de 1953, quando *The Philco Television Playhouse* exibiu a montagem de *Marty* (1951), de Paddy Chayefsky, em que o protagonista representava praticamente a antítese de tudo o que o público estava acostumado a encontrar nos programas de televisão. Marty (interpretado por Rod Steiger) era um sujeito afável e tímido, solitário e pouco atraente, aparentemente conformado com a rotina de administrar um pequeno negócio no bairro italiano de Nova York. Essa existência modesta, porém, é atormentada pelo isolamento afetivo – Marty, além de não ter uma namorada, tampouco sabe o que responder quando clientes e amigos, familiares e vizinhos, o questionam sobre os motivos de semelhante vazio amoroso.

Esse estudo sobre a solidão e a inadaptação tampouco tinha compromisso com outro dos fundamentos da narratologia televisiva da época, o final feliz. Ao longo da trama, o protagonista acaba por conhecer uma mulher de quem consegue

⁴ Pode parecer paradoxal que antigos programas de televisão, levados ao ar originalmente ao vivo, tenham sido reexibidos em data posterior. Isso se tornou possível, porém, graças a processo conhecido como kinescope, por meio do qual uma câmera de cinema era acoplada a um monitor de televisão, de maneira a registrar em filme as imagens e o som da transmissão. O processo antecede a tecnologia do videoteipe e possibilitou a preservação de grande número de programas memoráveis e de grande valor histórico transmitidos pela televisão norte-americana nas décadas de 1940 e 1950.

se aproximar e estabelecer um início de relacionamento; ela, porém, é tão pouco cativante e socialmente destoante quanto ele. “Eu não queria que meu herói fosse um galã, nem que a moça fosse bela” – escreveu Chayefsky no texto de apresentação da peça editada em livro – “eu queria escrever uma história de amor exatamente como ela poderia acontecer com o tipo de gente que eu conheço pessoalmente” (CHAYEFISKY, 2016, p. 183, tradução nossa).

É interessante ressaltar que a repercussão de *Marty* chegou bem mais longe do que se poderia imaginar em princípio – ao Brasil, inclusive. Em artigo publicado em 1959 no periódico *O Estado de S. Paulo*, o teatrólogo João Bethencourt saudava Chayefsky da maneira mais enfática: “Nestes poucos anos, o drama de TV realizou progressos espantosos; entre outros serviços revelou um talento de primeira grandeza: Paddy Chayefsky” (BETHENCOURT, 1959, p. 38). O que torna tal declaração tão mais surpreendente é o fato de que *Marty*, obviamente, não havia sido exibido na televisão brasileira; Bethencourt havia tido acesso apenas ao texto da montagem televisiva, então publicado pela editora Simon & Schuster, e ao filme inspirado nela⁵.

Ainda assim, ele não hesitava em apresentar a criação de Chayefsky como paradigma das possibilidades dramatúrgicas da televisão: tratar-se-ia da recusa dos tradicionais expedientes melodramáticos que proliferavam desde os tempos do radioteatro e da consagração daquele “tipo de material que melhor funciona em TV. Os personagens pertencem ao cotidiano; não são tipos excepcionais. As situações são acessíveis a qualquer plateia; as relações entre os personagens são corriqueiras como a gente das ruas” (BETHENCOURT, 1959). Isso, para ele, chegava mesmo a fundamentar uma teoria da teledramaturgia:

A peça de TV deve fugir das armações demasiado evidentes, das excessivas coincidências, dos efeitos melodramáticos, da ênfase, da exclamação. Estes seriam elementos antirrealistas, demasiado teatrais. O sucesso de uma peça de TV dar-se-á muito mais por meio de uma identificação com os personagens, por meio de uma situação reconhecida como familiar, que pelos “climaxes”, pelas crises violentas, pelos “suspenses” arditosamente engatilhados. (BETHENCOURT, 1959, p. 38)

As características indicadas por João Bethencourt estavam presentes em outra das montagens que marcaram a época. Em 20 de setembro de 1954, o programa *Westinghouse Studio One* transmitiu *Twelve Angry Men* (2016), de Reginald Rose, uma encenação que viria a provocar impacto ainda maior e mais duradouro do que

⁵ *Marty* foi filmado em 1955, com direção de Delbert Mann e Ernest Borgnine no papel principal.

Marty. Praticamente toda a ação transcorre na sala abafada de um tribunal, onde se reúnem doze jurados para decidir o destino de um jovem acusado de ter assassinado o próprio pai. Onze desses jurados estão convencidos da culpa do réu, portanto dispostos a condená-lo imediatamente à pena capital. Apenas um deles – o jurado nº 8 – discorda dos demais. E, como o juiz havia determinado que a sentença deveria forçosamente ter unanimidade de votos, uma discussão cada vez mais acalorada passa a se desenvolver.

Rose conta que pouco antes de escrever a peça, havia servido ele mesmo como jurado em um caso de homicídio: “Ocorreu-me durante o julgamento que ninguém sabe o que se passa dentro da sala dos jurados a não ser os próprios jurados, e imaginei que uma peça situada inteiramente naquele ambiente despertaria a curiosidade da audiência” (ROSE, 1956, p. 156, tradução nossa). A situação proporcionava também excelente oportunidade para a discussão ética relacionada às questões das responsabilidades individuais e coletivas. O argumento do jurado nº 8 não era o de que considerasse o acusado inocente, era o de que as provas apresentadas contra ele não lhe pareciam totalmente conclusivas. Essa defesa da presunção da inocência causava aborrecimento e irritação em alguns outros jurados, mas tocava em um ponto fundamental: era justo condenar alguém à morte sem que houvesse certeza absoluta de sua culpa? Tenso, sufocante, conflituoso, *Twelve Angry Men* se estabeleceu como verdadeira referência para aquela linha de produção televisiva que tinha como objetivo provocar o telespectador e fazê-lo pensar⁶.

Rod Serling e o teleteatro como missão

Por formação e convicção, Rod Serling era um integrante entusiasmado dessa corrente de teledramaturgia de estilo realista e empenhada em apresentar questões e contradições sociais. Seu universo ficcional começou a se formar, em primeiro lugar, a partir de uma experiência pessoal bastante dura. Em 1943, logo depois de completar o segundo grau, ele se alistou para servir como paraquedista no exército norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial. Enviado com sua tropa às ilhas do Pacífico para enfrentar as forças japonesas na região, Serling enfrentou traumas como o pavor das emboscadas noturnas, a brutalidade dos combates e a convivência forçada com as muitas atrocidades de guerra. Tal experiência não poderia

⁶ *Twelve Angry Men* teve duas versões cinematográficas. A primeira foi dirigida por Sidney Lumet em 1957, com Henry Fonda e Lee J. Cobb no elenco; a segunda por William Friedkin, em 1997, com Jack Lemmon e George C. Scott nos papéis principais (ambas exibidas no Brasil com o título de *Doze homens e uma sentença*).

deixar de produzir cicatrizes físicas e emocionais. Serling voltou da guerra com o joelho permanentemente lesionado e uma visão muito mais desencantada e cética em relação aos impulsos e comportamentos humanos.

Outro acontecimento se tornaria decisivo para a consolidação de seus valores pessoais e artísticos: a influência de Arthur Miller. Em 1949, quando já havia iniciado carreira como autor de radiodramaturgia, ele assistiu à montagem teatral de *A morte do caixeiro viajante*, e o impacto provocado pelo mergulho emocional naquela sinuosa história feita de ilusão e desilusão se revelaria verdadeiramente extraordinário. Um dos biógrafos de Rod Serling, o jornalista Joel Engel (1989, p. 85, tradução nossa) comenta:

Quanto mais pensava sobre o assunto, mais Serling se dava conta de que o cerne dramático de *A Morte do Caixeiro Viajante* não eram as ambições frustradas ou os sonhos irrealizados, mas a questão da moralidade – neste caso, a futilidade dela em se tratando de uma sociedade que não necessariamente valoriza aquilo que é moral, justo, honesto, habitual. Durante a guerra, ele havia constatado com os próprios olhos que o destino em geral não faz qualquer distinção entre o bem e o mal, o que tornava cada morte ainda mais trágica.

Além disso, Serling ficou bastante impressionado com a capacidade do texto de criar personagens e situações tragicamente críveis e familiares, que espelhavam as angústias dos próprios espectadores e provocavam a reflexão. Tratava-se de um caminho a seguir do ponto de vista ético, narratológico e estético. Anos depois, quando já era um autor famoso mas atormentado pela interferência e pela censura imposta por redes de televisão e patrocinadores, Serling reafirmaria seus ideais em entrevista ao programa de televisão do jornalista Mike Wallace:

Considero verdadeiramente criminoso que não nos seja permitido abordar dramaticamente os males sociais da maneira como eles se apresentam, tratar dos temas controversos inerentes à sociedade em que vivemos. Acho ridículo que a dramaturgia, que pela própria natureza deveria servir para comentar como esses problemas afetam nossa existência cotidiana, seja impedida de fazê-lo, pelo menos no que se refere à teledramaturgia. (THE MIKE WALLACE INTERVIEW (1959), 2010, n.p., tradução nossa)

Ao analisar as concepções éticas e políticas que orientaram a obra de Rod Serling – incluindo os episódios escritos para o *Além da Imaginação* –, a professora e cientista política Leslie Dale Feldman comentou que ele era, de certa forma, um

autor “hobbesiano”, no sentido de que considerava sua época marcada pela violência, o egoísmo e o medo. A tradição cultural norte-americana de separar indivíduos entre *winnners* e *losers*, “vencedores” e “perdedores”, na realidade promovia a “guerra de todos contra todos”, a que se referia Thomas Hobbes, e resultava no triunfo dos prepotentes, inescrupulosos e manipuladores. No mais das vezes, os poderosos se comportavam como verdadeiras bestas selvagens; eram os derrotados e os humildes que, paradoxalmente, mantinham a humanidade e a capacidade de solidariedade. Era uma visão bastante pessimista da condição humana, mas era também o estímulo para o desenvolvimento de uma dramaturgia de certa forma militante, voltada para a denúncia dos males sociais (FELDMAN, 2010).

Foi, aliás, por meio de um teleteatro com acentuado teor de crítica social que Rod Serling chegou a atingir prestígio semelhante ao de Paddy Chayefsky e Reginald Rose. Isso ocorreu quando o programa *Kraft Television Theatre* transmitiu, em 12 de janeiro de 1955, a encenação de sua peça *Patterns*, uma surpreendente dissecação moral das práticas empresariais e do ambiente corporativo norte-americano.

A ação gira em torno de três personagens: o proprietário da corporação *Ramsay & Co.*, Walter Ramsey; seu mais antigo subordinado, o executivo Andy Sloane; e um jovem recém-contratado pela empresa, Fred Staples. Este último imaginava em princípio que seu papel seria o de auxiliar Sloane na administração da empresa – coisa que o agradava bastante, tendo em vista o caráter benevolente e amável do experiente executivo a quem deveria responder como subordinado.

Pouco a pouco, porém, Staples começa a ser dar conta de que os planos de Ramsay eram outros – ele não o havia contratado para apoiar Sloane, e sim para substituí-lo. Aos olhos do proprietário da empresa, o velho executivo havia se tornado ultrapassado com suas tentativas de incluir valores humanitários na cultura da organização. Para ele, era preciso afastar os sentimentalismos e concentrar toda a energia na obtenção da única meta que importava, a de obter sempre a maior margem de lucro possível. Daí o cotidiano de pressões e humilhações a que submetia Sloane, e que logo passou a ser reproduzido pela maior parte dos outros dirigentes da empresa.

Para o jovem Fred Staples, a lenta degradação do colega a quem admira é um espetáculo doloroso e constrangedor. Sloane faz o possível para suportar as afrontas diárias, mas seu abatimento é inevitável. Vencido e extenuado, finalmente acaba por sucumbir a um ataque cardíaco. Finalmente está fora do caminho. No mesmo dia, Ramsey convoca Staples para assumir as funções do falecido. O que deveria ser o anúncio de uma promoção, porém, logo se transforma em um duro

confronto. Staples recusa a oferta e ataca o dono da empresa, acusando-o de prepotente e responsável pela morte de Sloane. Ramsey enfrenta a investida com impassibilidade; quando chega o momento de refutá-la, o faz em tom quase didático:

O que você espera de mim, desculpas? Eu não peço desculpas. Você vai sair daqui se sentindo um herói porque falou o que queria, firme, determinado. E depois disso, fará o quê? Trabalhará em algum lugarzinho insignificante, administrado por pessoas de bem, onde você não vai encontrar qualquer estímulo, desafio, possibilidade de realizar algo maior? Um lugar onde você será o melhor, mas só porque não haverá competição, nada por que valha a pena se esforçar, tudo muito fácil? (PATTERNS, 1955, n.p., tradução nossa)

Staples se sente desconcertado com a reação de Ramsey. Em vez de procurar defender-se das acusações de desumanidade, este se limita a desenvolver uma linha de argumentação que, cruel que seja, não deixa de fazer sentido do ponto de vista da lógica feroz do capitalismo – em se tratando de negócios, o que importa são os resultados, não as intenções. Um tanto perplexo, Staples pergunta o que Ramsey espera dele. A resposta é direta:

Quero que você fique! Preciso da ajuda de alguém com a sua capacidade. Você é o único em condições disso. Certo, você não gosta de mim. Para você, eu não sou uma boa pessoa. Mas aqui você aprenderá mais, crescerá mais, realizará mais do que em qualquer outro lugar. Porque eu vou arrancar a sua pele até obrigá-lo a atingir isso. Eu não quero que você goste de mim; enfrente-me, tome meu lugar, se conseguir. E veja os negócios crescerem como resultado do seu trabalho, em uma escala que sequer pode imaginar agora. Seja uma consciência para mim, o que quer que queira ser. Se fizer algo que não aprovo, logo vai saber. Mas se ficar, terá que lutar por cada uma das minhas ideias e dos meus princípios. Acho que você é forte o suficiente para aceitar e, se não o fizer, é forte o suficiente para dar o fora. (PATTERNS, 1955, n.p., tradução nossa)

Com as coisas colocadas em tais termos, resta apenas a Staples dar sua resposta. E ele aceita a oferta. Incapaz de rebater os argumentos do antagonista, ele concorda em trabalhar e conviver com o homem a quem odeia em troca de um provável sucesso profissional. A figura de Ramsey lembra a do Mefistófeles fáustico, com a oferta de conhecimento e poder em troca do abandono de escrúpulos filantrópicos e pruridos morais. No final das contas, nem mesmo o idealista Staples consegue resistir a semelhantes possibilidades.

Serling escreve livremente e sem concessões; a rendição final de Staples significava deixar de lado qualquer perspectiva mais edificante que, de alguma forma, vingasse o suplício de Sloane. Tratava-se de um “final infeliz” que conferia enorme força dramática à narrativa. Essa história de ambição e crueldade, hipocrisia e arrivismo, provocou grande impacto em seus espectadores. Poucos dias depois da transmissão da encenação, o normalmente sisudo crítico televisivo do periódico *The New York Times*, Jack Gould, não economizou palavras para saudá-la:

Nos últimos meses, nada empolgou tanto a indústria televisiva quanto “Patterns”, uma peça original de Rod Serling produzida pelo Kraft Television Theatre. O entusiasmo é justificado. Por conta de seu texto, atuação e direção, “Patterns” permanecerá como um dos pontos altos da TV, dentro de sua evolução enquanto meio de comunicação. [...] Graças a seu poder narrativo, à força de seus personagens e ao esplêndido clímax, o trabalho do sr. Serling constitui um triunfo criativo único. (GOULD, 1955, p. 32, tradução nossa)

Gould seguia destacando o desempenho dos intérpretes – especialmente do ator Everett Sloane no papel de Walter Ramsey – e fazia ainda uma sugestão sem precedentes para aqueles tempos de teleteatros encenados ao vivo: a de que a montagem de *Patterns* fosse apresentada uma vez mais: “a repetição desta performance, tão logo quanto possível, deveria ser obrigatória” (GOULD, 1955, p. 32, tradução nossa). A proposta, aliás, foi aceita e em 9 de fevereiro de 1955, pouco menos de um mês depois da primeira transmissão, a peça foi levada ao ar novamente, com o mesmo elenco e sob a orientação do mesmo diretor, Fielder Cook.

Em 1956, ano seguinte ao da encenação de *Patterns*, Rod Serling obteve êxito semelhante com texto que seguiria a mesma linha de exposição das iniquidades sociais. Na noite de 11 de outubro daquele ano o programa *Playhouse 90* levou ao ar a encenação de sua peça *Requiem for a Heavyweight*, um drama ambientado no mundo do boxe profissional. O protagonista, Harlan “Mountain” McClintock, é um veterano e decadente boxeador que, apesar de tudo, insiste em cultivar o sonho de um dia conquistar o título de campeão mundial na categoria dos pesos-pesados. É evidente que esse é um devaneio irrealizável, principalmente depois que McClintock sofre mais um nocaute e o médico que o examina após o embate se recusa a renovar sua licença como lutador profissional – o diagnóstico é o de que ele havia chegado a um ponto em que novos golpes na cabeça poderiam resultar na cegueira e outros problemas neurológicos graves. Em outras palavras, o médico da liga dos pugilistas profissionais decreta o encerramento da carreira de McClintock como boxeador.

A peça trata de um dos temas favoritos do universo ficcional serlingniano e que seria bastante desenvolvido depois em vários dos episódios do seriado *Além da Imaginação*: a trajetória do derrotado, o indivíduo abatido pelos revezes do destino e que luta por uma saída que lhe garanta um mínimo de dignidade pessoal. McClintock representa o reverso do “sonho americano” de êxito e prosperidade, e é com uma compaixão típica que Serling se dedica a apresentar-lhe as desventuras. Abandonado por seu agente, Maish, um escroque inescrupuloso a ponto de ter apostado em sua derrota naquela que seria sua última luta, ele subitamente encontra-se abandonado e desprovido de quaisquer perspectivas – o único que ainda dedica atenção a McClintock é seu antigo e idoso preparador físico que, no entanto, pouco ou nada pode fazer por ele agora. Não existe vida ou identidade para McClintock fora dos ringues e ele não pode mais frequentá-los.

Desorientado, o antigo lutador chega mesmo a ser conduzido ao serviço de assistência social, em procura de uma nova ocupação. Mas tudo parece muito difícil para aquela figura corpulenta e, no entanto, frágil, com o rosto deformado pelas muitas cicatrizes resultantes de quatorze anos de boxe profissional. Ele simplesmente não consegue se imaginar como operário ou vendedor, como sugere Grace, a assistente que lhe atende. E, quando esta o pergunta se ele ainda sofre as dores resultantes de tantos anos de combates, a resposta é melancólica:

Sim... Dói bastante, com certeza, mas estou me acostumando a isso. Sabe, é como conviver com um velho amigo. Mesmo durante catorze anos, a gente acaba dando um jeito de aguentar cada pancada que leva, porque é parte do negócio, é parte do jogo dar um jeito de suportar. Mas chega uma hora em que tantas pancadas juntas começam a doer demais, para alguns elas doem tanto que a gente tem até vontade de gritar... Quando a gente percebe que pagou todo esse preço para nada. (REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT, 1956, n.p., tradução nossa)

McClintock ainda é procurado por seu antigo agente, mas apenas para passar por uma última humilhação. Sempre endividado, Maish imagina uma nova forma de continuar a explorar o antigo boxeador: fazendo dele um participante dos espetáculos de luta-livre, o degradante circo dos combates simulados e das derrotas combinadas. Esgotado, McClintock decide, ao final, abandonar tudo e voltar à sua pequena cidade natal, enquanto pondera sobre uma das ocupações que lhe foram propostas por Grace – a de trabalhar como monitor de crianças em colônias de férias. Uma alternativa pouco heroica para quem antes aspirava o título mundial como boxeador, mas talvez uma possibilidade de sobrevivência.

Destaca-se, na encenação, a interpretação de Jack Palance – que havia sido lutador de boxe antes de se tornar ator – no papel de Harlan “Mountain” McClintock. *Requiem for a Heavyweight* seria como que o apogeu de Rod Serling na área do teleteatro – e, ironicamente, o início de seu gradual afastamento dele. Novas circunstâncias e um ambiente cada vez mais hostil em relação à liberdade de criação acabariam por obrigá-lo a procurar novos caminhos.

As mais ridículas interferências

Um primeiro aspecto relacionado ao distanciamento de Serling do teleteatro tinha a ver com a impressão de que, na realidade, seus dias estavam contados. Em artigo publicado em novembro de 1957, ele parecia antever a época em que os seriados tomariam por completo o espaço das encenações ao vivo – aquilo que Serling chamava ironicamente de *TV in the Can* (TV enlatada, em uma tradução livre). Tornavam-se cada vez mais evidentes as suas vantagens: em vez dos atropelos e riscos das transmissões em tempo real, as encenações filmadas ao estilo dos seriados permitiam o conforto da repetição das tomadas ao menor sinal de erro, mais agilidade em termos de edição, multiplicidade de locações, refinamento maior do ponto de vista da trilha sonora e do fundo musical, e assim por diante. Em perspectiva, a comparação chegava a parecer até desigual. Serling lamentava o possível fim do teleteatro levado ao ar no momento mesmo em que era encenado:

A representação dramática ao vivo, de sessenta ou noventa minutos, tem uma atmosfera teatral, uma espontaneidade e um impacto que o programa filmado jamais poderá pretender igualar. Sejam quais forem suas falhas e imperfeições, elas, na realidade, servem mais para demonstrar sua força do que sua fraqueza, porque lembram os espectadores de que estão assistindo ao drama enquanto ele se desenrola – não depois de milhares de metros de película filmada vários meses antes. (SERLING, 1957, n.p., tradução nossa)

Serling não se declarava necessariamente contra a alternativa que, afinal, acabaria por adotar pouco depois, com *Além da Imaginação*. Ele tinha plena consciência de que as coisas no meio televisivo eram inevitavelmente efêmeras: “Em televisão nada é permanente a não ser a própria impermanência” (SERLING, 1957, n.p., tradução nossa). Ainda assim, não deixava de lastimar o declínio de um formato artístico que parecia próximo de seu canto do cisne.

Mas o grande problema que Serling enxergava no teleteatro era outro. Ele se sentia cada vez mais incomodado com as muitas interferências externas que, a seu

ver, vinham atingindo mesmo o caráter de censura. Com efeito, os programas de teledramaturgia ao vivo tinham patrocinadores fixos que, no mais das vezes, se sentiam no direito de impor alterações mesmo nos textos dos autores de maior prestígio, em função do que viessem a considerar contrário às imagens de seus produtos. Em um debate público realizado em 1960, e que tinha como tema a adoção de possíveis medidas para evitar esse tipo de intromissão, ele deixou suficientemente claro seu descontentamento, de acordo com matéria publicada na época:

Rod Serling, premiado autor de teleteatro e também produtor, afirmou ter sido “submetido às mais ridículas interferências” por parte dos patrocinadores de seus programas. Disse também, no entanto, que não sabe o que o governo federal poderia fazer a respeito do problema. Como exemplo, Serling disse que as companhias de seguro se opõem à colocação de cenas de suicídio nos enredos, e que “o pessoal da indústria alimentícia não quer que seja mostrada qualquer coisa que possa vir a reduzir o apetite dos telespectadores”. (TV ADDS..., 1960, p. 71, tradução nossa)

A modificação de textos dramáticos em função de interesses comerciais parecia-lhe inaceitável. “Estamos criando um novo tipo de cidadão, um que será extremamente seletivo no que se refere a cereais e a automóveis, mas que será incapaz de pensar”, declarou na mesma época a um periódico (SERLING, 1957, apud SANDER, 2011, p. 135, tradução nossa).

Para Serling, as coisas parecem ter chegado ao ponto de esgotamento quando ele decidiu levar adiante um projeto de escrita inspirado no chamado “Caso Emmett Till”, ocorrência trágica passada em agosto de 1955 em uma pequena cidade do estado de Mississippi. Emmett Till era um rapaz negro de catorze anos de idade que foi acusado de assédio por uma mulher branca – ele teria assobiado e feito comentários maliciosos ao vê-la (décadas depois, a reclamante finalmente admitiria que a denúncia era falsa). Assim que a notícia do suposto episódio circulou pela comunidade, parte de sua população branca se reuniu para deter e linchar Till da maneira mais brutal. A covardia e a violência com que o adolescente havia sido morto eram absurdas; ainda assim, seus assassinos seriam considerados inocentes poucos meses depois, em um julgamento em que o júri era composto exclusivamente por homens brancos.

Ao planejar levar para a televisão uma montagem relacionada a tais acontecimentos, Serling sabia que estava caminhando em terreno minado. Ele tinha plena consciência de que seria praticamente impossível reproduzir o conflito de maneira mais direta, com uma vítima negra perseguida por algozes brancos; assim,

optou por uma narrativa alegórica, na qual as circunstâncias gerais do Caso Till pudessem ser reconhecidas. Na sua primeira versão do texto, o protagonista passava a ser um senhor judeu, já idoso e possuidor de uma pequena casa de penhores, que era perseguido e assassinado por um detrator preconceituoso, o mesmo que seria depois absolvido em um julgamento viciado. Tão longe, tão perto: quem quer que se sentisse incomodado com tal história, imaginava, estaria expondo a própria intolerância.

O problema era que, de fato, não faltava quem estivesse disposto a expor a própria intolerância. A encenação deveria ser apresentada no programa *The United States Steel Hour*, patrocinado por uma grande companhia produtora de aço, a *United States Steel Corporation*. Tão logo começaram a circular informações sobre o projeto de Serling, a empresa passou a receber pressões e ameaças de boicote por parte de organizações segregacionistas espalhadas pelos estados do Sul dos Estados Unidos. Atemorizada, a companhia passou a impor mudança após mudança no texto original. Para tentar afastar semelhanças incômodas, o lugar em que se passava a ação foi mudado para a Nova Inglaterra, no Nordeste dos Estados Unidos – convenientemente longe dos estados do Sul. A palavra “linchamento” foi cuidadosamente eliminada do texto e a vítima deixou de ser um senhor judeu para se transformar em “um estranho sem nome”; por fim, o assassino passou a ser “um rapaz decente que perdeu a cabeça por um momento”. A encenação foi levada ao ar em 25 de abril de 1956 com o título de *Noon at Doomsday*, e o resultado final era “pavorosamente absurdo”, como aliás não deixaram de registrar os críticos televisivos da época (ENGEL, 1989, p. 125-126).

Alguns anos depois de semelhante desastre, Serling chegou a acreditar que poderia vir a revertê-lo, rerepresentando seu enredo original para outro programa de teleteatro – agora para o *Playhouse 90*, prestigiada série transmitida pela emissora CBS. A montagem, intitulada *A Town Has Turned to Dust*, de fato foi encenada na noite de 19 de junho de 1958, mas dessa vez as alterações impostas pelos executivos da CBS desfigurariam o texto de maneira ainda mais grotesca: fizeram da vítima um romântico jovem mexicano chamado Pancho, acusado de ter assaltado uma loja do vilarejo em que vive, e que acaba sendo retirado à força da cadeia e enforcado por uma multidão enfurecida. Daí em diante, a história passa a se concentrar nos remorsos do xerife que não conseguiu impedir o crime e que, ao final sacrifica a própria vida em novo confronto com os assassinos do rapaz. Era impossível enxergar na peça a mais remota alusão ao caso Emmett Till. O teleteatro como espaço aberto para a livre expressão da crítica social e a apresentação de criações autorais e provocativas parecia não ter mais lugar na televisão norte-americana.

Conclusão: a chegada a *Além da Imaginação*

Ironicamente, foi a mesma CBS que proporcionaria uma saída para Serling. Pouco antes do episódio da mutilação de *A Town Has Turned to Dust*, a emissora o havia sondado sobre a possibilidade de desenvolver um novo seriado. Ele aceitou o convite, com a condição fundamental de que lhe fosse assegurada total liberdade criativa, vale dizer, o compromisso formal de que não haveria quaisquer tentativas de interferência por parte da emissora ou dos patrocinadores nos textos dos roteiros. Para garanti-lo, Serling assumiu a função de produtor executivo da série, função que acumulou com a de coordenador geral, apresentador e autor – o contrato previa que ele deveria escrever 90 dos 156 episódios previstos para as cinco temporadas de *Além da Imaginação* (uma obrigação árdua em se tratando de um programa semanal, mas que ele chegou a superar, posto que escreveu 92 dos 156 episódios).

O que se seguiu pode ser descrito como processo de reinvenção – um autor que continuava empenhado em usar a ficção televisiva como forma de provocar a crítica social e a reflexão, mas que passava a fazê-lo em termos metafóricos e alegóricos, por meio de narrativas alinhadas à tradição da literatura fantástica de Hoffmann e Kafka, Gógol e Stevenson: aquele ambiente ficcional em que “o impossível se infiltra no possível”, na brilhante definição de Alberto Manguel (1985, p. xvii).

Alguns exemplos talvez ajudem a mostrar como isso se deu. No episódio “The monsters are due on Mapple Street” (primeira temporada), os vizinhos que passam a denunciar e a atacar uns aos outros, convencidos de que entre eles está infiltrado um alienígena a serviço de um tenebroso plano de conquista do planeta, representam uma alusão evidente ao clima de intolerância e perseguição do macarthismo⁷. Em “A Quality of Mercy” (terceira temporada), a história do tenente que, durante a Segunda Guerra, cerca uma tropa de soldados japoneses e, em vez de fazer deles prisioneiros, ordena impiedosamente seu extermínio imediato, para pouco depois descobrir-se transformado em japonês e prestes a se tornar vítima da própria ordem, presta-se à denúncia das atrocidades de guerra, do preconceito e do fanatismo. Em “The Shelter” (terceira temporada), o médico que se fecha em seu abrigo antiatômico quando soam os alarmes de um ataque nuclear, negando entrada

⁷ Vale lembrar que na entrevista ao programa de Mike Wallace a que fizemos referência acima (e que foi realizada no mesmo ano em que foi ao ar a primeira temporada de *Além da Imaginação*), Serling afirmou que sua maior ambição era a de escrever para a televisão “uma peça justa e verdadeira sobre a era de McCarthy” (THE MIKE, 1959, tradução nossa).

nele aos desesperados vizinhos com os quais confraternizava alegremente pouco antes, encarna os piores pesadelos da Guerra Fria (THE TWILIGHT ZONE, 2006).

O destaque conferido ao *Além da Imaginação*, na lista elaborada pela *Writers Guild of America West* (2013), demonstra o quanto esses e outros episódios do seriado marcaram diferentes gerações de telespectadores. Não deixa de ser revelador em relação ao meio histórico em que floresceu a televisão, com suas possibilidades e limitações, a trajetória de seu criador.

Referências

BETHENCOURT, J. “Introdução a Paddy Chayefsky: uma teoria do teatro na TV”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, 30 ago. 1959, p. 38.

CHAYEFKY, P. *The collected works of Paddy Chayefsky: the television plays*. New York: Applause Books, 1995.

ENGEL, J. *Rod Serling: the dreams and nightmares of life in the twilight zone*. Chicago: Contemporary Books, 1989.

FELDMAN, L. D. *Spaceships and politics: the political theory of Rod Serling*. Lanham: Lexington Books, 2010.

GOULD, J. “Patterns’ is hailed as a notable triumph”. *The New York Times*, New York, 17 jan. 1955, p. 32.

MANGUEL, A. *Black water: the book of fantastic literature*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1985.

MARSCHALL, R. *The golden age of television*. New York: Exeter Books, 1987.

SANDER, G. F. *Serling: the rise and twilight of TV’s last angry man*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

ROSE, R. *Six television plays*. New York: Simon and Schuster, 1956.

SERLING, R. “TV in the can vs. TV in the flesh”. *The New York Times*, New York, 24 nov. 1957, p. 54.

THE MIKE Wallace Interview (1959). 21’15”. *Paul Eres*. YouTube. 2010. Disponível em <<https://goo.gl/Ua2K4E>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

TV ADDS support to code of ethics. *The New York Times*, New York, 6 jan. 1960, p. 71.

WRITERS GUILD OF AMERICA WEST. “101 Best Written TV Series: 3 – The Twilight Zone”. Los Angeles, 2013. Disponível em <<https://goo.gl/dSrSQU>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Referências audiovisuais

MARTY. Direção: Delbert Mann. Roteiro: Paddy Chayefsky. EUA, 1953, 52 min. DVD, New York: The Criterion Collection, p/b, 52 min, NTSC, 1981. (Disco 1 da coleção The Golden Age of Television).

PATTERNS. Direção: Fielder Cook. Roteiro: Rod Serling. EUA, 1955, 53 min. DVD, New York: The Criterion Collection, p/b, 53 min, NTSC, 1981. (Disco 1 da coleção The Golden Age of Television).

REQUIEM for a heavyweight. Direção: Ralph Nelson. Roteiro: Rod Serling. EUA, 1956, 73 min. DVD, New York: The Criterion Collection, p/b, NTSC, 1981. (Disco 2 da coleção The Golden Age of Television).

THE TWILIGH Zone: the complete definitive collection. EUA, 1959-64, 4.524 min. DVD, Chatsworth: Image Entertainment Inc., p/b, NTSC, 2006. (Caixa com as cinco temporadas da série).

TWELVE angry men. Direção: Franklin Schaffner. Roteiro: Reginald Rose. EUA, 1954, 51 min. DVD, New York: Koch Vision, p/b, NTSC, 2016. (Disco 5 da coleção Studio One Anthology).

submetido em: 26 fev. 2018 | aprovado em: 27 jun. 2018.



Las fronteras de la publicidad televisada en la era de conexión

*The boundaries of
television advertising in
the age of connection*



Adriana Pierre Coca¹

Alexandre Tadeu dos Santos²

¹ Doutora em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integra o grupo de pesquisa – *Gpesc* – Semiótica e Culturas da Comunicação (UFRGS). É autora do livro *Tecendo rupturas - o processo da recriação televisual de Dom Casmurro* (Rio de Janeiro: Tróbia, 2015) e atua principalmente nas pesquisas sobre os aspectos teóricos e metodológicos das rupturas de sentidos na teledramaturgia contemporânea pelo viés da Semiótica da Cultura. E-mail: pierrecoca@hotmail.com

² Professor da Universidade Federal de Goiás e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. E-mail: alexandresantos5@terra.com.br

Resumen: la reflexión piensa las fronteras entre la internet y la publicidad televisada y tiene como enfoque teórico y metodológico la Semiótica de la Cultura, con la discusión basada en el concepto de frontera propuesto por Lotman (1999) y las incursiones de los autores Jenkins et al. (2014) y Manovich (2005) sobre la era de la conexión de la cultura, así como los apuntes de Machado A. (2011) sobre el audiovisual. Nos importa el diálogo y las intersecciones entre los diferentes sistemas de signos, pues creemos que así como la internet transforma la manera de producir la publicidad, al mismo tiempo se sobrepone a ella.

Palabras clave: semiótica de la cultura; publicidad televisada; era de la conexión; fronteras.

Abstract: this reflection considers the boundaries between the Internet and televised advertising, using the Semiotics of Culture as the theoretical and methodological approach. The discussion is based on the concept of boundary proposed by Lotman (1999) and on discussions made by Jenkins et al. (2014) and Manovich (2005) on the era of the connection of culture, as well as the notes made by Machado A. (2011) on the audiovisual. We focus on the dialogue and the intersections between the different sign systems due to believing that as the Internet transformed the way advertising is produced, at the same time the internet also overlaps with it.

Keywords: semiotics of culture; television advertising; connection age; boundary.

Introducción: el contexto del objeto

Esta reflexión trata de las fronteras entre lenguajes en la publicidad televisual. El principal aporte teórico-metodológico adoptado es la semiótica de la cultura, con la discusión basada en el concepto de frontera propuesto por Iuri M. Lotman (1999) y de la Cultura de la Conexión investigada por Jenkins et al. (2014). Este texto se propone a pensar como se despliegan los diálogos y las intersecciones entre los diferentes sistemas de signos, sobre todo la publicidad televisual con relación a las “nuevas medias” en el actual contexto de la convergencia mediática. Nuestra principal preocupación es observar los tensionamientos que provienen de este proceso que nos hacen percibir determinados sistemas culturales que componen la semiosfera pensada por Lotman (1999). Creemos que, de manera recurrente, la publicidad televisual se sobrepone a la producción de video en internet, así como la internet por medio de los virales, por ejemplo, interfiere en la creación publicitaria vehiculada en la televisión, que es un medio tradicional.

Para tanto, organizamos esta reflexión en cuatro momentos: el contexto del objeto, que es esa parte, la articulación de las premisas teóricas que introducen el concepto de frontera y de la cultura de la conexión, y los análisis puntuales sobre las piezas audiovisuales publicitarias seleccionadas como *corpus* para la investigación a la luz del concepto de frontera de Lotman (1999) y sobre las incursiones de los autores Jenkins et al. (2014) sobre la llamada cultura de la conexión, que nos auxilian a comprender la comunicación contemporánea. Y, por fin, tejimos las consideraciones finales.

En esta búsqueda, el cuestionamiento que se impone es, ¿cómo se están concretando las reconfiguraciones de la publicidad televisual en la contemporaneidad, en la era de la cultura de la conexión? Asumimos que vivimos hoy la era de la cultura de la conexión porque estamos en sintonía con la reflexión de Jenkins et al. (2014), que defiende que este momento ya avanzó con relación a la era de la cultura de la convergencia mediática, muy bien definida y argumentada por Jenkins (2009) a mediados de los años 2000.

Jenkins nos aclara que el término *Cultura de la Conexión* trata de las múltiples maneras de circulación de contenido en la era digital. Desde hace un tiempo, no muy distante, en la era de la cultura de masa y de las medias, todo el contenido producido por las medias tradicionales (televisión, radio, cine, industria fonográfica) era controlado y distribuido por estos propios medios representados por grandes organizaciones. En ese periodo, el éxito de los contenidos producidos por los medios tradicionales siempre ha sido medido por la cantidad de personas que

organizaban sus horarios para acompañar, por ejemplo, un programa de televisión, y literalmente se “pegaban” a la pantalla y el contenido visto se propagaba por los comentarios boca en boca que originaban a partir de entonces. A mediados de los años 90, con el surgimiento de la televisión por cable y el uso más efectivo de internet que comenzaba a popularizarse entre los usuarios en Brasil, el espectador pasó a contar con más variedades de oferta de programación, siendo testigo de una revolución que se intensificaría a partir de ahí: la reivindicación de una participación más activa en los procesos de producción y circulación de contenidos, un fenómeno acuñado por Jenkins (2009) como Cultura de la Participación. De ese modo, contenidos que anteriormente se distribuían por los medios de comunicación pasaron a circular por la red, a través de la compartición de informaciones.

Por cuenta de las proposiciones delineadas arriba, definimos como objeto empírico tres trabajos que reflejan con claridad cómo vienen sucediendo los cambios en la producción y distribución de la publicidad televisual inmersa en la comunicación digital. Son: (1) Uno de los comerciales que anunció el Gran Premio de Brasil de Fórmula 1, de TV Globo, en 2014, que reproduce la narración del niño Leandro de 9 años que tuvo mucho éxito meses antes, después de publicar en el sitio de videos YouTube; (2) un comercial del Banco Itaú vehiculado en Brasil en 2012 que tuvo como personaje principal un bebé estadounidense cuyas carcajadas se replicaron y compartieron en las redes sociales por todo el mundo; y (3) la entrada de programación de la red de televisión por cable TNT, intitulada de *A dramatic surprise on a quiet square*, que pone en diálogo los lenguajes cinematográfico y publicitario en un espacio de exhibición relativamente “nuevo” que es la internet.

Para finalizar la primera parte de esta introducción, aún se hace necesario ubicar el ambiente de dichas piezas publicitarias para la comprensión de cómo pueden haber sido producidas y propagadas. Para tanto, recurrimos a las investigaciones de otros autores, que son importantes en esa contextualización, aunque complementarios en este artículo. Dicho planteamiento ya se hizo por nosotros en otros trabajos, y por eso hacemos uso de la autocitación en los trechos a continuación.

Con el avance de la internet, sobre todo la cuestión de las redes sociales, como Facebook y Twitter, la televisión estuvo obligada a llevar a cabo estrategias conjuntas con otros medios de manera más intensa, un reflejo del momento de profundas transformaciones socioculturales que algunos investigadores nombran cultura digital, otros cibercultura (COCA; SANTOS, 2014). Santaella (2003) considera el rápido desarrollo de la multimedia uno de los aspectos más significativos de la evolución digital, porque la multimedia une las principales formas de

comunicación: la escritura, la audiovisual, las telecomunicaciones y la informática. La internet es multimedia y la principal representante de las llamadas “nuevas medias”. En las palabras de Lev Manovich,

las nuevas medias son objetos culturales que usan la tecnología computacional digital para distribución y exposición. Por lo tanto, la internet, los sitios, la multimedia de computadoras, los juegos de computadoras, los CD-ROMs y el DVD, la realidad virtual y los efectos especiales generados por computadora se encuadran todos en las nuevas medias. (2005, p. 27)

Dichas “nuevas medias” permitieron la multiplicación en los modos de accesibilidad, aun así la televisión no desapareció con los acelerados cambios provocados por la era digital, tampoco da señales de un futuro sombrío en los próximos tiempos. Sin embargo, ha sido necesario adaptar las nuevas exigencias del mercado y del público, que pasó a ser también un usuario, más allá de consumidor de estas múltiples pantallas.

Entendemos que el pasaje de una era cultural a otra no es lineal, hay una superposición “creando tejidos culturales híbridos y cada vez más densos” (SANTAELLA, 2003, p. 81). Según Santaella (2003), son seis eras culturales bien definidas: oral, escrita, impresa, de masas, de las medias y digital. La superposición a que se refiere la autora se puede ver como la convergencia de los medios, que no es reciente. Sin embargo, la superposición entre los lenguajes nunca ha sido tan veloz y acentuada. “En realidad, la convergencia siempre ha sido esencial a la evolución y al proceso mediamórfico” (FIDLER, 1997, p. 63). Roger Fidler (1997) llama mediamorfosis al proceso de modificación de un medio, cuando uno nuevo nace y ambos se auto influyen, el medio antiguo pasa a evolucionar de otra forma para no morir. En el momento de su origen, esta media, que después de algún tiempo gana aires de obsoleta, señala en verdad una intensa transformación.

Para comprender los despliegues que antecedieron la actual lógica de la convergencia mediática, recurrimos a Arlindo Machado para trazar un breve histórico sobre la convergencia y la divergencia de las artes y de los medios. Machado A. (2010) usa la metáfora de los círculos con núcleos duros para pensar las especificidades de cada lenguaje. Entre las décadas de 1950 y 1980 era mucho más fácil discernir cada medio “en función de su especificidad” (2010, p. 60). En esa época, no había, de manera evidente, el intercambio de experiencias entre los productores de cine, video, televisión y fotografía, aunque la aproximación entre los lenguajes sea innegable desde los primordios de cada una. En el fin de los años 1980, ya llegaba el momento

en que se volvía imposible no asumir el hecho de que culturas y lenguajes se mezclan y de que “(...) los procesos de hibridación pueden favorecer una convivencia más pacífica entre las diferencias” (MACHADO A., 2010, p. 64).

De ese periodo en adelante, ejemplos en las artes y en los medios de comunicación comenzaron a dar señales de una convivencia pacífica, a punto de que algunos contenidos presentaban un tipo de hibridación que vuelve casi indisociable la distinción entre lenguajes. Machado A., en el libro *Pré-cinemas & pós-cinemas*, usa la expresión “mestizaje de las imágenes” (MACHADO A., 2011, p. 216) para hablar del proceso de configuración híbrida que involucra un flujo de imágenes superpuestas que exige del receptor reflejos rápidos para aprehender las conexiones. “Las imágenes están compuestas ahora con base en fuentes las más diversas: parte es fotografía, parte es diseño, parte es video, parte es texto producido por generadores de caracteres y parte es modelo generado en computadora” (MACHADO A., 2011, p. 216).

Es a partir de este contexto que parten nuestras observaciones sobre los remodelados en la publicidad televisual en la era de la conexión. Lanzamos a partir de este punto las bases teóricas que se presentarán y articularán, y, a continuación, el análisis de las piezas publicitarias propiamente dichas, encerrando con los resultados parciales, aún preliminares de esta investigación.

Articulación de las premisas teóricas

Iniciamos la discusión sobre los pilares teóricos que basan esta investigación, presentando los conceptos que fundaron la Semiótica de la Cultura (SC). La semiótica de la cultura es una disciplina teórica que surge con la necesidad de comprender la construcción de la cultura y tiene como objeto de investigación los sistemas semióticos. La SC se constituye en el departamento de semiótica de la Universidad de Tártu, en Estonia, durante los años 1960, principalmente a partir de los encuentros de verano. Es en dicho contexto que la comunicación pasa a hacer parte de los intereses de los investigadores de Tártu-Moscú, entre ellos Iuri M. Lotman, uno de los principales representantes de esa perspectiva teórica que es también uno de los autores clave de esta reflexión.

Uno de los conceptos importantes para Lotman (2003) es el de texto/lenguaje visto como un generador de significados, que asume una función comunicativa al dar una información al receptor. Para Lotman, ese mismo texto puede tener también otra función, más allá de esa, que es la función creativa. El autor reitera que “En esta función, el texto no aparece más como un mero envoltorio pasivo del significado determinado de antemano, sino como generador de significados” (2003, p. 2). El

texto presenta, aún, una tercera función que está vinculada a la memoria de la cultura y refleja un pasado cultural, por lo tanto, está arraigada por la memoria de otros textos que forman la historia de la cultura humana. De ese modo, una obra de arte se puede presentar como un sistema sígnico complejo y un espectáculo de danza, una película, una catedral o un poema también son textos que se pueden “leer”.

En esa perspectiva, podemos entender de manera simplificada que el texto de la publicidad televisual, por su naturaleza intrínseca, ya es un texto comunicativo y que puede ser también creativo. El texto publicitario televisual se constituye como una amalgama de varios otros textos que abarca lo sonoro, lo verbal, lo corporal y, según reflexiona Lotman (2003), también viene impregnado por memorias, un conjunto de signos en relación que producen significados. Sin embargo, reforzamos que todos los textos tienen sus especificidades, que generan nuevos sentidos de manera distinta para cada receptor. Irene Machado reitera diciendo que el texto pensado por SC “no es constituido como unidad verbal de una lengua, sino un texto políglota, con múltiples tramas y generador de nuevos textos como trabajo entre sistemas de signos que actúan, interactúan y reaccionan unos con otros [...]” (2015, p. 14-15). De esta forma, un mecanismo en constante recodificación de los lenguajes y, consecuentemente, de la cultura.

Dicho esto, es posible comprender como Lotman (1999) piensa la cultura. Según el autor, la cultura es un texto complejo, una trama intrincada, un dispositivo pensante, que detiene la memoria colectiva y tiene dinamicidad, una vez que está en continuo proceso de transformación, desencadenado por tensionamientos. Nosotros nos reconstruimos porque estamos vinculados a esa inmensa red de significación, que contempla textos dentro de textos. De ese modo, se evidencia que el interés de la Semiótica de la Cultura son las relaciones entre los textos, que se desencadenan en un espacio semiótico, una dimensión abstracta a la cual Lotman (1996) denominó semiosfera³.

En ese espacio en que ocurren las semioses se relacionan diversos textos, códigos y también sistemas delimitados por fronteras, líneas imaginarias, sujetas a “contaminaciones”, es decir, interferencia de otros sistemas, ya que la frontera es

³ En el texto de introducción del libro *Cultura y explosión* (1999), Jorge Lozano explica que el concepto de semiosfera tiene inspiración en el término biosfera propuesto por el biogeoquímico ruso Vernadski. Según el autor, dicha reflexión puede haber inspirado a Lotman: “se sustituye la noción de adaptación por la de construcción, lo que permite poner en evidencia como los organismos conducen su propia organización interna eligiendo las piezas y fragmentos del mundo externo relevantes para su existencia, alteran la escena en que viven, alterando la estructura física”. LOZANO, Jorge. Prefacio In: LOTMAN, Iuri. *Cultura y explosión*.

móvil y maleable. Por eso, en esa red textual compleja, la frontera tiene un aspecto fundamental (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014).

El concepto de frontera está formulado a partir de una noción matemática, Lotman aclara: “un conjunto de puntos pertenecientes simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior” (1996, p. 24). Ampliando esa cuestión, lo que de hecho se establece es que la información externa al espacio de la semiosfera solo se incorpora después que se traduce, es decir, debe haber una semiotización que transformará el no-texto en texto.

Eso no indica, sin embargo, que hay una oposición entre lo que hace parte de la cultura y lo que está fuera, pero evoca una disputa que podemos comprender como saludable entre esos textos, lenguajes y códigos. Por ejemplo, cuando hay una no coincidencia de códigos, que ocurre en cierta medida cuando el lenguaje de la internet se mezcla a la de la publicidad televisual y desencadena una reconfiguración del sistema, en el caso del lenguaje publicitario en la televisión, eso se concreta porque ese choque teje un nuevo texto, es un acto cultural creador, un avance en el desarrollo de dicho lenguaje (LOTMAN, 1998).

La cultura solo se realiza en el lenguaje, en la tesitura de lenguajes, capaz de generar significación, y lo que faz parte de la cultura está en constante relación con lo que es extralingüístico, que está fuera del lenguaje el cual dominamos. Es en ese imbricamiento que se despliegan los tensionamientos entre textos, códigos y sistemas diversos. Algunos van a ocupar el centro de la semiosfera, que son los dominantes, más rígidos de ser interpenetrados, y otros se concentran en la periferia de la semiosfera, pudiendo cambiar de lugar dependiendo de las relaciones establecidas. Esos sistemas se pueden ir integrando y diluyendo unos en otros y sufrir cambios imprevisibles, asumiendo nuevas configuraciones (LOTMAN, 1999).

Metafóricamente, podemos pensar en esferas de lenguajes (sistemas de signos) que se intersecan y, al chocarse, surge una zona de tensión; en esa relación se establece la comunicación, pero hay también momentos de intraducibilidad. Es con los tensionamientos que nuevos sentidos se pueden generar, momentos en que el lenguaje asume la función creativa. Estamos produciendo semiosis al vivenciar esos procesos de traductibilidad e intraducibilidad, y es cuando el grado de tensión alcanza niveles elevados que los códigos se desterritorializan y surge el nuevo (LOTMAN, 1999).

En esa vía, observamos como algunas piezas publicitarias exhibidas en la televisión pasan a presentar ese momento de rupturas de sentidos, es decir, presentan algún elemento que no concuerda con el sistema hegemónico (lo que es esperado) y ofrece al espectador, algo que lo tensiona, inquieta.

Reflexionando sobre la publicidad televisual podemos decir que al incorporar elementos ajenos a sus cánones, como aspectos propios del lenguaje de la internet y poco probados en la televisión, o aún de otros lenguajes como el teatro, el cine, el comercial de televisión gana nuevos matices, desterritorializa sus códigos y crea un nuevo texto para la publicidad contemporánea. Lo que es sano, porque este es el movimiento de los sistemas de la cultura.

Y ese movimiento solo se realiza porque las fronteras son tenues y penetrables, están susceptibles a las intersecciones y captación de informaciones de otros lenguajes, y dependen de eso para su supervivencia y reconfiguración.

Tradicionalmente pensada para circular en la programación de la televisión en formatos limitados a la duración temporal de 30 segundos, 45 o hasta 1 minuto, el comercial de televisión fue, durante décadas, el protagonista de los intervalos comerciales anunciando productos, ideas y servicios y preveía un espectador pasivo, acostumbrado a adaptarse a la programación ofrecida por las grandes redes de televisión. A partir de ese punto, nos dedicamos a reflexionar sobre esta televisión impactada por un mundo cada vez más tecnológico y digital, en el cual la Cultura de la convergencia y la transmedialización impulsan profundas transformaciones en los modos de producir y consumir televisión.

La expresión *fin de la televisión* se refiere, de un modo general, a los cambios de producción y consumo que el vehículo viene probando en la contemporaneidad. La televisión pasa por momentos de profunda transformación formal y nuestra reflexión suscita señalar como se viene desarrollando este diálogo con las nuevas formas de visibilidades surgidas con la internet.

En el inicio de los años 90, el surgimiento de hecho de la televisión por cable y por suscripción y el uso ampliado del espectro de frecuencia de transmisión UHF hicieron factible el nacimiento de nuevas emisoras de televisión como MTV Brasil. Este momento representa una fase del vehículo en la cual se verifica una ampliación en las posibilidades de oferta y consumo de programas televisivos. Aún con el aumento de la oferta de la programación, la fuente emisora comandaba la recepción a través de programación que obligaba la audiencia a acompañar las producciones en horarios preestablecidos.

La gran novedad, sin embargo, aún estaba por surgir, ya en los años 2000, con las grandes transformaciones tecnológicas del campo de la informática que posibilitaron la gran revolución digital. Todas estas transformaciones hacen con que partamos de la hipótesis de que estamos en una era *Post TV* (CARLÓN, 2014), caracterizada por un puntual cambio en la relación de consumo: si anteriormente

era la emisora que comandaba la recepción, pues preveía un espectador pasivo (JENKINS, 2009), actualmente el consumo programa la recepción, a través de un consumidor activo que consume cuando, como y donde quiere acompañar determinado programa. En esa perspectiva, Carlón nos llama la atención para una de las principales características de la Post TV: la *televisión expandida*. Se trata de un fenómeno que afecta directamente los mecanismos de producción de la televisión, en la medida en que la obliga a pensar en un nuevo tipo de espectador acostumbrado a recibir mensajes en diversos “dispositivos mediáticos (teléfonos, celulares, notebooks, etc.) y medias (como el YouTube, Terra, etc.)” (CARLÓN, 2014, p. 19).

Atento a la paulatina caída de audiencia que la televisión tradicional se enfrenta año tras año, y la constatación de que el público consume contenidos de televisión en diversas pantallas, el Obitel⁴ aclara que:

Lo que quedó claro en 2014 es que esta migración, en general, está teniendo un fuerte impacto en las mediciones de rating y share, ya que la mayoría de los países registra una reducción en sus niveles de audiencia, pues la forma tradicional de ver televisión se está abandonando, principalmente por los jóvenes, lo que no significa que no siguen viendo programas televisivos. Ellos miran televisión, pero en otro tipo de dispositivos o por medio de plataformas de Video on Demand (VoD), por ejemplo, Netflix o Claro Video. Eso está sucediendo no solo en los países que hacen parte del Obitel, sino que es un fenómeno mundial. (LOPES; GÓMEZ, 2014 p. 29)

Resumidamente: la reflexión hasta este punto del artículo señala cómo la frontera entre la media televisual y la publicidad en ella vehiculada también están inmersas y se transforman ante las nuevas tecnologías de comunicación y así, como indica Lotman (1999), son sistemas que se intersecan y al transformarse desencadenan un nuevo sistema, ahora con elementos que no les pertenecían, pero que, por su vez, rompieron las tenues fronteras del lenguaje, y de esa forma aseguran la dinámica de la cultura.

⁴ Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva que reúne equipos de investigadores de Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Portugal y Uruguay, con el objetivo de monitorear datos cuantitativos y cualitativos sobre la producción y exhibición de ficción televisiva en esos países.

Tejer los análisis

Así expuesto, reiteramos que la televisión se encuentra en una nueva era que se caracteriza por profundos cambios en el proceso de producción y consumo de productos audiovisuales. Como afirma Jenkins, los consumidores no desempeñan más el papel de simples espectadores pasivos, al contrario, reivindican un papel más activo en ese proceso de producción. En esa perspectiva, plataformas como el YouTube son emblemáticas, pues permiten que el usuario produzca sus propios contenidos y vehicule videos para un amplio público a través de la internet. El éxito de un video se mide por la cantidad de visualizaciones, cuanto más se propaga más comparticiones y comentarios se llevan a cabo. No se puede determinar con claridad lo que hace con un video tenga éxito en internet, sin embargo, es un contenido que “se pega” y con alto potencial de propagabilidad:

La propagabilidad se refiere a recursos técnicos que vuelven más fácil la circulación de algún tipo de contenido en comparación con otros, a las estructuras económicas que sostienen o restringen la circulación, a los atributos de un texto de media que pueden despertar motivación de una comunidad para compartir material y a las redes sociales que conectan las personas por medio del intercambio de bytes significativos. (JENKINS et al., 2014, p. 26)

Llama la atención el video intitulado “Taca-le pau”. Un fenómeno de “propagabilidad” en la internet en 2014. Se trata de una grabación de 26 segundos de dos primos jugando, el adolescente Marcos de 12 años baja una carretera de tierra con un goitibera (carrilana) y el primo más joven, Leandro, narra el hecho. Lo que llamó la atención de los internautas fue la entusiasmada narración que decía: “Allá viene Marcos bajando el cerro de la Abuela Salvelina. “Taca-le pau” (métele) en ese carrito, Marcos. “Taca-le pau” (métele) Marcos. “Taca-le pau, taca-le pau, taca-le pau. Allá va (Bien), Marcos viejo”⁵. El video ha sido rodado en la pequeña ciudad de Vale do Itajaí, Taió, en Santa Catarina, región sur de Brasil, y enseguida pasó a ser compartido por las redes sociales y se volvió un viral en Twitter. Además de atraer miles de seguidores en una *fanpage* propia y servir como inspiración a inúmeros *memes* en Facebook, el niño Leandro también conquistó el puesto de narrador de los comerciales de GP de Brasil de 2014; en la voz de él, uno de los comerciales

⁵ El video está disponible en el link: <<http://bit.ly/2QkUaHQ>> Acceso en: 13 mar. 2018, a las 12h10. La publicación se hizo en 1 enero de 2014, tuvo repercusión meses después y un año más tarde, cuando realizamos este último acceso contaba con cerca de siete millones de visualizaciones en YouTube.

vehiculados en TV Globo⁶, con duración de 30 segundos, tuve la siguiente narración: “Puedes venir, Nico (Nico Rosberg, piloto alemán). Allá viene Hamilton (Lewis Hamilton, piloto británico), bajando el cerro de la S de Senna. ¡Taca-le pau (métele) en ese carrito, Hamilton! Taca-le pau (métele) Alonso (Fernando Alonso, piloto español). Taca-le pau, taca-le pau”. En ese momento, el locutor anuncia: “Ahí viene el gran premio Petrobras de Brasil de Fórmula 1, el 7, 8 y 9 de noviembre en el autódromo de Interlagos, acceda gpbrasil.com.br y garantice ya su entrada y descubra la emoción de estar ahí”. Y la voz Leandro finaliza: “Taca-le pau Massa... taca-le pau”. Este es un ejemplo evidente de cómo las fronteras entre los diferentes lenguajes del vasto sistema comunicacional de nuestros días se diluyen, sobreponen y se influyen mutuamente. Jenkins nos llama la atención para el concepto utilizado en el área de marketing con el objetivo de comprender el éxito de un determinado comercio on-line. Se trata de la “adherencia” que “se refiere a la necesidad de crear un contenido que atraiga la atención de la audiencia y que la involucre” (JENKINS et al., 2014, p.26). Evidentemente, la media tradicional, representada por la televisión, reconoció el éxito del pequeño video casero y buscó aprovechar la “adherencia” de ese contenido y de su alto potencial de “propagabilidad”, es decir, su probable poder de participación en diversas otras plataformas como Twitter, Facebook, YouTube, entre otros más. Es una clara señal de que la televisión pasa por un periodo de transición y “sería un cambio en esa dimensión que podría significar no propiamente un fin de la televisión, sino el inicio de otro contrato paralelo y, especialmente, el surgimiento de otros tipos de reconocimiento y comportamiento del público televisivo en escenarios digitales.” (OROZCO, 2014, p. 101). Cuando Orozco habla en cambio y con eso establece un contrato paralelo, está reflexionando cómo ese movimiento engendra el modo como la compleja tesitura cultural, según SC, se reconstruye con los lenguajes impactados por las rupturas de las fronteras y la cuestión de los intercambios entre sistemas diversos para que cambien y se renueven.

El segundo ejemplo que observamos es un video que se propagó en internet y tiene como protagonista un bebé de Saint Louis, Missouri, Estados Unidos. El video surgió de una broma, en la cual el padre del niño, desempleado, había recibido una carta más de rechazo para un empleo. En entrevista al periódico Folha de São Paulo, el padre afirma que “cuando yo la rompí por la mitad, el pequeño Micah comenzó a reírse histéricamente. Fue la primera vez que se rió con un papel rompiéndose, pero

⁶ El video *Lá vem o Hamilton descendo o morro, ¡Taca-le pau Alonso!* está disponible en <<http://bit.ly/2sgs7jf>>. Acceso en: 13 mar. 2018.

siempre tuvo aquella risa deliciosa. Entonces tomé la cámara y comencé a filmarme a mí rompiendo las cartas y otros folletos que llegaron para que yo pudiera mostrarle a mi mujer cuando llegara del trabajo”.⁷ El padre cuenta aún que tiempos después una agencia de publicidad brasileña lo contactó explicando el concepto de la campaña y que le gustaría usar las imágenes originales del video en un comercial de televisión para un banco brasileño.

El banco en cuestión es Itaú-Unibanco, considerado el mayor banco privado de Brasil. Con una edición de las imágenes originales de internet, el comercial de Itaú, con duración de 30 segundos, ha sido vehiculado en el *prime time* de las grandes redes de televisión brasileñas durante el año de 2012. La productora de video ciertamente tuvo poco trabajo de producción, una vez que el video llegó para la edición prácticamente pronto y realizado, probablemente, por una cámara de video no profesional. Un cambio de paradigma en la producción publicitaria televisual que, tradicionalmente, siempre primó por el alto patrón de calidad de imagen. Prueba de que el contenido generado por el usuario y con alto potencial de “propagabilidad” es muy importante y puede sobreponerse a las tradicionales técnicas y patrones de producción televisuales. En la campaña, la siguiente narración ha sido insertada en las imágenes: “¿sabes el extracto mensual en su cuenta de Itaú?”, (papeles se rompen y el bebé emite carcajadas) y la narración prosigue: “Con algunos clics, él pasa a ser solamente digital. Con eso usted ahorra papel y colabora con un mundo más sustentable” (más papeles se rompen, más risas). “Use papel para lo que realmente vale la pena, cambie y cuente con Itaú para cambiar con usted.”

Solo en la internet, el video fue visualizado casi 16 millones de veces⁸. Vale resaltar que el video original, con duración de 1 minuto y 43 segundos, tiene más de 96 millones de visualizaciones⁹. De hecho, una impresionante “adherencia” de contenido:

Las publicaciones on-line perciben cuáles artículos son más visualizados y cuáles prenden por más tiempo la atención de las personas. Las empresas de media evalúan cuáles videos son más vistos y por más tiempo. Tanto *websites* corporativos como los que no tienen fines lucrativos definen el éxito on-line en términos de tráfico en la *web*. [...] En suma, incluso más allá de

⁷ Disponible en: <<http://bit.ly/2F5Ane1>>. Acceso en: 13 mar. 2018.

⁸ Ver comercial del banco Itaú. Disponible en: <<http://bit.ly/2RuCUV5>>. Acceso en: 13 mar. 2018.

⁹ Ver Baby laughing hysterically at ripping paper (original) disponible en: <<http://bit.ly/2BVC9dZ>>. Acceso en: 13 mar. 2018.

los casos en que los acuerdos publicitarios se están trabajando por corredores, esa estrecha definición de “adherencia” ha brindado la lógica por medio de la cual se pasó a entender lo que es éxito” (JENKINS et al. 2014, p. 28).

Por fin, colocamos en análisis el ejemplo empírico *A dramatic surprise on a quiet square*; (una sorpresa dramática en una pacata plaza), un video con duración de 1 minuto y 45 segundos producido por la red de televisión por cable TNT. El video tiene inicio con la inserción de créditos como en las tradicionales películas *hollywoodianas*, con el siguiente texto: *Somewhere in a little town in Belgium* (En algún lugar de una pequeña ciudad en Bélgica), *on a square where nothing really happens* (en una plaza donde nada realmente sucede), *we placed a button* (Nosotros pusimos un botón). En el medio de la plaza hay un tótem con un botón rojo y una flecha donde se puede leer: *push to add drama* (presione para añadir drama) *and waited for someone to push it* (Se busca alguien para presionarlo). Las personas que caminan por la plaza demuestran extrañamiento; un ciclista pasa frente al tótem, mira desconfiado, pero resuelve apretar el botón rojo. A partir de entonces, una sirena toca anunciando una ambulancia llegando al local, paramédicos cargan un paciente en la camilla y lo dejan caer en el suelo, las personas se asombran, los paramédicos recogen el paciente y lo colocan en la ambulancia, olvidan las portas abiertas y cuando avanzan el paciente cae nuevamente. Un otro ciclista se distrae viendo al paciente en el piso y acaba por chocar en la puerta de la ambulancia. Como en las películas de aventura, el ciclista comienza a luchar con uno de los paramédicos y, simultáneamente, un vehículo policial persigue a un automóvil lleno de bandidos y, en el mismo lugar, sucede un tiroteo. Tras toda esta escenificación, un *banner* posicionado en lo alto de un edificio se abre y anuncia: *Your daily dose of drama* (su dosis diaria de drama) *from 10/04 on telenet – TNT – we know drama*. El video en cuestión tuvo más de 55 millones de visualizaciones¹⁰. En una combinación de escenificación de teatro con el lenguaje cinematográfico, el video promueve una entrada para las películas de la red de una manera inusitada e inesperada. Al buscar interacción con el usuario, se hace con que las personas presentes en la plaza se sientan dentro de una película y esbocen reacciones de miedo, risa y sorpresa.

¹⁰ Ver: *a dramatic surprise on a quiet square*. Disponible en: <<http://bit.ly/2R5ruaN>>. Acceso en: 13 mar. 2018.

Consideraciones finales

Consideramos que experiencias como estas demuestran cómo la televisión está atenta a las nuevas formas de circulación de contenido y reconoce el papel fundamental que el espectador representa en ese proceso. De esta forma, compartimos la opinión de que:

Los profesionales de televisión y de audiovisual en general viven un momento de estupefacción, desafío y necesidades de riesgos en dirección a algo que aún no se sabe bien lo que podrá venir a ser. Vamos a vivir un periodo de mucha experimentación de nuevos modelos de televisión, donde algunos resultarán y otros probablemente fracasarán. Todo indica que estamos viviendo un fin de un modelo de televisión y el surgimiento de experiencias aun no muy nítidas, pero suficientemente expresivas para demandar investigación y análisis. (MACHADO; VÉLEZ, 2014, p. 56)

Pues, los lenguajes al chocarse y generar tensión potencializan los momentos de intraducibilidad y los tensionamientos pueden crear nuevos sentidos. Son los instantes en que el lenguaje asume la función creativa, según la Semiótica de la Cultura. Así como piensa Lotman (1999), durante esos procesos estamos produciendo semiosis y es cuando los códigos se desterritorializan y surge el nuevo (LOTMAN, 1999). En esa vía, esas piezas publicitarias exhibidas en la televisión presentan rupturas de sentidos, traen algún elemento que no concuerda con el sistema hegemónico (lo que es esperado), y ofrecen algo que nos pueden inquietar.

Ese movimiento solamente es posible, porque las fronteras son tenues y penetrables y están susceptibles a las intersecciones, que les aseguran su supervivencia y reconfiguración, como nos parecen los comerciales estudiados, ejemplos evidentes de cómo las fronteras entre los diferentes lenguajes del vasto sistema comunicacional de nuestros días se diluyen, sobreponen y se influyen. Eso es evidente cuando la media tradicional, la TV, reconoció el éxito del video casero y buscó aprovechar la “adherencia” de su contenido y de su alto potencial de “propagabilidad” en la internet, como en el comercial del Banco Itaú-Unibanco.

En los otros dos casos, el GP de Brasil de 2014 y la pieza de publicidad *A dramatic surprise on la quiet square* (una sorpresa dramática en una pacata plaza), hay también un alto potencial de “propagabilidad” y son muy importantes, porque pueden sobreponerse a las tradicionales técnicas y patrones de producción de la televisión. De ese modo, creemos que la internet transforma la manera de producir la publicidad al mismo tiempo se sobrepone a ella y la reconfigura en la era de la conexión.

Actualmente, el escenario que se descortina carga características bien específicas que pasan por experiencias como los ejemplos empíricos anteriormente analizados, indicando un nuevo espectador más activo que reivindica cada vez más su espacio, sea como mero fan de una serie de ficción que comparte ideas con otros fans, sea como generador de contenidos amadores o profesionales que lanzan a la red producciones que, muchas veces sin ninguna pretensión, acaban por “pegar” y se propagar para mucho más allá de lo que se había sido planeado. De esta forma, las llamadas “nuevas medias”, a través de sus plataformas como el YouTube, están permitiendo la exploración de nuevas posibilidades de producción de contenidos. No se trata solo de una convergencia meramente tecnológica entre los medios, sino, sobre todo, como pondera Jenkins (2009), de una profunda transformación cultural que permite a los usuarios compartir y buscar informaciones en medias diversas, diluyendo la antigua frontera entre productores y receptores de contenidos, así como las tenues fronteras entre lenguajes y sistemas culturales que divergen y se mezclan al mismo tiempo.

Referencias

CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (Orgs). *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

COCA, A. P.; SANTOS, A. T. “Formatos de ficção seriada televisual: tradições e perspectivas”. XXXVII Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação. Comunicação: Guerra & Paz. *Anais [...]*. Foz do Iguaçu: Itercom, 2014. Disponible en: <<http://bit.ly/2Avxgbo>> Acceso en: 13 mar. 2018.

FIDLER, R. *Mediamorfosis*. Barcelona: Granica, 1997.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Trad. Susan Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____ et al. *Cultura da Conexão*. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

LOPES, M. I. V.; OROZCO, G. (Coords). *Relações de gênero nos países ibero-americanos* – anuário Obitel 2015. São Paulo: Globo, 2015.

LOTMAN, I. M. *Cultura y explosión* – lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. *La semiosfera I* – semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *La semiosfera II* – semiótica de la cultura, del texto e del espacio. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. “Sobre el concepto contemporâneo de texto”. *Entretextos*, Granada, n. 2, nov. 2003. Disponible em: <<http://bit.ly/2BZCMmR>>. Acceso en: 1 ago. 2014.

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

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011.

_____; VÉLEZ, M. L. “Fim da Televisão?”. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (Orgs). *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 54-76.

MACHADO, I. “Experiências do espaço semiótico”. *Estudos de Religião*, São Paulo, v. 29, n. 1, p.13-34, jan./jun. 2015.

MANOVICH, L. “Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições”. In: *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005. p. 24-50.

OROZCO, G. “Televisão: causa e efeito de si mesma”. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (Orgs). *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 96-113.

ROSÁRIO, N. M.; AGUIAR, L. M. “Implosão mediática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem”. *Significação*, São Paulo, v. 41, n. 42, p. 166-185, 2014.

SANTAELLA, L. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.

submetido em: 15 mar. 2018 | aprovado em: 18 jun. 2018



**A subjetividade e a
etnografia doméstica em
Last words
*Subjectivity and domestic
ethnography in Last words***



Beatriz D'Angelo Braz¹

¹ É bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e em Comunicação Social, habilitação em Cinema, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Possui mestrado em Múltiplos pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, é doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e bolsista Capes. E-mail: beatrizbraz@gmail.com

Resumo: este artigo propõe uma análise do documentário *Last words* (1998), do cineasta holandês Johan van der Keuken. Autor de mais de cinquenta documentários, Van der Keuken se destaca por sua constante experimentação cinematográfica, tanto em aspectos formais quanto temáticos. *Last words*, um dos últimos filmes do documentarista, exemplifica sua inserção no documentário reflexivo ao registrar os últimos momentos de sua irmã, Joke, que padece de um câncer. Este artigo centra-se, então, na representação da subjetividade e da morte no documentário, que realiza uma etnografia doméstica em que o documentarista relembra e reflete, por meio da irmã, sua própria trajetória e vivência familiar.

Palavras-chave: documentário; subjetividade; modo reflexivo; morte; etnografia.

Abstract: this article aims to analyze the documentary *Last words* (1998), from the Dutch filmmaker Johan van der Keuken. Author of more than 50 documentaries, Van der Keuken stands out by his constant experimentation in filmmaking, both with respect to formal aspects and to themes. *Last words*, one of the filmmaker's last films, is an example of his entering into the field of the reflexive documentary by recording the last moments of his sister Joke's life, who is suffering from cancer. The analysis here focusses on the film representation of subjectivity and death and how Van der Keuken makes a domestic ethnography in which he remembers and rethinks, through his sister, his own background and family life.

Keywords: documentary; subjectivity; reflexive mode; death; ethnography.

Introdução

O documentarista holandês Johan van der Keuken produziu, ao longo de suas quatro décadas de carreira, 55 documentários até sua morte, em 2001. Entretanto, apenas a partir da década de 1990 sua obra foi redescoberta pela crítica francesa, em especial François Niney e Serge Toubiana², ambos da revista *Cahiers du Cinéma*, passando a ganhar maior destaque internacional. Van der Keuken, que também era fotógrafo, caracterizou-se por realizar pesquisas cinematográficas e ter forte caráter experimental em seus filmes, nos quais a montagem e a forma fílmica ocupam papel central.

A estrutura narrativa própria dos filmes de Van der Keuken levou-o, na década de 1990, a dialogar com a enunciação em primeira pessoa no documentário, trazendo para seus filmes um forte traço subjetivo e poético, sobretudo em um dos seus documentários mais célebres, *De grote vakantie* (*Férias prolongadas*, 1999), exibido em 2001 e 2005 no festival *É tudo verdade*, juntamente com outros trabalhos do documentarista.

Férias prolongadas sucede e mantém diálogo temático com *Laatste woorden: mijn zusje Joke* (*Last words: my sister Yoka*, 1998), filme que dá *corpus* a este artigo. Em ambos, além do caráter subjetivo e autobiográfico, a temática é a mesma: a morte. Ainda que em aspectos formais, sobretudo no que tange ao enquadramento, os filmes sejam muito diferentes – em *Férias prolongadas*, Van der Keuken utiliza o plano ponto-de-vista, em que a câmera, em boa parte das sequências, assume a posição física do documentarista, chegando a enquadrar suas pernas enquanto ele sobe uma montanha, ao passo que, em *Last words*, o foco recai sobre sua irmã, que é filmada objetivamente –, a subjetividade, a morte e a passagem do tempo são os elementos-chave da narrativa de ambos. Se em *Férias prolongadas* o documentarista trata da sua morte iminente, em *Last words* ele registra, por meio de entrevista, os últimos momentos de sua irmã, que está em estágio terminal, acometida de câncer. O filme, então, centra-se em uma reflexão sobre a vida, a morte, a doença e as lembranças do passado, com base em um discurso subjetivo, em primeira pessoa, de Joke, a irmã

² Há dezesseis entradas ao se buscar, na *Cahiers du Cinéma*, o nome de Van der Keuken. Destas, apenas cinco são anteriores a 1993, quando foi publicado o texto “Being there”, de Niney, na edição 465, de março de 1993. Toubiana publica uma entrevista com o documentarista no número 517, de outubro de 1997, e é o autor principal do dossiê em homenagem a Van der Keuken publicado após sua morte, intitulado “La dernière leçon de Johan Van der Keuken”, no número 554, de fevereiro de 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/JaeRV>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

do documentarista, ao reconstituir fragmentos de memória da infância e da vida em família de ambos.

Apesar de estruturar-se em entrevistas, o filme se distancia do modelo predominante de documentário, centrado no modo expositivo. Van der Keuken faz-se presente como sujeito-da-câmera³, chegando a adquirir a espessura de personagem (RAMOS, 2008). Sua voz em *off* faz perguntas, comentários e pedidos a sua irmã, guiando o relato registrado pela câmera. O documentário não almeja uma reconstrução cronológica da biografia da irmã, centrada em datas ou em uma sequência lógica, mas opta por desenvolver livremente um relato pessoal e subjetivo.

As ferramentas analíticas para a contextualização e análise desse documentário situam-se no domínio dos estudos de cinema, especificamente fundamentados pelos teóricos Roger Odin, Michael Renov e David MacDougall, com recortes que aproximam o material tratado no filme à etnografia doméstica e ao discurso subjetivo no cinema.

A etnografia doméstica, a subjetividade e a imagem da morte

A tradição documentária – o centramento na questão do “real”, da “verdade” e no conceito de “mostração”⁴ desenvolvido por Gaudreault (1989) – é retomada com força destacável no filme de Van der Keuken, por se constituir em uma espécie de réquiem antecipado de uma morte que o filme registrará. A imagem coletada é de intenção denotativamente real, isenta de recursos mais complexos de montagem

³ O conceito de sujeito-da-câmera diz respeito àquele que, a princípio, sustenta a câmera na tomada, mas sua constituição deve ser pensada de forma abrangente. Ele não se limita à presença física do cinegrafista por detrás da objetiva, mas inclui toda a equipe de filmagem, somada à subjetividade do espectador que assiste ao olhar registrado pelo sujeito-da-câmera. (RAMOS, 2008). Ramos (2008) apresenta uma tipologia do sujeito-da-câmera cuja presença pode se caracterizar pela ocultação, ação, encenação ou afetação. Esse posicionamento é fundamental para a construção da tomada, tanto no aspecto formal, de posicionamento e ponto de vista, quanto para delimitar o campo ético do documentário e sua inserção social.

⁴ Em *Du litteraire au filmique* (1989), Gaudreault versa sobre a narrativa fílmica, desenvolvendo o conceito de “mostração” em contraposição a “narração”. Segundo o autor, o cinema combina essas duas instâncias temporalmente separadas. Num primeiro momento, há a captação da imagem, em que o cinema empresta do teatro a noção de mostrar seus personagens – reais ou ficcionais – agindo diante da câmera (GAUDREULT, 1989), o que é nomeado pelo autor como a mostração. Essa é a primeira temporalidade, que foi a base do primeiro cinema, em que a câmera era utilizada para registrar planos-quadros ou planos autônomos (GAUDREULT, 1989). Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, as tomadas passaram a ser organizadas pela instância narrativa, caracterizada, para o autor, pela montagem. Esta acarreta em uma dupla temporalidade no cinema – a do mostrar, no momento de captação, e a do narrar, na justaposição dos planos. Para ele, o realizador combina essas duas funções de “mostrador-fílmico” e narrador-fílmico. Gaudreault também questiona se apenas a ficção seria considerada narrativa e, ainda que não forneça uma resposta categórica, salienta que os filmes teoricamente considerados não narrativos (documentários, filmes didáticos etc.) seguem os mesmos mecanismos semiológicos do chamado “grande cinema” (GAUDREULT, 1989, p. 27), ou seja, também são regidos por essas duas instâncias.

(incluindo alguns cortes abruptos), que em si transmite a ideia de veracidade, autenticidade e de intimidade. Isso é ainda mais enfatizado pela filmagem em 16 mm, que remete à estética de um filme caseiro. Nesse sentido, o filme de Van der Keuken caracteriza-se como uma obra que pode ser compreendida em duas polaridades: a da filmografia de família, que foi estudada, com primazia, por Roger Odin; e, nas bases etnográficas contemporâneas, a da etnografia doméstica, de Michael Renov.

Para Odin, o filme de família opera na lógica da reconstrução de um passado mítico daquilo que foi vivido, ou seja, as imagens registradas recuperam um imaginário, ainda que baseadas no “real”, uma vez que se constrói, por meio delas, uma ficção familiar (ODIN, 1995). Nessa chave, o filme de Van der Keuken oscila entre vetores distintos. Há, por um lado, o anseio de registrar a irmã, na tentativa de captar seu papel no mundo. Joke era psicóloga especializada no tratamento de dependentes químicos, o que Van der Keuken procura ressaltar por meio do diálogo sobre a carreira e os pacientes. Ao mesmo tempo, há um processo mais abrangente de reflexão sobre a família e, concomitantemente, o desejo de reconstruir, por meio dos fragmentos da memória, o passado mítico do que foi vivido pelos envolvidos. Essa reconstrução apoia-se, além das falas de Joke e de Van der Keuken, em diversas fotografias exibidas ao longo do filme. Aos 16 minutos, o documentarista, que está fora do quadro filmando a irmã, afirma que sua motivação para realizar o filme era uma foto da irmã grávida aos 19 anos, em 1955, e propõe a recriação dessa fotografia. Joke, então, posa com braço encostado na testa, e Van der Keuken afirma que sua ideia é captar algo de eterno no rosto de Joke, o que ele intenta por meio de uma fotografia filmada da irmã doente. A recriação da fotografia de 1955 serve como gatilho para que o documentarista e sua irmã relembrem a infância conjunta, a casa de veraneio da família, a relação dos irmãos com os pais, o nascimento das sobrinhas. Além dessa marcante sequência, Van der Keuken encerra o documentário com uma exposição seca de fotografias de Joke, em ordem inversamente cronológica: da morte para uma foto dela recém-nascida. Percebe-se, assim, que ambos os vetores apontam para a tentativa de perpetuar e reiterar a imagem e a significação da irmã e, conseqüentemente, a da família.

Na outra polaridade, esse filme pode ser analisado com base no recorte da etnografia doméstica, proposta por Michael Renov (1999). A etnografia doméstica, segundo Renov, é o veículo para o autoexame (*self-examination*), o que significa que o documentarista se vale do recurso de focar-se em um ente familiar ou uma pessoa próxima com a qual ele conviva e tenha certa intimidade – em que ele, direta ou indiretamente, inscreve um tipo suplementar de autobiografia. Isso porque, segundo

Renov (1999), a etnografia doméstica é mais do que uma simples variante do discurso autobiográfico. Ela seria uma forma de se atingir o autoconhecimento por meio do autoexame, com base na investigação da afeição e do ressentimento, uma vez que o outro não é o exótico, mas o familiar, o conhecido. Renov afirma que há um estranho tipo de reciprocidade que faz parte dessas outras subjetividades neste modo que o autor denomina para-etnográfico.

Ao falar da irmã, Van der Keuken trata de si e opera sua própria experiência, refletindo sobre sua trajetória e sua família, a partir dos efeitos da trajetória da irmã. Pode-se destacar o diálogo em que Van der Keuken e Joke discutem sobre como os dois eram vistos pelos pais na adolescência. Enquanto Joke era considerada a filha rebelde, o documentarista era o bom filho. Van der Keuken reflete também sobre as implicações que o comportamento e, em especial, a gravidez precoce da irmã tiveram em sua vida na época. Há uma participação ativa do sujeito-da-câmera dentro do documentário, uma vez que Van der Keuken faz também uma releitura de si mesmo por meio do contraste com a irmã.

Sobre essa questão, Renov recorre ao conceito de co(i)mplicação, na qual o registro do objeto, ou tema do filme (no caso, Joke), implica a documentação também do realizador, de forma que suas identidades, sujeito/objeto, confundem-se e complicam-se na imagem fílmica, uma vez que a proximidade de laços entre ambos é elemento central na construção de sentido do filme. Ao mesmo tempo em que o filme é possibilitado justamente pela ligação e a intimidade da relação familiar, o discurso preponderantemente subjetivo e intimista de Joke é viabilizado pelo seu vínculo de sangue com o documentarista, uma vez que este possibilita não somente a franqueza do discurso, mas, também, faz que o entrevistador e a entrevistada partilhem suas lembranças e subjetividades.

os filmes e fitas que eu denomino *etnografia doméstica* brincam na fronteira do dentro e fora (*inside/outside*) de forma única. Esse trabalho se dedica à documentação de familiares ou, menos literalmente, de pessoas com quem o realizador manteve relações diárias duradouras e obteve, assim, um nível de intimidade casual. Como as vidas dos artistas e sujeitos estão interlaçadas por meio de relações comunais ou de sangue, a documentação de um tende a implicar o outro de maneiras complicadas; de fato, consanguinidade e co(i)mplicação são as características definidoras das etnografias domésticas. Por *co(i)mplicação* eu quero dizer tanto complexidade como interpenetração da identidade de sujeitos/objetos. Levando a questão ainda mais longe, pode-se afirmar que a etnografia doméstica é um tipo suplementar de prática autobiográfica;

funciona como um veículo de autoexaminação, um meio pelo qual se constrói autoconhecimento recorrendo ao outro familiar. (RENOV, 1999, p. 141, tradução nossa)

Por outro lado, o documentarista assume a posição de observador participante ao tentar detalhar o processo da perda pelo avanço da doença, notadamente apoiado nas diferentes temporalidades do discurso de sua irmã Joke, pontuando a reflexão de sua autoimagem, ao interagir com a irmã e realizar um filme. Assim, o que marca a etnografia doméstica é justamente a condição de interdependência entre o objeto do filme e quem o faz. Isso ocorre também porque o sujeito da etnografia doméstica, enquanto tal, existe apenas em função de sua relação constitutiva com o realizador (RENOV, 1999, p. 142).

Ressalta-se, ainda, a impossibilidade de constituir-se um olhar totalmente distanciado do objeto. Na condição de observador participante, o documentarista, na dicotomia *inside/outside*, não estará totalmente fora, porquanto compartilha com o objeto do filme traços comuns: de família, de imaginário e de memórias. No caso de *Last words*, observa-se que Van der Keuken acrescentará comentários ao discurso de Joke, sobre seus relatos e, ao mesmo tempo, comenta a respeito do comportamento e da *persona* dela, destacando o quanto as decisões e atos da irmã o influenciaram em suas atitudes e em sua relação com seus pais.

Como contraponto, tempos depois, o próprio Van der Keuken é acometido por um câncer terminal e realiza outro documentário expondo suas idas ao médico e seu diagnóstico pouco animador. Nesse filme, *Férias prolongadas*, Van der Keuken, em vez de fustigar a imagem da memória familiar, investe em registrar uma viagem para locais distantes da sua terra natal – Tibete, Brasil e África. Ao tratar de sua própria doença, ele não se detém em relatar sua condição em primeira pessoa, por meio de uma entrevista em *close*, como é feito com sua irmã. Para registrar suas próprias “últimas palavras”, Van der Keuken utiliza o plano ponto-de-vista, enfocando o mundo que o rodeia.

A palavra e a imagem: fotografia, memória e luto

A posição da câmera, ao longo do filme, é predominantemente estática. Ela privilegia o *close* de Joke, para, em certos momentos, intercalar esse *close* com algumas tomadas com traços mais poéticos, principalmente nos planos-detelhe evocativos de objetos e fotografias, além de pequenos *travellings* e panorâmicas que exibem a casa e o quarto do hospital. Em busca de referências, em outro momento, o

documentarista justapõe o relato de Joke às imagens das filhas, Else e Barbra, e à fala da irmã mais velha, Frieda, que é mencionada como uma espécie de mãe dos dois. Os três entes familiares, em oposição a Joke, que está confinada em casa e no hospital, são filmados em seus locais de trabalho: a sede da sala de concertos da *Concertgebouw* de Amsterdã, uma loja de antiguidades e um ateliê de pintura.

No caso das filhas de Joke, percebe-se um grande constrangimento pela presença da câmera. Barbra e sua filha Laura, neta de Joke, são filmadas em seu *ateliê* de pintura em frente a uma tela. A câmera apenas as observa estáticas, em composição de filme familiar. Else, por sua vez, é filmada em um ensaio da orquestra. Ao contrário da irmã, Else chega a dar um depoimento afirmando que, apesar de suas viagens com a orquestra, ela conseguia manter contato frequente com a mãe pelo telefone e explica suas funções dentro da orquestra. Ainda que Else não se mantenha estática e em silêncio como Barbra, o enquadramento da tomada em plano-médio e sua posição em pé com o parapeito do camarote da sala de concerto ao fundo remetem a uma fotografia *still*. A sequência das irmãs inicia-se com elas em silêncio, sendo filmadas paradas, com a voz *over* de *Joke* falando delas e de suas carreiras. Dessa forma, como fez com Joke, ao recriar a fotografia da adolescência, as tomadas de suas filhas também se estruturam como fotografias filmadas, como se o sujeito-da-câmera estivesse realizando um álbum de família, o que é ainda mais enfatizado na sequência com Frieda, a irmã mais velha, falando sobre a doença de Joke.

Observa-se que a estrutura narrativa do filme é centrada na fala de Joke, marcada pela memória, pela condição emotiva e pela impregnação de fragilidade e de uma postura de despedida. Nesse sentido, a relação de Joke com as filhas é uma das tônicas do documentário, em função da importância e dificuldades que a gravidez significou em sua trajetória e como isso repercutiu na família. Por isso, é destacável que as poucas vezes em que Joke realmente se emociona são as em que ela fala sobre a reação das filhas ao saberem da volta do câncer da mãe, de quando percebeu que teria que usar o tempo que restava de vida para se despedir das pessoas e se desligar da vida e, por fim, no hospital, em vias de morrer, quando descreveu a morte como “um doce sonho”. No mais, o discurso é bastante racional e procura manter-se objetivo (como, por exemplo, quando Joke explica como fez para se desligar das atividades profissionais ou quando faz uma revisão sobre a história de sua vida).

O documentário, então, aponta para um duplo caminho. Como um discurso fílmico, o filme de Van der Keuken está quase totalmente calcado na palavra, no relato subjetivo, individual, realizado na forma de entrevista. As imagens são os suportes e formas de registrar esse relato. A câmera permanece predominantemente estática, em

um *close* da irmã, que fala frontalmente, respondendo às perguntas e intervenções de Van der Keuken⁵, cuja única presença é sua voz fora de campo (recurso de voz *off*, bastante comum em entrevistas que desejam priorizar a participação do entrevistado), nunca seu corpo.

Essa forma de construção das tomadas coincide com o que Renov classificou como vídeo confessional. Este, além do diálogo, traz a possibilidade de autoanálise, tanto do entrevistado quanto do cineasta. A argumentação de Renov acerca do tema parte da noção religiosa de confissão indo em direção à questão psicanalítica para afirmar, citando Jean Rouch, que a câmera pode ser um instrumento de confissão, uma vez que esta possui dupla função: ela é uma janela que apresenta o pró-fílmico para um olhar ausente e, ao mesmo tempo, se organiza como uma estrutura refletiva que nos reintroduz para nós mesmos (RENOV, 2004).

Renov salienta que esse tipo de fazer cinematográfico é mais condizente com vídeos em primeira pessoa, utilizando espelhos ou tripés ou – como no caso de *Last words* – sem grandes equipes de filmagem, muitas vezes privilegiando o vídeo em detrimento do filme⁶. Isso porque a confissão, em geral, presume uma intimidade que a presença de operadores de câmera, som, luz e outros aparatos cinematográficos inibiria. Renov destaca que a presença virtual de um parceiro ou ouvinte – o outro imaginado que se concretiza pela tecnologia – torna-se um facilitador mais poderoso da emoção do que interlocutores ao vivo (RENOV, 2004). A câmera, como aparato e potencialidade, torna-se um facilitador da autoanálise, uma vez que é dada a oportunidade ao falante de revelar fatos escondidos, acontecimentos do passado ou sentimentos. Renov salienta que isso ocorre, sobretudo, nas produções em primeira pessoa, porque quem fala tem o domínio da câmera e, muitas vezes, está sozinho com ela.

Contudo, em *Last words*, as confissões de Joke são mediadas pelo irmão. Pode-se pensar que a câmera de Van der Keuken nesse filme flerta também com o plano ponto-de-vista. Isso porque a fala de Joke é dirigida a ele, enquanto ela fala olhando diretamente para a objetiva. Todavia, trata-se apenas de uma aproximação ou

⁵ Há uma terceira pessoa que interfere na entrevista e faz perguntas a Joke, até o minuto 36 do documentário, em que ela está sendo filmada em sua casa. Trata-se da esposa e colaboradora de Van der Keuken, Noshka van der Lely. No hospital, Van der Keuken dialoga com outra pessoa (quando ele pede para fechar a porta, mas permite que essa pessoa fique no quarto), mas ela não intervém no diálogo nem é registrada.

⁶ Apesar disso, Renov destaca que *A crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgard Morin, além de ser um experimento monumental do cinema direto, pode ser visto como um marco no desenvolvimento de confissões para a câmera (RENOV, 2004).

flerte, uma vez que não estão suficientemente presentes na decupagem os elementos característicos que explicitariam para o espectador que se trata de um plano ponto-de-vista⁷ do diretor, isto é, que evidenciariam que aquela é a experiência visual de Van der Keuken. Além disso, ainda que a conversa seja íntima e confessional, as falas não se destinam a circular apenas dentro da esfera familiar. Ao contrário, há uma clara intenção, tanto de Joke quanto de Joahan, de didaticamente situar e incluir o espectador, para que este possa compreender e acompanhar a trajetória familiar.

Retomando as reflexões de Renov, pode-se perceber como a presença da câmera somada a do irmão e da cunhada criam um espaço para a confissão e, junto com ela, a autoanálise e reflexão sobre a vida e a morte, e sobre a família. Além disso, a escolha do enquadramento nos leva a outras possibilidades interpretativas. Recorde-se, aliás, que a proposta do documentário surgiu inspirada por foto de Joke grávida aos 19 anos, foto essa que Van der Keuken propõe que seja recriada durante o documentário. Ao encenar sua recriação tardia, ele estabelece um contraste entre a jovem com a vida pela frente, afita pela gravidez precoce, e a realidade da mulher à beira da morte, com um caminho percorrido, tendo superado os desafios, se tornando uma profissional respeitada e mãe amorosa. Nesse sentido, embora a narrativa do documentário privilegie a palavra, sobretudo na modalidade confessional, a importância da imagem-câmera (RAMOS, 2008) está na intenção de retrato que permeia todo o filme, conferindo-lhe o *ethos* de um álbum de família, no afã de registrar momentos íntimos e altamente subjetivos e documentar a memória familiar.

Essa escolha estilística do documentarista em fazer retratos filmados ao longo do filme, remetendo à fotografia *still*, nos leva a algumas ponderações sobre o cinema e a fotografia feitas por Raymond Bellour (1997), bem como permitem inquirir acerca da intenção do documentarista em buscar uma aproximação entre os dois meios artísticos. O autor de *Entre-imagens* salienta, a partir de Roland Barthes, a distinção entre o cinema e a fotografia e, também, os efeitos da fotografia no filme. Bellour afirma que enquanto o cinema aponta para o presente, em função do movimento, a fotografia, devido a sua imobilidade, indica o passado, ou seja, indica a ausência. A fotografia, então, possui uma dupla articulação: ao mesmo tempo em que expressa a passagem do tempo, ela resiste a ele, justamente porque

⁷ O plano ponto-de-vista (*point-of-view shot*) foi estudado de forma minuciosa por Edward Branigan em *Point of view in the cinema* (1984). Branigan disserta e elabora uma série de diagramas para explicar como esse plano é construído pela decupagem e quais os elementos necessários para que se possa atribuir determinado plano a um olhar específico, seja do personagem ou do diretor participativo. Os recursos que podem ser empregados são distintos, mas sempre visam simular para o espectador uma experiência dos personagens, incluindo a sua experiência visual (WALTON, 2005).

o fixa de maneira estática, terminando por simbolizá-lo. Ao fazer retratos filmados, Van der Keuken registra o presente da tomada, mas deixa subentendido que já se trata, na realidade, de um passado, tendo em vista que a realização de seu filme está predicada na morte da irmã.

A postura reflexiva do sujeito-da-câmera, de que é exemplo o filme de Van der Keuken, está bastante em voga, desde a década de 1990, nos documentários de vanguarda, opondo-se ao modelo expositivo de documentários caracterizados pela forma multifacetária de asserções, geralmente associados com o chamado *documentário cabo*. Nas modalidades vanguardistas de documentários nas quais se insere Van der Keuken, o discurso subjetivo, muitas vezes em primeira pessoa, é uma das principais formas de expressão e de construção de um recorte autoral no documentário (RAMOS, 2008). Assim, a tradicional objetividade e a grande quantidade de asserções são substituídas por uma enunciação subjetiva e, muitas vezes, até poética.

Qual o interesse em trazer a público, em exhibir para espectadores, essa etnografia doméstica que mergulha na memória de uma pequena família e no relato subjetivo de um de seus membros? A resposta para essa indagação pode ser encontrada na importância do discurso subjetivo para a construção da narrativa moderna, originada no romance moderno. O relato subjetivo é um procedimento narrativo apoiado no individualismo, que garante o sentido de “real”, de verossímil e autêntico, uma vez que a experiência e a trajetória de um indivíduo constituem uma narrativa nova e única, que não se repete e que não se repetirá (WATT, 2010). Assim, a experiência do homem comum tornou-se o tema do discurso moderno, o que na contemporaneidade levou à micronarrativa, calcada no discurso subjetivo, muitas vezes autobiográfico e em primeira pessoa, abordando materiais que envolvem acontecimentos traumáticos, dramas vivenciais e, como nesse caso, o enfrentamento da morte, o processo de finitude e as questões relacionadas à perda de entes queridos.

No tocante à narrativa da morte, é esclarecedora a posição de Vivian Sobchack (2005), ao se referir à representação da morte no documentário. Para ela, o evento da morte excede a representação, uma vez que a morte e o morrer, no filme documentário, não podem tornar-se visíveis na tela com a precisão que se experimenta em sua totalidade. Dessa forma, a mortificação visível configura-se como um índice do morrer, que só pode ser representável por meio do contraste do corpo vivo e o corpo como cadáver. Isso porque a representação da morte como algo “real”, com signos estruturados de modo a funcionar inicialmente, implica a violação de um

tabu visual, que deve ser justificado por esbarrar na questão ética da representação da morte no documentário⁸ (Sobchack, 2005).

No caso de *Last words*, o documentarista evidencia esse contraste já na abertura do filme. Logo após o título do filme, há uma tela preta com inscrições em branco, com a mesma formatação das anteriores, em que se lê o nome de Joke, sua data de nascimento e morte, ao estilo de uma lápide da entrevistada. Além disso, nas primeiras tomadas, a imagem-câmera mostra duas cadeiras em um jardim, enquanto ouve-se a voz de Joke em *off* relatando seu quadro clínico e a piora do seu câncer. A sequência inicia-se com as duas cadeiras vazias e, por meio de uma pequena sequência de panorâmicas, a câmera filma as plantas do jardim até que um corte seco apresenta a imagem de Joke. Dessa forma, pode-se pensar que logo na primeira sequência o documentário apresenta sua temática de retratar a ausência da retratada, alguém a quem não temos mais acesso senão por meio de seu discurso no filme e suas fotografias.

Além disso, esse índice do morrer também pode ser encontrado na sequência final. Nas tomadas no hospital, a visível fragilidade física da irmã se destaca em oposição às entrevistas precedentes e indicia a morte iminente. Joke termina sua fala afirmando estar muito cansada. Um corte seco passa para um plano detalhe de álbum de fotografias, no qual a primeira é uma fotografia de Joke, na cama hospitalar, já falecida. Uma mão acaricia a foto, e tem início uma sequência de fotos da irmã ao longo de sua vida.

Sobchack ressalta, ainda, como a representação da morte natural – diferentemente da morte súbita e abrupta, causada pela violência – caracteriza-se como um processo, uma transformação lenta e imperceptível do animado em inanimado.

⁸ Sobchak (2005), em “Inscurendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário”, inicia sua argumentação citando Philippe Ariès para refletir sobre a transformação da morte de um evento social e público para uma experiência privada e antissocial, que sai da esfera doméstica para tornar-se um evento técnico, hospitalar, cercado de médicos e enfermeiros e originada em causas “alheias” com nomes exóticos ou de difícil compreensão. Assim, a morte natural tornou-se no século XX menos “natural”, participando cada vez menos da vida cotidiana. Por isso, a morte transforma-se em tabu para o discurso público, o que limitou drasticamente as condições para sua representação. O espaço e o discurso público foram tomados, então, pela morte violenta – sobretudo em função da escalada da violência nos tempos atuais – tornando a morte em nossa cultura uma experiência súbita, inconveniente e chocante. Com isso, a ficção cinematográfica passa a ser o espaço de representação da morte, sobretudo quando esta é súbita, violenta, atroz e descontínua (SOBCHACK, 2005). No documentário, evita-se a representação da morte “real”, uma vez que os tabus sociais que cercam a morte “real” aproximam sua representação de uma intenção pornográfica. Por isso, enquanto nos filmes de ficção a morte é experimentada como algo representável e até excessivamente visível, sendo suavizada pela visão mediada da ficção, no documentário ela se configura como uma representação que confunde. A representação do morto, do cadáver, no documentário, atrai a compaixão do espectador ao se configurar como um objeto que é um índice de um sujeito que era (SOBCHACK, 2005).

o contrário, a morte natural constrói suas próprias expectativas e as cumpre ao longo de uma *durée* percebida. Com respeito à sua representação visual, ela existe em equivalência temporal com o transcorrer no tempo presente do meio fílmico, estabelecendo pouco ou nenhum contraste entre movimento e ação congelada, entre a presença como um ser corporificado e um corpo meramente presente. (SOBCHACK, 2005, p. 139)

Será essa *durée* que Van der Keuken irá registrar, ainda que, como ressalta a autora, ela não seja tão eficiente como a representação da morte abrupta e violenta. O documentário pretende capturar a transformação de Joke, tomando a evidência de sua debilidade física final como um índice da morte concreta já anunciada desde o início do filme. Nesse sentido, o filme registra os últimos momentos desse estágio animado de Joke, evidenciando, por meio de seus relatos e fotografias, sua transformação em decorrência da doença que a levará à morte.

A temática do documentário e o uso que nele se faz de entrevistas, testemunhos e fotografias, além da tentativa de eternizar Joke por meio da sua imagem fílmica, possuem outro desdobramento: o de utilizar o cinema para concretizar o luto do documentarista. O filme torna-se um meio de despedida, auxiliando a lidar com a perda. Ao mesmo tempo, tem a função de preencher o vazio causado pela ausência da irmã falecida, ao homenageá-la e tentar preservar sua vida filmicamente. O documentário apresenta quase que uma simplicidade formal, com a repetição do uso de planos médios dos entrevistados, cortes secos, grande ênfase na fala, o que intensifica sua proposta. Essa aparente simplicidade da decupagem e da montagem, que coloca o discurso em foco, inicialmente nos leva a pensar em uma representação bastante racional e objetiva, talvez até fria. Porém, o documentário de Van der Keuken possui um tratamento sensível, sem dramaticidade ou sentimentalismo, carregado de sentimento e delicadeza no olhar. Ao evitar os lugares comuns na representação da morte, como funerais, parentes chorando ou trilha sonora dramática, Van der Keuken termina por concentrar e intensificar a sensação de perda e luto. Isso porque, nessa forma que privilegia uma manifestação supostamente mais contida dos sentimentos, talvez condizente com a sociedade holandesa, o filme desnuda Joke com bastante honestidade, expondo a fragilidade de sua situação ao enfrentar seus últimos dias de vida, sem nela perder o foco por conta da exploração artificiosa de emoções exacerbadas. Ao mesmo tempo, a ênfase em Joke tem como antítese sua ausência já anunciada desde o início do filme pelo título e a inscrição com as datas de nascimento e morte. A forte presença de Joke na tela resulta em uma aura constante de luto e de morte, enfatizada pelos planos detalhes de objetos de sua casa e de fotografias, uma

vez que essa presença é tratada pelo cineasta como explicitamente evocativa, como a representação de alguém que já deixou a existência. A consciência da morte possui, então, dois momentos no filme. A proposta do documentário surge em decorrência do câncer terminal de Joke e a fala de todos tem como subtexto a consciência de que ela vai morrer. Para o espectador, contudo, essa consciência é dupla, porque a morte, que era iminente no momento de captação das imagens, já se tornou um fato.

Renov, ao tratar do luto no documentário⁹, afirma que filmes ou vídeos que têm a perda como tema se caracterizam, em geral, como uma resposta às dores ou tristezas privadas ou familiares. Apesar disso, esses filmes quase sempre terminam sensibilizando outros indivíduos que possuem algum traço em comum com a proposta original. Indo mais além, o autor salienta que essa identificação geralmente vai além do público inicial que compartilha algo com a temática ou com o documentarista. Segundo Renov, o filme opera como um agente de luto tanto para o artista como para uma comunidade que compartilha a experiência de perda. A tristeza causada pela morte e o luto enquanto gatilhos para a realização fílmica podem gerar identificação até de espectadores que se encontram em uma posição completamente distinta da temática do documentário (RENOV, 2004). No caso de *Last words*, independentemente da relação ou experiência prévia do espectador com a perda de um ente querido, a certeza da finitude humana leva a esse processo de identificação tanto com a retratada quanto com o realizador. A universalidade do luto e da certeza da morte torna esse retrato tão particular e íntimo em algo comum a todos. Como afirma Renov, a representação da morte no documentário pode constituir-se como uma atividade tanto pública quanto autobiográfica ou intrapsíquica (RENOV, 2004). Assim, *Last words* configura-se a partir de dicotomias entre vida e morte, presença e ausência, particular e público, individual e coletivo.

⁹ Em “Filling up the hole in the real: death and mourning in contemporary documentary film and video”, publicado no livro *The subject of documentary* (2004), Micheal Renov faz um estudo sobre a representação da morte no documentário. O autor aborda alguns exemplos das décadas de 1980 e 1990 e dá destaque ao filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, afirmando que por meio da memorialização da perda esses filmes se configuram como um trabalho de luto, que trabalha uma ausência, seja de um indivíduo específico ou uma coletividade, como no caso das vítimas do holocausto. Citando Barthes, Renov ressalta a capacidade do cinema de ser um local de representação da morte na sociedade, por ser um meio que intenta preservar a vida. A imagem em movimento é o “algum lugar” no qual os mortos são recordados e, ao mesmo tempo, anulados. Esses filmes e vídeos se organizam como uma resposta ao vazio no real causado pela morte, vazio este que o filme tenta preencher como forma de lidar com o sofrimento do luto. Por isso, Renov destaca que tais filmes tendem a ser construídos pela combinação das palavras (via *voice-over* em primeira pessoa ou testemunhos baseados em entrevistas) com as imagens (reliquias do passado, evocações de memória) cujo significado varia dependendo da organização dada pela edição (RENOV, 2004) para concretizarem na tela esse luto em forma fílmica.

Subjetividade e identificação

Representar a subjetividade de um indivíduo em um documentário é diferente de representar a subjetividade de um personagem em um filme de ficção. O filme de ficção permite a utilização de mecanismos de identificação na estrutura dramática que facilitam a representação fílmica da subjetividade. O documentário, por sua vez, valer-se-á de outros modos de representar e registrar a subjetividade, e não apenas aquela do documentarista, por meio da voz *over*, ou da decupagem que privilegia o plano subjetivo da câmera.

O uso do discurso subjetivo no documentário e no filme etnográfico é tema de estudo para David MacDougall (1995). Segundo ele, o valor desse tipo de discurso ou da voz subjetiva no documentário, etnográfico ou antropológico, é que este garante acesso à junção de quadros ou *frames* de referência da sociedade. Nesse sentido, o filme pode envolver a subjetividade do documentarista, dos *subjects* do filme, ou do espectador. O que MacDougall ressalta é que neste processo se tem como objetivo observar o comportamento social e representar a cultura como um processo contínuo de interpretação e reinvenção.

Dessa forma, o filme de Van der Keuken, além de refletir e registrar a trajetória da irmã e de si mesmo, também reflete e ilumina a sociedade holandesa, especificamente, e a sociedade contemporânea em sua totalidade. A ponderação pessoal de Joke sobre a vida, a doença e a morte opera como um reflexo das características, das preocupações e medos da sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, sua trajetória pessoal traz à tona importantes questões relacionadas à emancipação feminina no século XX. Na primeira entrevista, ainda em sua casa, Noshka van der Lely, esposa de Van der Keuken, afirma que Joke enfrentou muitas dificuldades, sobretudo para poder estudar. Joke, então, relembra sua gravidez aos 19 anos na década de 1950. Ela não afirma ter sido mãe solo, mas diz que engravidou de um rapaz que também era estudante e que “não era um tipo de homem com quem se poderia ter uma relação séria”. Ela justifica que manteve esse relacionamento como uma atitude de rebeldia frente aos valores de seus pais e conclui afirmando que “tardou a ser uma mulher independente e respeitar a si mesma”. O documentarista faz questão de enfatizar que, apesar das dificuldades, Joke conseguiu se estabelecer como uma psicóloga respeitada. Logo nas primeiras sequências do filme, enquanto Joke fala de seus pacientes e dos desenvolvimentos do seu trabalho assim que ela teve conhecimento de seu câncer, a imagem-câmera sai do close de Joke para focar em uma mesa com flores e livros e faz

um *zoom in* em um dos livros, destacando que Joke era a autora daquela obra sobre alcoolismo, sua especialidade de trabalho como psicóloga.

Nesse sentido, ainda que não de modo aberto e panfletário, Johan caracteriza Joke como uma mulher que precisou conquistar sua independência, ou seja, que representa sua geração em sua luta pela liberdade sexual, pela conquista no mundo do trabalho e oposição ao modelo da geração anterior, em que a figura da mulher se mantinha restrita ao lar e às funções de mãe e esposa. O discurso subjetivo de Joke passa metonimicamente a representar não somente sua experiência individual e única, mas tendências e traços comuns e dominantes da sociedade. Dessa forma, a voz subjetiva se torna um ponto de partida para a leitura e compreensão da complexidade e da estrutura do fenômeno social.

Hoje, pelo contrário, as experiências de atores sociais individuais são vistas cada vez mais como pontos de vista estratégicos em uma sociedade que, na dinâmica complexa dos seus compromissos, estrutura “leituras” específicas do fenômeno social. O retrato de experiências subjetivas torna-se uma estratégia para relocar o entendimento antropológico dentro das riquezas textuais da sociedade. O objetivo não é simplesmente apresentar a “visão indígena”, nem invadir voyeuristicamente a consciência de outros indivíduos, mas ver o comportamento social e, de fato, a cultura, como um processo contínuo de interpretação e reinvenção. (MACDOUGALL, 1995, p. 219, tradução nossa)

Assim, as forças sociais ou os quadros de referência na sociedade, como denomina MacDougall, que são contraditórios, ambíguos ou paradoxais, podem ser representados objetivamente; no entanto, é argumentável, segundo o autor, que eles só podem ser compreendidos por meio do experiencial. Percebe-se, então, que no cerne desse processo de interpretação e observação do comportamento social, por meio da situação experiencial, está a identificação subjetiva do espectador com o filme.

Uma estratégia que, segundo este autor, viabiliza a construção da identificação entre o espectador, o sujeito e o documentarista é o uso do testemunho como forma narrativa em primeira pessoa, uma vez que ele aborda a subjetividade por meio da autoexpressão dos próprios sujeitos dos filmes (MACDOUGALL, 1995, p. 227). A voz subjetiva de Joke provoca diferentes reações no espectador, com base em suas referências e em sua própria subjetividade. Mesmo com a intervenção do documentarista que entrevista e faz perguntas, e dessa forma tem a possibilidade de conduzir o discurso, para o espectador existe uma interpretação subjacente, que descreve leituras pessoais que excedem ou complementam o que está sendo mostrado.

Em concomitância, o uso do testemunho – e mais especificamente da entrevista – possibilita a identificação do espectador com o sujeito do filme, uma vez que garante acesso à informação narrada e falada e, também, a outra forma de informação que não é falada, mas exposta por meio de gestos e expressões. No caso do relato de Joke, observa-se que ela se emociona, chora em alguns momentos, o que traz outras informações e significados a seu relato, ao mesmo tempo em que comove e sensibiliza o espectador, enquanto relato ou reinterpretação de uma experiência humana. O espectador acaba por construir uma relação de empatia e solidariedade com o sofrimento de Joke, ao mesmo tempo em que ocorre uma identificação pelo aspecto universal da situação: a certeza da morte para todos, bem como a perda de um ente querido. Nessa chave, encontra-se o vínculo e a identificação do espectador para com um filme de família à qual ele não pertence.

Nesse sentido, MacDougall ressalta que o uso da entrevista no filme etnográfico emergiu do jornalismo e se tornou um elemento-chave dos documentários, em especial após a década de 1960, por ser um dos principais recursos de se obter informações sobre o tema tratado. Ele salienta que o entrevistado descreve suas próprias experiências subjetivas de eventos passados, enquanto simultaneamente o espectador as interpreta, o que confere um selo de credibilidade ao discurso. Porém, o autor ressalta que estas podem não ser totalmente fiáveis, uma vez que representam uma perspectiva limitada e uma mistura desigual de autojustificação (MACDOUGALL, 1995).

O filme, ao refletir a dicotomia da opacidade e da transparência, se mostra enquanto obra cinematográfica e não tem intenção de falsear ou naturalizar a presença da câmera. Ainda que o relato de Joke esteja baseado em sua relação de intimidade com o documentarista, Van der Keuken expõe alguns traços do fazer fílmico nas sequências do filme. O documentarista não somente faz perguntas em *off*, como faz intervenções específicas, enunciando suas intenções de montagem ou de movimentação de câmera. Além da já mencionada fotografia que Van der Keuken recria, afirmando que irá incluir na montagem do filme a fotografia original de 1955, comparando-a com um longo *superclose* da irmã estática e em silêncio, ele também chega a enunciar sua movimentação, como quando diz: “Vou me aproximar com a câmera”. Dessa forma, o documentarista desnaturaliza o discurso, ao deixar o espectador alerta e sempre consciente da presença da câmera, da técnica cinematográfica e do fato de que se trata de uma filmagem.

Considerações finais

Ao assistir o documentário *Last words*, de Johan van der Keuken, o espectador se defronta com uma problemática a princípio bastante íntima, a doença e a morte da irmã, mas que, ao mesmo tempo, possui um forte aspecto universal, comovendo e promovendo a identificação com o espectador.

Esse dualismo percorre todo o filme. No estudo proposto, tentou-se abordar essa problemática com base nas posições sobre cinema de Roger Odin, quando se refletiu sobre a matriz do filme de família; na de Michael Renov, no tocante à etnografia doméstica, enquanto forma de autorreflexão e autoexaminação; e na de David MacDougall, quando se refletiu sobre a questão da subjetividade e suas formas de manifestação, por meio do testemunho e da entrevista.

Adicionalmente, por se tratar de uma matéria-prima caracteristicamente sensível a todos os indivíduos – a condição de morte –, refletiu-se sobre a concentração no discurso sobre a vida e a morte na forma narrativa desse filme e suas implicações na recepção do espectador. Além disso, buscou-se destacar o importante papel da fotografia na estrutura fílmica, em sua relação com a memória e o passado. Sobre isso, tentou-se evidenciar que o filme foi construído com uma câmera predominantemente estática e em que a decupagem se limita ao *close*, que coloca em evidência a irmã do documentarista revelando sua intimidade, seu sofrimento, suas lembranças e, finalmente, seu pertencimento ao passado.

A intenção documentarizante de Van der Keuken é explícita na ideia básica do documentário de revelar, gravar e preservar, fixar no celuloide a irmã para que ela não seja esquecida. Nesse sentido, o documentário opera como registro de uma voz subjetiva, de um relato individual de uma pessoa comum, com uma trajetória comum, que se justifica não somente em função do parentesco com o diretor, ainda que muito em função dele, mas também enquanto micronarrativa que evidencia características do comportamento social, ao se constituir como um relato único, pessoal e novo. Ainda que comum e quase que prosaico, o relato possibilita, justamente como decorrência dessa condição, a identificação e a sensibilização do espectador sobre o ritual da morte.

Referências

BRANIGAN, E. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

BELLOUR, R. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

GAUDREAULT, A. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1989.

MACDOUGALL, D. "The subjective voice in ethnographic film". In: DEVEREAUX, L.; HILLMAN, R. (Eds.). *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology and photography*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 217-255.

ODIN, R. (Org). *Les films de famille*. Paris: Librairie des Méridiens, 1995.

RAMOS, F. P. *Mas afinal o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RENOV, M. "Domestic ethnography and the construction of the 'other' self". In: GAINES, J. M.; RENOV, M. (Eds.). *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 140-155.

_____. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

SOBCHACK, V. "Inscrivendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário". In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005, p. 127-158.

WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WALTON, K. L. "Sobre imagens e fotografias: respostas a algumas objeções". In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005, p. 105-125.

submetido em: 20 mar. 2018 | aprovado em: 24 set. 2018



Limites da experiência estética: cores e cinema narrativo

*The limits of aesthetic
experience: colors and
narrative cinema*



Wanderley Anchieta¹

¹ Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolve pesquisas sobre visualidade, atenção e fabulação narrativa, ademais de atmosferas e cores em games e no audiovisual. É membro do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e de Narrativas Visuais e Gráficas (Grafo/Navi – UFF/CNPq). E-mail: wya@outlook.com

Resumo: Os estudos narratológicos das obras audiovisuais frequentemente concentram suas análises em abstrações teóricas. Às vezes, a busca pela explicação hermenêutica, como reclama Hans Gumbrecht, se assemelha a um exagero semântico no qual a base material (imagens e sons) é reduzida a mero vetor de conhecimento abstrato, a história. Dentre os temas negligenciados surge a cor, elemento costumeiramente estranho às análises acadêmicas. Este artigo propõe a cor como *estrategicamente* alocada com *intenção* de gerir algum grau de experiência estética nos espectadores. Sua presença, entretanto, surtirá diferentemente aos espectadores a depender de seu grau de atenção e conhecimento.

Palavras-chave: experiência; cinema; cores; atenção; excesso.

Abstract: Narratological studies of audiovisual works often focus their analysis on theoretical abstractions. Sometimes the search for hermeneutical explanation, as Hans Gumbrecht interjects, resembles a semantic exaggeration in which the material basis (images and sounds) is reduced to mere vectors of abstract knowledge, the story. Color appears among the neglected themes, an element customarily foreign to academic analysis. This article proposes that color is *strategically* allocated with the *intention* of fostering some degree of aesthetic experience on the spectators. The very presence of color for viewers, however, will be regulated by their degree of attention and knowledge.

Keywords: experience; cinema; colors; attention; excess.

Introdução

Este artigo procura alguns indicativos do como a *presença*² das cores nas narrativas clássicas³ cinematográficas imbui as obras, em sua matriz material, de *dicas* que podem ou não ser lidas e/ou experimentadas pelos espectadores. Toda obra narrativa perfila uma enorme gama de elementos esquematizados em uma ordenação *lógica* pelo espectador: “As teorias da narração fílmica discutidas nas últimas duas décadas (1960 e 1970) têm pouco a dizer sobre o espectador, exceto que ele ou ela é relativamente passivo. [...] Um filme emprega dicas para que o espectador execute uma variedade definível de operações” (BORDWELL, 1985, p. 29, tradução nossa). Em outras palavras, *operamos uma leitura* sobre os filmes – uma leitura especial que se efetua de forma sensível, *a priori*, e então é conformada em padrões informacionais. Na raiz da ideia do *ler* se encontra a problemática da hermenêutica apontada por Gumbrecht, ou seja, daquilo que está ligado à interpretação. Já o *experimentar* se daria em um nível menos abstrato, no que se refere às sensações/ao corpo: “nas culturas de presença (corpo) não é raro quantificar aquilo que não estaria disponível para quantificação numa cultura de sentido (interpretação): as culturas de presença quantificam as emoções, por exemplo, ou as impressões de proximidade, ou escalas de aprovação e de resistência” (GUMBRECHT, 2010, p. 113). Portanto *ler* o sentido de uma narrativa fílmica pressupõe a capacidade de concatenar os elementos em um todo significativo e extrair deles uma linha de raciocínio que explique algo: o ocorrido se deu de que maneira? Sobre o que trata a história? *Experimentar* a presença material é estar *disposto* a uma comunhão de sensibilidades que ocorre entre os materiais da forma fílmica e o corpo.

Costumeiramente, o cinema hollywoodiano⁴ e todos os outros que seguem suas tendências vivem um frenesi acional que se pode

² Utilizado aqui em referência ao termo proposto por Hans Gumbrecht.

³ Por narrativa clássica entenda-se o modelo estadunidense cujas regras básicas foram estabelecidas por D. W. Griffith que é utilizado amplamente por Hollywood: “No cinema ficcional, um modo de narração se tornou predominante. Seja chamado de *mainstream*, dominante ou cinema clássico, nós intuitivamente reconhecemos esses filmes comuns, facilmente compreensíveis” (BORDWELL, 1985, p. 156, tradução nossa).

⁴ Aqui refirimo-nos aos cinemas que pretendam atingir a maior parcela possível de públicos diferentes em vistas da recuperação de seus orçamentos milionários aos investidores: “A globalização do cinema hollywoodiano está transformando profundamente os filmes que fazemos e até a escolha dos atores. Para atingir todos os públicos, precisamos de estrelas de primeira grandeza, de histórias mais universais. Nós já fazíamos entretenimento, mas agora temos de fazer um entretenimento global”, explica o executivo Dennis Rice (apud MARTEL, 2012, p. 87). Desse modo, os filmes são ajustados “para fazer o relógio da história seguir o mais rápido possível [...]. Uma vez que o enredo esteja em andamento, não estamos muito dispostos a entreter pausas descritivas” (CHATMAN, 1990, p. 51, tradução nossa). Ou, via de regra, qualquer tipo de pausa que afete a pressa comentada por Bordwell.

constatar pelo decréscimo de tempo relegado aos planos. David Bordwell comenta de uma *continuidade intensificada* em que “algumas sequências de ação possuem cortes tão rápidos (e são encenadas de forma tão desleigantes) que se tornam incompreensíveis” (2002, p. 17, tradução nossa). O espectador, preso nessa turbulência e ansioso pela finalidade – entendimento e/ou resolução dramática –, passa despercebido ou alienado pela superfície material que lhe transmite a história. “Provavelmente, ninguém observa *apenas* esses aspectos não diegéticos da imagem durante um filme inteiro. No entanto, eles estão constantemente presentes, há outro ‘filme’ existente em algum sentido ao lado do filme narrativo” (THOMPSON, 1977, p. 56, tradução nossa, grifos do autor). Kristin Thompson discute o conceito de *excesso*, daquilo que não estaria a serviço do contar esses enredos: tudo o que não tenha função óbvia para empurrar a história para frente, essa rumada a uma conclusão explosiva – o clímax. O excesso, não obstante, é exatamente aquilo pelo qual a história é transmitida. Não há cinema sem ele, ele é literalmente o fio condutor: as imagens, as cores, os figurinos, os reflexos, os barulhos desconexos, os enquadramentos, os desfoques, os atores, as atuações, a maquiagem, o figurino, a edição, o enfoque, a música etc. Essa superfície sonora e visual, local de estesia por excelência, é ambiência na qual se mergulha e, no entanto, se caminha pela via da desatenção desses enredos que se movem em ritmo alucinado.

Percorrer a história dessa forma, à maneira hollywoodiana, é subutilizar as potencialidades clamadas por Deleuze, é tratar o filme como produto funcional do qual se deve extrair uma equação, cuja lógica incumbente é a de verter simplicidade. Por essa razão, por exemplo, o cinema norte-americano é tão fixado no *happy ending*. Ele é o cúmulo do descomplicado, da *sensação* de prazer advinda da assimilação. Mas, convém reiterar, assimilação de quê? De um amálgama direcionado a um sentido único, mendicante, desprovido de excesso – uma experiência esvaziada e pasteurizada, focada no deleite da congruência: *para parecer real*. O verossímil, então, é gerado na diegese de forma que todos os elementos sejam organizados para coincidir com “uma necessidade orgânica [que pareça] obrigatóri(a) [...] o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente” (AUMONT et al, 2009, p. 150).

Em verdade, ambos os processos funcionam de forma simultânea⁵, não obstante a hipervalorização dos processos de interpretação⁶. É possível estabelecer um paralelo entre a teoria de Gumbrecht e a de Gérard Genette (1999, p. 28), quando o autor francês demarca as atitudes em relação às obras de arte: as *interessadas* e as *desinteressadas*. Nas primeiras, estaríamos diante de questões práticas, de ordem utilitária, como quando interpretamos algo. Nossos atos seriam guiados por uma teleologia explícita: para Hollywood, trata-se de entender claramente a história narrada. Já nas segundas situações, o que importa é experimentar, *estar envolto* pela presença de algo, sentir, mergulhar naquela atmosfera apresentada, ter uma experiência estética. Considerando que a experiência estética pressupõe apreciação, ela só então se concretizaria com a existência de algum conhecimento sobre o aspecto em questão. Sem ele, a *presença* passaria incólume por nós sem nos afetar. Por exemplo, os raios infravermelhos são sentidos por todos os humanos enquanto calor em nossas peles, porém são invisíveis para nossa percepção e dotados de uma cor incompreensível para nosso intelecto. Os raios ampliam a sensação de calor, mas inexistem enquanto objeto sensível. Nesse ponto é que se encaixam as questões dos *visual literacies*, ou *alfabetismos visuais* como apregoados pela professora Donis A. Dondis no seminal *Sintaxe da linguagem visual* (2003). A esse respeito, Rudolf Arnheim indica que existem

evidências consideráveis para aludir que a compreensibilidade de formas e cores *varia*, e depende da espécie (de animal), do grupo cultural, da *quantidade de treinamento do observador*.

⁵ É o que os estudos de vertente cognitivista chamam de união entre os estímulos de *top-down* e *bottom-up*. Respectivamente, itens que são assimilados pelo raciocínio elevado, da ordem do entendimento racional, gerando reações físicas, a exemplo do medo; elementos que nos atizam os sentidos mais básicos, como um barulho do telefone que incomoda os ouvidos e, assim, nos indica a presença do assassino – como fez Hitchcock em *Disque M para matar* (1954). Dessa maneira, “a ampliação da atenção é crucial porque acrescenta ‘combustível’ ao sistema cognitivo e, assim, apoia a preparação cognitiva para a exploração adicional de um objeto. [...] No estágio principal, as avaliações adicionais são focadas na detecção de regularidades composicionais mais complexas e na interpretação de narrativas mais sofisticadas, além do simbolismo oculto da estrutura do objeto. A avaliação nesse nível é autocompensadora, o que resulta em maior atenção – isto é, fascinação. [...] o fascínio é definido como um estado de concentração e vigilância intenso, extenso e de longo prazo, que continuamente ‘alimenta’ e energiza o sistema cognitivo. Isso contribui para a eficácia e facilidade de outras avaliações, o que é particularmente importante para o processamento de narrativas com muitos níveis ou composições artísticas altamente sofisticadas” (MARKOVIĆ, 2012, p. 6-7, tradução nossa).

⁶ As obras de Gumbrecht, especialmente *Produção de presença* (2010) e *Atmosfera, ambiência, stimmung* (2012), explicitam tanto uma valoração excessiva concedida aos processos intelectuais quanto um menosprezo (às vezes, tácito) ao corpo e às sensações: “qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano” (2010, p. 39).

O que é racional para um grupo será irracional para outro; por exemplo, não poderá ser compreendido, comparado ou lembrado. (1997, p. 31, tradução e grifos nossos)

Dessa maneira, o espectador do cinema clássico é *acostumado* – ainda que pela prática constante – a acompanhar uma história linear, constituída sem grandes incoerências; histórias cujo objetivo pragmático/interessado incide sobre o sentido/interpretação. Essa racionalidade foi pensada como indispensável a fim de *organizar* o material imagético caótico e plurissignificante dos quadros que se amontoavam exponencialmente junto do aumento do tempo de projeção no começo do século XX. Para resolver tal *problema* surgiu a necessidade da “busca de um meio de unificar uma série extensa de elementos espaciais e temporais díspares no enredo de tal forma que o espectador entendesse os eventos da história” (BORDWELL et al., 2005, p. 266, tradução nossa). Para os autores, esse meio é a *história causal* – onde a regra dita que todo evento (causa) gerará um efeito, cuja soma constituirá o clímax (fim). O problema emerge, todavia, do fato que o cinema nada mais é do que “meros padrões de luz (colorida) e sombras numa tela” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 229, tradução nossa). Ou seja, é da pura materialidade que os espectadores deverão extrair uma *lógica* que dê sentido aos estímulos.

Beleza americana

Uma família – mãe, filha e pai – janta em sua casa de classe média-alta, meticulosamente decorada. Os pais têm bons empregos e a filha usufrui de ótima educação. Após um dia de árduo trabalho e estudo eles se encontram novamente para relaxar enquanto comem. É o sonho americano. Seria, talvez, não fosse um elemento insistente colocado em quadro: o incômodo. A palavra *quadro* se refere ao fato de que esta descrição não é literária e sim parte da cena entre, aproximadamente, 7:03 e 8:42 minutos do filme *Beleza americana* (1999). Há uma *sensível* diferença entre aquilo que se vê/escuta e o que se entende ou lê. A sequência anterior perpassa, em silêncio, por três cortes que dispõem de fotografias da *família-modelo*: na primeira, sua filha surge sorridente (ademais da presença *insinuante* das rosas vermelhas); na segunda, mais sorrisos dela; o último corte focaliza uma imagem dos três, alegres e abraçados. Rapidamente retornamos ao jantar. O desconforto estampa os rostos de Lester (Kevin Spacey) e Jane (Thora Birch), enquanto a mãe, Carolyn (Annette Bening) perfila sua postura com ares de superioridade. Uma música melódica inunda o ambiente. O plano dos três vai lentamente se fechando, se aproximando deles. No centro da mesa jaz iluminado um buquê de rosas vermelhas.



Figura 1: A família Burnham realiza sua refeição.
Fonte: *Beleza americana* (1999)

Jane indaga a mãe sobre a música, ela a considera chata. Carolyn responde de forma elegante e ríspida. Lester pergunta a filha sobre seu dia na escola e escuta um apático: “(Foi) tudo bem”. Ele insiste. “Não, pai, foi espetacular”, Jane responde agastada. A câmera filma cada vez de mais perto. Silêncio mortal. A discussão continua. Lester comenta sobre o perigo iminente de ser demitido do emprego, Jane retruca: “(Você) não vai virar meu melhor amigo só porque teve um dia ruim”. E emenda, saindo de cena: “Acorda. Você mal fala comigo há meses”. Corte rápido que preenche o quadro com a figura de Carolyn ao fundo, e as rosas vermelhas em desfoque à frente. Ela faz um gesto mordaz para o marido. Em um contraplano Lester retruca, em tom quase inaudível: “O que foi, mãe do ano? Você a trata como uma empregada”⁷. A cena prossegue por alguns instantes até que Lester também deixa a sala. Já as rosas vermelhas, *figuradas proeminentemente* por quase todo o filme, permanecem no limiar do foco atencional dos espectadores. Nossa concentração, habitualmente, se fixa na construção da trama – ‘o que se passa?’, ‘como o que ocorreu agora impactará no que acontecerá mais adiante?’; na identificação (ou não) com certos personagens, ‘amo X’ e/ou ‘odeio Y’; na esperança e expectativa do desfecho ou clímax: ‘a qual fim se destinam os personagens?’ etc. O pesquisador Brian Boyd comenta que “na(s) história(s), os objetivos dos protagonistas são importantes e *se tornam nosso critério de relevância*. Desde a infância podemos identificar as metas dos outros e nutrimos uma simpatia-padrão com a busca deles – a menos que elas estejam em desacordo com as nossas” (2009, p. 224, tradução e grifos nossos).

⁷ Falas transcritas a partir das legendas do filme.

Os estudos narratológicos de proveniência estruturalista⁸ dividem a narrativa em dois níveis: *história* e *discurso*⁹. O primeiro se refere ao âmago do que é transmitido – em *Beleza americana*, em um nível raso de interpretação, a história trataria do afastamento da família e dos desejos deslocados¹⁰; o discurso concerne à forma pela qual tal história é comunicada. O modo de narrar, por exemplo, foi esmiuçado por Vladimir Propp em termos de ordenamento (trama/*plot*) e função (ação dos personagens); Gérard Genette (1995) amplificou a noção das temporalidades, ordenamentos e locupletou as definições do ‘quem fala agora?’, ou seja, da identificação do(s) narrador(es); Seymour Chatman (1978) importou todos os conceitos até então aplicados majoritariamente na literatura ao cinema. Em seguida, surgiram autores que indagaram o papel dos receptores destas obras, com as teorias da estética da recepção de Roman Ingarden, Wolfgang Iser e Umberto Eco, nas quais se propõe que o texto prevê a existência de competências específicas para sua leitura. Gregory Currie (2008) aditou a questão da recepção ao propor que as obras poderiam suscitar diferentes respostas (“compreensões”), relativas ao grau de conhecimento¹¹ do receptor: haveria uma congruência na interpretação daqueles que possuísem “refino”, enquanto outros exibiriam uma reação marcadamente mais emotiva aos materiais. Alan Ball, roteirista de *Beleza americana*, fez o seguinte comentário em entrevista:

Mas eu acho que as rosas e a cor vermelha são simbólicas da paixão e de estar apaixonado e de estar vivo. [...] Ele (Lester) está experimentando uma espécie de segundo despertar, que ele pensa tola mente ser sobre se tornar um adolescente de novo, mas é apenas um redescobrimto da paixão pela vida, que no momento anterior parecia esquecida, e que muitas pessoas esquecem. (BALL apud FAHY, 2013, p. 33, tradução nossa)

Logo, o espectador que tenha interpretado a obra de forma semelhante àquilo proferido na nota dez terá exibido, para Currie, uma resposta adequada à

⁸ Da raiz dos estudos de autores como Vladimir Propp, Gérard Genette, Seymour Chatman etc.

⁹ A história é “virtual”: ela compreende as ações em sequência (trama) que podem ser atualizadas (ou seja, recontadas) sob qualquer forma de discurso (como livro, filme, sermão, quadro, música, poema, teatro, dança etc.).

¹⁰ De Lester por Angela; de Carolyn por Buddy etc. Em um nível mais intrincado de compreensão a história trata do *desejo* de manter imagens ocas que transmitem o vigoroso brilho de um vazio lustroso: a destruição dos personagens adviria do peso de sustentar as aparências para a sociedade, cuja manutenção exige o esmagamento das vontades íntimas. As rosas, deste modo, figurariam o desabrochar daquilo outrora calçado.

¹¹ Tanto da linguagem do meio quanto da cultura na qual a obra se insere.

intenção/previsão do autor. O cerne das teorias supracitadas está na *lógica* – seja na concatenação da narrativa, seja no entendimento apropriado ou não dessa ordenação. Infelizmente, as teorias costumam negligenciar a *força dos materiais* e de seus efeitos estéticos em prol de uma esquematização racional de sentidos enredados. Não que *Beleza americana* tenha qualquer coisa a esconder. Logo no início da projeção surge uma imagem aérea da cidade onde a trama se desenrola que vai lentamente se aproximando da terra; enquanto isso, Lester, o narrador, anuncia: “Meu nome é Lester Burnham. Este é o meu bairro. Esta é a minha rua. *Esta* (com ênfase) é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de um ano estarei morto”¹². A notícia de que há *algo errado*, portanto, é legada ao espectador via “texto” em menos de dois minutos de projeção. Cabe ao discurso, portanto, organizar como essa informação será minuciada ao longo da trama.

O material e o virtual

Numa coletânea de textos sobre a sequência narrativa¹³, Raphaël Baroni estabelece uma curiosa definição de por que leitores viriam a se emocionar repetidamente com obras de história já conhecida. O autor declara que toda trama permite uma certa gama de virtualidades, ou seja, de atos *desnarrados* – cuja definição poderia ser formulada como “isto poderia ter acontecido, mas acabou não sendo assim” (PRINCE apud BARONI; REVAZ, 2016, p. 95, tradução nossa). É importante destacar o elevado grau de intelectualismo da proposta: a história é uma sequência que precisa ser remontada e analisada na mente do espectador; é ao refletir sobre as lacunas deixadas pela narrativa, ou ao *desejar* que algo diferente tivesse ocorrido, que se imagina outros finais (ação do intelecto). Seu exemplo final no texto é a história da *Paixão de Cristo*: ela tem um efeito poderosíssimo nas pessoas, independentemente da adesão à crença religiosa. Ainda que o livro de Baroni e Revaz esteja voltado para o sequenciamento e ordenamento da trama, a ideia da materialidade segue negligenciada¹⁴. A *Paixão* é uma história e como tal carrega consigo a potência virtual de ser atualizada em qualquer meio: filmes, livros, pregações etc. Dessa forma, a comoção da obra não reside somente na potência dos entendimentos “daquilo que poderia ter sido”, mas também no fato de “estar em presença” novamente – como

¹² Falas transcritas a partir das legendas do filme.

¹³ Cf. Baroni e Revaz (2016).

¹⁴ Em defesa de Baroni e Revaz, seu argumento se refere aos textos escritos. Fica registrado aqui o *mea culpa* pela transposição de sua lógica para os atos e as artes performáticas.

afirmaria Gumbrecht. Bruno Latour comenta que fazer parte de uma comunidade religiosa se refere mais propriamente à comunhão das pessoas do que a qualquer ato hermenêutico, pois “existe uma forma de discurso que: a) tem a ver com a transformação daqueles que trocam a mensagem, e não com o transporte de informação; b) é sensível ao tom com que a mensagem é proferida” (2004, p. 353). Ou seja, que gera *efeitos* transformadores nos participantes – não à toa que Latour cita o discurso do amor como exemplo¹⁵.

Se a história é virtual, relativa ao sequenciamento dos atos (no caso: a traição, a tortura, a morte, a dúvida, o renascimento), logo o filme *A paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004), com as sofridas cenas de James Caviezel (Jesus Cristo); a própria Bíblia, com suas descrições dos mesmos acontecimentos; também a pregação de milhares de padres diferentes, cada qual com seu método, voz etc., serviriam apenas para reafirmar a própria história? Os elementos performáticos, as entonações dos padres, a atuação dos artistas, os enquadramentos, as trilhas sonoras e as cores dos filmes prestariam, então, como meros enfeites, complementos dispensáveis?

O segundo conceito (de Vittorio Storaro) é mais específico. Trata diretamente de fotografia. Ele o chama de *cores psicológicas*. Usa as cores para passar emoções inconscientes que ele acha que influenciam a compreensão da história. É o caso do *Último tango em Paris*. O uso de cores *uterinas* no apartamento do filme é o melhor, mais eficiente e mais bonito exemplo dessa proposta. No *Último imperador*, Storaro levou essa tese às últimas consequências. Fez uma fotografia que segue a ordem das cores do espectro luminoso para narrar as mudanças de época e de comportamento do protagonista. O filme começa vermelho. Passa pelos alaranjados e amarelos. Acaba no mais frio azul, quase violeta. Pode ser que ninguém tenha entendido, e Storaro, apesar de estar consciente disso, afirma que, mesmo sem entender, as pessoas sentem na imagem. E ele não fala que acha que elas sentem. Ele é um crente. Afirma que as cores comunicam emoções tão concretamente quanto um texto. Há dúvidas. (MOURA, 2002, p. 254-255, grifos do autor)

A dúvida fomentada por Edgar Moura sobre o tratamento colorido de Storaro permanecerá sem resposta enquanto os estudos de narrativa cinematográfica insistirem em desconsiderar aquilo que aparentemente não concerne de forma direta à história:

¹⁵ O “eu te amo” é uma frase que gera um carrossel emocional tanto no emissor quanto no receptor, para o bem ou para o mal.

A percepção de um filme que inclua seu excesso implica em uma tomada de consciência das estruturas (incluindo convenções) que atuam no filme, uma vez que os excessos são precisamente aqueles elementos que escapam dos impulsos unificadores. Visualizar os filmes por meio de tal abordagem pode nos permitir um olhar mais depurado sobre eles, renovando sua habilidade de nos intrigar por sua estranheza. (THOMPSON apud BORDWELL, 1985, p. 53, tradução nossa)

Para Kristin Thompson, impulsos unificadores são as forças que compõem os elementos em uma história. Sua ênfase na separação entre o que é trama e o que não é reforça a ideia de que existem elementos *de sobra* na tela. Para ela, o vermelho intenso das rosas de *Beleza americana* “nada faria” para além de redundar informação já esclarecida pelo narrador. Seria excesso. Ao revés, este trabalho defende a ideia de que o impacto de *Beleza americana* e também aquele da *Paixão*, e o de todas as histórias, é intensificado e pluralizado pela aplicação de todos seus aspectos discursivos¹⁶. Eles formam um amálgama sensorio e significativo que cabe ao pesquisador esquadrinhar.

Pouquíssimo se estuda, na teoria e estética do cinema, a composição estética e poética dos filmes. Em consequência, elas são aplicadas de forma rara e desordenada na análise e interpretação de filmes. E fazem falta. Se, por um lado, a instância da realização manipula os recursos e materiais do filme para produzir os efeitos desejados porque certamente conhece e domina a composição poética como tecnologia e *savoir faire*, por outro, a teoria e a análise não sabem o que fazer com esses materiais, assim os desperdiçam em suas abordagens teóricas ou sua aproximação analítica. A semiótica aplicada ao cinema, por exemplo, se revelou eficiente como estudo interno da mecânica dos filmes em suas estratégias de produção de sentido e significação. Sua meta é perfeitamente compreensível se fosse entendida como a proposição de modelos habilitados a explicar como um filme adquire significado no ato da apreciação ou interpretação. Estará fora de sua órbita específica de competência se pretende examinar o filme como estratégia sensorial ou sentimental. (COMES, 2004, p. 104, tradução nossa)

A imagem cinematográfica é composta de estratos significantes e, portanto, não é transparente como aponta Stephen Prince com sua ideia de *não*

¹⁶ Relativos ao nível de discurso narrativo, ou seja, sua estrutura de transmissão. Aqui, no caso, os visuais e os sonoros.

*gramaticalidade*¹⁷. Ainda que seja problemática a equiparação do cinema e da linguagem (como na literatura), ambas as formas de expressão permitem uma miríade de atos interpretativos por parte dos leitores/espectadores. Dentre os consensos e dissensos que se formarão entre eles, surgirão algumas *leituras mais adequadas*, como diria Gregory Currie, ao intento do autor. Se as afirmações supracitadas são verdadeiras, então será possível distinguir graus de entendimento ou refino presentes nas críticas (profissionais ou amadoras) e nas análises acadêmicas acerca das obras. Afinal, experiência e leitura se complementam e criam, juntas, tanto uma leitura mais rica e profunda (mental) quanto uma experiência mais vigorosa (corporal). As bases de atuação de ambas as instâncias foram dadas pela própria constituição cerebral:

Por si só, a reação emocional pode atingir alguns objetivos úteis: por exemplo, esconder-se rapidamente de um predador ou demonstrar raiva em relação a um competidor. No entanto, o processo não termina com as alterações corporais que definem uma emoção. O ciclo continua, pelo menos nos seres humanos, e o passo seguinte é a *sensação da emoção* em relação ao objeto que a desencadeou, a percepção da relação entre objeto e estado emocional do corpo. (DAMÁSIO, 2012, p. 321-323, grifos do autor)

A experiência, portanto, é educativa. Ela molda o saber. Ou seja, a percepção é guiada pela experiência do material, mas não está circunscrita a ele. A partir do material extraímos sensações, também suplementamos¹⁸ aquilo que julgamos necessário, e então interpretamos seu sentido. Para apreciar precisamos estar dispostos a mergulhar nas obras, retomá-las sempre que necessário, repensar e reexperimentar. Afinal, todo texto narrativo “se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber

¹⁷ O autor advoga que o cinema não é linguagem, pois suas imagens são compreensíveis por todos, uma vez que “postular modos baseados na linguagem para a comunicação cinematográfica é levantar implicitamente a questão da alfabetização visual, o que implica que um período de tutoria seria logicamente necessário, a fim de alcançar o domínio interpretativo do vocabulário cinematográfico” (PRINCE, 2009, p. 96, tradução nossa). Ele então finaliza seu raciocínio ao invocar estudos feitos com espectadores inexperientes: “Muito simplesmente, tal período não será necessário para inferir relações narrativas em filmes-padrão (ou seja, filmes que não criam enigmas narrativos deliberados [...]). A pesquisa empírica com os espectadores *naïve* (na maioria dos casos de crianças pequenas e, em um único estudo, adultos inexperientes) oferece evidências de que o uso de dispositivos especificamente cinematográficos [...] tais como montagem, movimento de câmera, ou planos subjetivos, não representam obstáculos de interpretação substanciais para eles” (PRINCE, 2009, p. 98, tradução nossa).

¹⁸ As imagens na memória servem para identificar, interpretar e suplementar a percepção. Não há uma divisão nítida entre uma imagem perceptual pura – se é que exista uma – de uma completada pela memória ou de uma sequer percebida diretamente, de proveniência total de resíduos da memória” (ARNHEIM, 1997, p. 84, tradução nossa).

//////////
muito bem como a história termina [...] Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível [...] que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 2009, p. 33). O que Umberto Eco quer dizer é que podemos adentrar na seara do modo de apresentação/enunciação/discurso da obra com olhar aguçado a fim de averiguarmos precisamente como e onde fomos enganados, de que forma a narrativa nos guiou até aquela emoção profunda que sentimos, em que momento passamos a amar e odiar certas figuras e o porquê disso. E resta evidente que a materialidade das obras audiovisuais corrobora de forma impactante na tessitura dessas reações. David Batchelor afirma existir uma hierarquia interna dos elementos visuais na qual a cor é tratada como parte de menor importância. O tanto que ele, pintor de formação, comenta que “por vinte anos eu não pensei em cores realmente [...] [é que elas] não pareciam requerer qualquer consideração de alguém como eu, que passaria a maior parte da vida adulta envolvido com arte” (2014, p. 7, tradução nossa). Destarte, as comoções geridas pelo cinema continuarão a ser creditadas inteiramente ao sequenciamento dos acontecimentos e suas implicações. É uma espécie de preconização da *lógica* sobre qualquer qualidade sensível, que parece não levar em consideração o fato de que o cinema disponibiliza seus *dados* através de luzes e sombras, cores, interpretações, barulhos, músicas, efeitos especiais e práticos etc.

Conclusão

Conforme delineado ao longo desse trabalho, pode-se afirmar que a análise das narrativas cinematográficas está voltada, em sua vasta maioria, para o aspecto da *compreensão intelectual* dos significados profundos – hermenêutica – elencados pela obra. O professor Wilson Gomes oferece outro método em cuja base está a observação das inscrições sensíveis, das marcas de *intencionalidade* construídas pelos artistas.

[a análise poética] da autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: a) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; b) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/ organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s). (PENAFRIA, 2009, p. 6)

Trata-se de uma espécie de engenharia reversa na qual o pesquisador *se dispõe*, a partir de sua sensibilidade, a desmontar pedaço a pedaço os componentes materiais das obras no encaixe da tática que as une em sentido e/ou sensação. Conclama-se, desse modo, uma “atitude subjetiva” que se sobrepuja para “(a)lém da dimensão do sentido e das práticas hermenêuticas, [pois] as coisas entretêm conosco uma relação de ordem corporal. Essa é sua vida secreta, frequentemente encoberta pelos véus interpretativos que colocamos diante delas” (FELINTO, 2016, p. 25, grifos do autor).

Assim como o artista plástico pode produzir uma instalação com canudos transparentes para produzir um efeito ou sensação de rugosidade em quem a aprecia (independentemente do fato de, se, para além de *fazer sentir* alguma coisa, a instalação *queira* também *dizer* algo), também os elementos que compõem a obra fílmica (a cor, a luz, o ritmo da montagem, a trilha sonora etc.) podem ser dispostos para produzir uma determinada sensação no espectador do filme. (GOMES, 2004, p. 100, tradução nossa, grifos do autor)

As sensações perpassam a hermenêutica, amplificando a potência do sentido¹⁹. O pesquisador Robert Sinnerbrink (2012, p. 159-160) comenta como o *stimming* (ambiência) pode estabelecer o tom dos *ânimos*²⁰ em uma obra a partir da análise de uma cena específica em *Fale com ela* (Pedro Almodóvar, 2002). A sequência em questão exhibe Caetano Veloso irrompendo na tela para “suspender o fluxo narrativo com um interlúdio dedicado à música, performance e prazer estético”, em que a sofreguidão da voz do cantor faz aflorar doloridas memórias nos personagens Marco (Dario Grandinetti) e Lydia (Rosario Flores). Desse modo, é possível isolar a intenção do artista (Almodóvar) em seu efeito prático: a lamentação entoada por Caetano afeta Marco, que sai da roda de amigos. Lydia o segue, ambos conversam e antigas aflições ressurgem. A imagem das lágrimas de Marco forma conjunto com todos os demais elementos para tingir a passagem de tons dramáticos que tanto *informam* quanto *sensibilizam* o espectador à força da relação entre o casal, agora tornada em puro sofrimento devido ao acidente de Lydia.

¹⁹ Por exemplo, alterando a *qualidade* das memórias: “As características distintivas [os aspectos, das obras] serão preservados [na memória] e exagerados quando eles incitarem reações [estéticas] de pavor, maravilhamento, ódio, deleite, admiração etc. As experiências serão lembradas como maiores, mais rápidas, mais feias, mais dolorosas do que foram de fato” (ARNHEIM, 1997, p. 81-83, tradução nossa).

²⁰ Tradução nossa do original *moods*.



Figura 2: As rosas como detalhe ou excesso e enquanto explosão literal do desejo.
 Fonte: *Beleza americana* (1999)

Em *Beleza americana*, rosas vermelhas permeiam quadros diversos ao longo da projeção, sem jamais se imporem aos olhos (Figura 2, à esquerda). Em dado momento, elas jorram na tela em direção ao espectador (Figura 2, à direita) e, depois, cobrem toda a imagem ao caírem em pétalas do corpo da amada do personagem principal, Lester Burnham (Kevin Spacey). À parte dessas duas cenas icônicas, elas realmente se apresentam *insistentemente* a nós, observadores, como se quisessem nos dizer algo, nos avisar ou quiçá nos fazer submergir nas sensações de Lester. Como afirma Kristin Thompson, realmente se tratam de dois filmes para dois espectadores apartados: o teleguiado, de primeiro nível, será aquele interessado em algo específico: *saber o que acontece*, ou seja, descobrir qual será o fim – de preferência, o mais satisfatório possível, ou gritante em sua despretensão. O espectador desinteressado, de segundo nível, se apegará aos detalhes, ao excesso, e dele tirará proveito intelectual e deleite emotivo: ele se emocionará contundentemente com o personagem, ele estará mais aberto a se aproximar das razões do personagem etc. Em suma, se deixará entrelaçar pela estesia proposta para, depois, refletir/apreciar sobre aquilo que lhe foi apresentado.

Ademais, a obstinada iteração das rosas vermelhas escapa do confinamento das “configurações espaciais motivadas pelo realismo²¹ [onde] (numa redação de jornal se faz obrigatória a presença de mesas, de máquinas de escrever, de telefones)” (BORDWELL, 1985, p. 157, tradução nossa) – vigente, via de regra, nos filmes acionais de grande porte orçamentário citados na introdução – em prol de um realce do engajamento do corpo do espectador com os elementos pujantes da narrativa: “um filme não deve mais ser considerado meramente um ‘espetáculo do espaço’; ele também deve ser apreendido como um fenômeno espacial em si, que envolve todo o corpo dos espectadores” (GAUDIN, 2015, p. 3, tradução nossa). A proposta de

²¹ Termo problemático para os estudos do cinema, quando discutido em termos de ontologia. Aqui, é meramente colocado como algo que tem coerência consigo mesmo, com a própria proposta de mundo de cada obra.

Gaudin se aproxima daquela de Sontag, apresentada em seu famoso artigo “Contra a interpretação”, no qual estipula que “no lugar de uma hermenêutica, nós precisamos de uma erótica da arte” (1966, p. 10). Tal afirmação é consoante com o que conclama Gumbrecht, posto que a “concentração em atmosferas e ânimos contrasta fortemente²² com um modo de leitura que se concentre nos desenvolvimentos do ‘enredo’” (2012, p. 74, tradução nossa).

Assim, o gesto intencional de insistir na presença das rosas, mesmo nos enquadramentos nos quais ela não sobressalta para além de elemento ao fundo, essa insistência – ainda que insuspeita ao intelecto do espectador –, gera um estado temporário de *afetação* física. O modo constante de sua apresentação se infunde enquanto “incômodo” aos olhos, posto que elas são o único elemento colorido de contraste na casa dos Burnham, em um redor marcadamente insípido.

Sam Mendes enriquece sua obra igualmente com um misto de estratégias visuais (que pretendem não só *firmar* a história, via organização do discurso) e uma disposição agenciada das partes que se totalizam na função específica de gerar outros efeitos estéticos nos espectadores. Na seção intitulada *Beleza americana*, por exemplo, há o comentário sobre duas *dicas visuais* empregadas por Mendes em seu filme: para além das rosas, o diretor costuma aproximar a câmera dos personagens, como se pedisse para que nós “víssemos mais de perto”²³. Como se clamasse para que prestássemos mais atenção naquela imagem, como se nos convidasse a estar ali, presentes, vivenciando as mesmas emoções que nossos heróis. Por fim, afirma que Genette que a “atenção aspectual é uma condição, necessária, mas não suficiente, da relação estética, que é estabelecida apenas se outra condição também for cumprida: a do juízo estético – ou talvez, mais precisa ou simplesmente, a questão do julgamento estético” (1999, p. 8, tradução nossa). Dessa maneira, se o espectador nem vê/ouve aquilo que não presta serviço à narrativa, trilhando pela história em desatenção ao *excesso*, então como poderá ele emitir juízo sobre o que experimentou de forma muito precária? Seria necessário, logo, ampliar o conceito de experiência estética – eliminar a necessidade da apreciação, por exemplo – ao determinar que as sensações e dados desconhecidos possam ser estéticos: ainda que num nível cerebral subliminar e não processado de informações

²² O que é, mais uma vez, reforçado na posição de Sontag: “Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte a seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte submissa” (1966, p. 5).

²³ O *tagline* do filme, presente no cartaz e nas capas dos DVDs e blu-rays é “*look closer*” (veja de mais perto, em tradução livre).

e emoções. A leitura hermenêutica das simbologias associadas poderá resultar em interpretações ricas e entendimentos complexos das metáforas. Não obstante, falhará em captar esse primeiro passo, do contato imediato entre obra e corpo. Da força que a presença do material inflige sobre as reações imediatas, essas que influenciam e, quiçá mesmo delimitam, os ânimos de nossos estados mentais.

Referências

- ARNHEIM, R. *Visual thinking*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009.
- BARONI, R.; REVAZ, F. (Ed.). *Narrative sequence in contemporary narratology*. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2016.
- BATCHELOR, D. *The luminous and the grey*. London: Reaktion, 2014.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. “Intensified continuity: visual style in contemporary American film”. *Film Quarterly*, Berkeley, CA, v. 55, n. 3, p. 16-22, 2002.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. London: Routledge, 2005.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. 9. ed. New York: McGraw-Hill, 2010.
- BOYD, B. *On the origin of stories: evolution, cognition and fiction*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- CHATMAN, S. B. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
- _____. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- CURRIE, G. *The nature of fiction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.
- DAMÁSIO, A. R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAHY, T. R. (Ed.). *Alan Ball: conversations*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2013.

FELINTO, E. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 20-28, 2016.

GAUDIN, A. “L’image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d’un « espace circulant » dans les images de cinéma”. *Miranda*, Paris, n. 10, p. 1-27, 2014.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *The aesthetic relation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

GOMES, W. “La poética del cine y la cuestión del método en el análisis filmico”. *Significação*, São Paulo, v. 31, n. 21, p. 85-105, 2004.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

_____. *Atmosphere, mood, stimmung: on a hidden potential of literature*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.

LATOURE, B. “‘Não congelarás a imagem’, ou: como não desentender o debate ciência-religião”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 349-376, 2004.

MARKOVIĆ, S. “Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion”. *i-Perception*, Thousand Oaks, CA, v. 3, n. 1, p. 1-17, 2012.

MARTEL, F. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MOURA, E. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Senac, 2002.

PENAFRIA, M. “Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 6., 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2009. p. 1-10.

PRINCE, S. “The discourse of pictures: iconicity and film studies”. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Ed.). *Film theory and criticism: introductory readings*. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 96-114.

SINNERBRINK, R. “Stimming: exploring the aesthetics of mood”. *Screen*, Oxford, v. 53, n. 2, p. 148-163, 2012.

SONTAG, S. Against interpretation. In: _____. *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966. p. 5-10.

THOMPSON, K. “The concept of cinematic excess”. *Ciné-tracts*, Québec, v. I, n. 2, 1977. Disponível em <goo.gl/VOYay6 >. Acesso em: 20 nov. 2016.

Referências audiovisuais

AMERICAN beauty (*Beleza americana*). Sam Mendes, Estados Unidos da América, 1999.

submetido em: 11 set. 2018 | aprovado em: 24 out. 2018



Poéticas e políticas do rosto na era das imagens inteligentes

Poetics and politics of the face in the age of smart images



Icaro Ferraz Vidal Junior¹

¹ Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em “Crossways in European Humanities” pelas Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Santiago de Compostela e University of Sheffield, doutor em “Cultural Studies in Literary Interzones” pelas Université de Perpignan Via Domitia e Università degli studi di Bergamo e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (2017-2018). Atualmente é bolsista de pós-doutorado PNPd-Capes no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC/PUC-SP), do JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo (ESPM-SP) e do MediaLab UFRJ. E-mail: vidal.icaro@gmail.com

Resumo: O presente artigo explora algumas inflexões contemporâneas no estatuto do rosto. Na arte contemporânea, em sistemas de vídeo-vigilância, no marketing, na pornografia etc. as tecnologias de detecção e reconhecimento facial parecem espriar-se sobre uma vasta gama de domínios. Sem a pretensão de esgotar este campo, propomos traçar algumas linhas de força que nos ajudem a compreender o que está em jogo nessa reconfiguração estética e política dos rostos. A partir de noções que buscamos no pensamento de autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Félix Guattari, cartografamos algumas tensões entre ação e representação, cristalizadas no estatuto contemporâneo do rosto.

Palavras-chave: rosto; algoritmo; reconhecimento facial; arte contemporânea; pornografia.

Abstract: This article explores some contemporary inflections about the status of the face. In contemporary art, in surveillance systems, in marketing practices, in pornography etc.; facial recognition and detection technologies seem to be spreading over a wide range of domains. Not intending to exhaust the theme, we will try to draw some lines of force that aid us in understanding what is at stake in this aesthetic and political reconfiguration of the faces. From some notions we have sought in the works of authors like Michel Foucault, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze and Félix Guattari, we have mapped some tensions between action and representation, crystallized in the contemporary status of the face.

Keywords: face; algorithm; facial recognition; contemporary art; pornography.

Em *Der Ausdruck der Hände* (A expressão das mãos, 1997), Harun Farocki reivindica uma diferença entre *close-up* das mãos e *close-up* do rosto, inscrevendo uma tensão entre tais imagens. Frequentemente, diz a voz em *off*, a imagem das mãos expressa algo que o rosto tenta esconder. Uma outra diferença sublinhada por Farocki é que a imagem de um rosto pode substituir a inteireza de uma pessoa, ao passo que isto não se dá, ao menos no cinema clássico, com nenhuma outra parte do corpo (ERNST; FAROCKI, 2004). Às mãos, normalmente, vincula-se uma ação; ao rosto, uma identidade.

Nas páginas que seguem, nos ocuparemos do campo de pesquisa dedicado ao reconhecimento e à detecção facial por câmeras inteligentes, buscando identificar algumas linhas de força nesta reconfiguração estética e política dos rostos. As tensões entre ação e representação e entre gesto e identidade, que perpassam a leitura de Farocki das imagens do rosto, servirão aqui como o fio com o qual costuraremos um *corpus* intencionalmente heterogêneo. Tal heterogeneidade não tem outro propósito senão o de indicar a escala das transformações em curso e a complexidade das redes que subjazem a (des)feitura de nossos rostos.

O rosto, um código barras

Em um breve artigo, Aram Sinnreich, professor da American University, em Washington, descreve o cenário no qual as tecnologias de detecção e reconhecimento facial ingressaram no repertório de ferramentas do marketing, inaugurando novos dilemas éticos e demandando a criação de novas estratégias de resistência por parte de usuários/consumidores. Este cenário é apresentado por Sinnreich (2017, s/p)² nos seguintes termos:

Como o antigo orador romano Cícero uma vez colocou, “O rosto é o *index* da alma”. Em 2017, nossos rostos são mais *index.html* do que *index* – graças a novos softwares de leitura-facial que podem fazer tudo, de revelar suas emoções secretas a descobrir sua localização, e mesmo predizer o que você fará a seguir.

Em 2016, a Apple adquiriu uma *startup* de tecnologia chamada Emotient, desenvolvedora de um software de reconhecimento facial. De acordo com nota publicada pela Reuters, os termos financeiros da compra, bem como os planos da Apple não foram declarados. A nota da agência de notícias, entretanto, explicita

² Todas as traduções são nossas.

potenciais usos para o software desenvolvido pela Emotient: “O software da Emotient lê as expressões de indivíduos e multidões para ganhar um discernimento que pode ser usado por publicitários para avaliar as reações de espectadores ou por um médico para melhor compreender signos de dor em um paciente” (APPLE..., 2016, s/p).

Sinnreich comenta a recente aquisição de Emotient pela Apple, enfatizando a presença de câmeras em praticamente todos os dispositivos da marca. Esta presença abriria a possibilidade, em teoria, de empresas pagarem à Apple pelo acesso às reações de usuários a certos anúncios publicitários e, dessa forma, sofisticarem ainda mais o processo de customização algorítmica, como o que já está em operação no Google AdSense ou no sistema de sugestões da Amazon, baseados, até agora, em palavras-chave e nos históricos de busca, navegação e compras dos usuários.

Apesar do tom apocalíptico de seu texto, remediado pela sugestão de novas formas de resistência ao fim do artigo, veremos, a partir de uma série de práticas que irão compor esta nossa cartografia, que a analogia feita por Sinnreich entre nossos rostos e os QR codes não é *apenas* uma metáfora.

A tecnologia [...] pode agora ler rostos melhor do que humanos podem. Isto significa que nossos rostos têm efetivamente se tornado indelévels QR codes ou “códigos de barra” – matrizes digitais que identificam um tipo de produto e preço – que carregamos sobre nossas pessoas todo o tempo, dando a qualquer um com uma câmera e acesso à internet a habilidade para minerar informações profundas sobre nossas vidas pessoais, e para usar ambos, nossos rostos e as informações associadas a eles, em qualquer forma concebível, sem nosso conhecimento ou consentimento. (SINNREICH, 2017, s/p)

A esta objeção, associada à questão da privacidade e ao direito sobre a própria imagem, desenvolvedores e grandes corporações respondem assegurando – a partir da diferença entre detecção e reconhecimento facial – que grande parte das aplicações de tais tecnologias consiste em detecção de rostos, ou seja, reconhece-se um rosto sem associá-lo a uma pessoa em particular. É o caso, por exemplo, do Google Photos ou do aplicativo de fotos da Apple, que reconhecem rostos nas fotografias armazenadas e as agrupam por similaridade, oferecendo ao usuário a opção de vincular um conjunto de faces a um nome, sem, no entanto, realizar tal procedimento automaticamente, como chegou a ser proposto pelo Facebook há alguns anos.

A partir de um cenário hipotético de utilização de tecnologias de reconhecimento facial pelo marketing, Sinnreich dá uma pista interessante acerca de um possível futuro para nossos rostos. Tal cenário prevê um anúncio publicitário para

telefone celular que seria sensível à expressão facial, de modo a verificar nossa tendência a fazer determinada compra. Em função de tal análise, a mensagem publicitária – texto, diagramação etc. – poderia ajustar-se até uma expressão mais aberta à proposta de compra por parte do usuário ser reconhecida pelo sistema. O exemplo fornecido pelo autor é o de uma lanchonete. Ele imagina que ao passarmos perto do estabelecimento, recebemos uma mensagem publicitária em nosso telefone oferecendo 50 centavos de desconto no preço do sanduíche. Se o dispositivo identifica desinteresse em nosso rosto, um novo anúncio é gerado oferecendo 1 dólar de desconto, de modo a verificar se o desinteresse permanece ou se se trata de um potencial cliente. Segundo ele, neste cenário, provavelmente aprenderíamos rapidamente a simular uma certa expressão de desinteresse de modo a obter melhores descontos.

Duas questões saltam aos olhos na predição de Sinnreich. A primeira tem a ver com a aparente ausência de qualquer exterioridade à lógica do consumo sobre a qual, diante da inteligência dos novos dispositivos, parece que perdemos qualquer capacidade de hesitar. Jogar é o verbo que o autor utiliza para falar destas expressões faciais que seriam aprendidas de modo a viabilizar melhores negócios para os usuários. O problema desta lógica é que não temos nenhuma chance de “ganhar este jogo”, já que este processo desemboca, com maior ou menor prejuízo econômico para o usuário, em um ato de consumo que pode ser compreendido como uma reação quase instantânea a um estímulo exterior, não sendo organizado em torno da ideia de satisfação de uma necessidade, nem da realização de um desejo. Nem Darwin, nem Freud poderiam nos ajudar a compreender esta compra. Talvez o repertório conceitual que melhor explique a temporalidade deste tipo emergente de consumo encontre-se em Pavlov.

A segunda questão que derivamos deste exemplo tem a ver com o fato de que tendemos a pensar na lógica de detecção e reconhecimento facial atribuindo ao ator humano um caráter passivo. Dessa forma, corroboramos, em alguma medida, a noção de que o rosto seria a manifestação visível e involuntária da alma quando, de fato, nem no regime fotográfico de produção de imagens esta passividade deu-se de modo não problemático. Algumas imagens apresentadas por Tom Gunning (1995) em seu artigo sobre os usos policiais da fotografia mostram que, conscientes do efeito de captura identitária pela máquina fotográfica e lançando mão dos largos períodos de exposição que eram requeridos pelas câmeras de finais do século XIX e começo do século XX para a produção de uma imagem, toda uma série de caretas e, no limite de um rosto já capturado, desfigurações, tiveram lugar. Mas é importante destacar que a pervasividade dos novos dispositivos de captura, detecção e reconhecimento facial instaura um desafio sem precedentes a nossos rostos.

Tal desafio pode ser inscrito no contexto que Gilles Deleuze (2006) diagnosticou e descreveu a partir do conceito de “sociedade controle”. Se a captura de rostos tal como descrita por Gunning esteve modernamente vinculada ao domínio institucional disciplinar, marcado pela passagem por sucessivos confinamentos, hoje a ubiquidade dos dispositivos de controle a céu aberto dificultam o estabelecimento de fronteiras entre contextos controlados e contextos não-controlados. O rosto, frequentemente desnudo³, inscreve-se nesse cenário como assinatura involuntária, de modo que o momento de desfazer-se dele já não parece ser prescrito por um *mug shot*, que marcaria o ingresso de um rosto no arquivo. Os arquivos de nossa era vão sendo alimentados com nossos rostos na medida em que vivemos *on-line* e *off-line*⁴.

Políticas do rosto

Em *Face politics*, Jenny Edkins (2015) sistematiza algumas problemáticas em torno das relações entre rosto e política. Entre elas, interessa-nos retomar o diagnóstico de uma contradição entre um processo que parece implicar o desaparecimento dos rostos, na medida em que as tecnologias de produção de imagens digitais e um emergente pós-humanismo promovem deslocamentos epistemológicos inéditos cuja tendência é radicalizar o processo de tradução do mundo em unidades decodificáveis de informação, armazenáveis e transmissíveis; e a permanência do rosto como emblema de uma pessoalidade política.

Se o investimento de câmeras inteligentes sobre os rostos catalisa a referida mutação epistemológica, a centralidade do rosto na política atravessa outros regimes tecnopolíticos ao longo da história e não constitui uma novidade incrementada pelas câmeras inteligentes. Uma controvérsia recente, de eloquência no debate acerca da centralidade do rosto na política, foi aquela em torno do anonimato obtido através do uso de máscaras por parte de manifestantes e policiais que participaram das hoje chamadas *jornadas de junho*, em 2013⁵. O aumento no número de manifestações no Brasil neste período, a partir do ato do dia 13 de junho em São Paulo, marcado

³ A controvérsia a respeito da legitimidade do encobrimento dos rostos em manifestações públicas, da qual nos ocuparemos a seguir, assim como a criminalização, na França, do uso de burka por mulheres muçulmanas, atestam o desnudamento dos rostos como condição da vida pública, nos moldes em que esta vem sendo postulada pelos Estados modernos.

⁴ Sobre a recente implementação de dispositivos de reconhecimento e mensuração de expressões faciais com fins comerciais pela ViaQuatro, concessionária da operação da linha 4 do Metrô de São Paulo, cf. Montagner (2018).

⁵ Uma cartografia desta controvérsia pode ser consultada em Anonimato #ProtestosBR, disponível em: <<http://bit.ly/2LM21xr>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

por violentos confrontos entre policiais e manifestantes, introduziu uma agenda, nos meios de comunicação, que dizia respeito às condutas – aceitáveis ou não – por parte de policiais e manifestantes no contexto de atos públicos. A violência da Polícia Militar e a emergência de um novo ator político – os *black blocs* –, cujas ações seriam marcadas por táticas de guerrilha e pelo uso de máscaras, polarizaram a disputa em torno do direito à proteção da própria identidade através do encobrimento do rosto.

Amplamente divulgada nas redes sociais até ser censurada, uma imagem da ocupação da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre tornou-se emblemática desta controvérsia, resumindo uma série de tensões interiores ao sistema político representativo, que reverberam na política dos rostos. A imagem apresenta um grupo de manifestantes nus, com seus rostos cobertos, diante da galeria de retratos dos vereadores em exercício naquele momento. A opinião pública, muito mobilizada na época pela ideia de vandalismo que foi agenciada discursivamente como definindo qualquer resistência mais ativa ao poder instituído, opôs-se ao uso de máscara por manifestantes, associando o encobrimento do rosto à ação criminosa. Bem menos discutido pela grande mídia foi o fato de em vários atos a própria polícia atuar sem as identificações no fardamento, previstas em lei, e com os rostos igualmente encobertos, seja por máscaras de gás, capacetes ou gorros.



Figura 1: Ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, postada no Facebook no dia 18 de julho de 2013.

Iremos reivindicar que o que a imagem acima apresenta excede o contexto histórico das jornadas de junho. Nela parecem convergir e se tensionar dois modos de organização, distribuição e entendimento da política, que são distintos e de difícil conciliação. Por um lado, a presença dos vereadores através de seus retratos vincula-se a uma ideia, fundamentalmente moderna e ocidental de sujeito.

Historiadores da arte vinculam mais frequentemente os retratos a um período particular da história europeia: um período quando a pessoa estava começando a ser concebida como um indivíduo, um ser separado de outros seres. No tempo em que o retrato estava tornando-se proeminente como uma forma de arte, na renascença italiana, a pessoa estava começando a ser vista como, antes de tudo, separada. A questão política chave no pensamento ocidental tornou-se – e tem permanecido amplamente – a questão de como estes indivíduos separados deveriam viver com outros. (EDKINS, 2015, p. xvi)

A própria Câmara de Vereadores, operando segundo uma lógica de representação, é uma das soluções historicamente encontradas no contexto dos países democráticos para o problema instaurado a partir da redução da pessoa a um indivíduo, da qual o retrato foi um dos mais evidentes *efeitos-instrumento* (FOUCAULT, 1988). A política, em um mundo no qual as pessoas existem como unidades identitárias e onde, por uma série de razões (inclusive demográficas), a participação direta na esfera pública é dificilmente imaginável, a representação parece ter sido a única solução democrática colocada em prática. Os limites deste modelo foram atestados por uma palavra de ordem que marcou este período de efervescência política no Brasil: os variados sujeitos que compuseram a frase “não me representa” pareciam apontar mais para os limites da própria representação do que para a descrença em um ou outro ator político em particular.

A este modo de organização, distribuição e entendimento da política, emblematizado pelos retratos dos vereadores, opõem-se, na parte inferior da imagem, os corpos nus e mascarados dos ativistas que ocuparam a instituição, sinalizando fraturas e incongruências da representação política supostamente democrática. Sem adentrarmos na crise do sistema político brasileiro, é importante destacar que, mais do que uma nostalgia, tais processos parecem indicar a necessidade de uma urgente reinvenção da política. Algumas orientações possivelmente úteis a esse processo podem ser intuídas a partir da imagem acima.

Os retratos dos vereadores instauram uma relação perceptiva necessariamente vertical, que é desafiada, no ato em questão, pela inversão de alguns retratos,

colocando a própria política de cabeça para baixo. A isso soma-se o fato de que as molduras continuam a operar, histórica e funcionalmente, uma separação do retrato – e do retratado – em relação ao seu entorno. Em uma outra direção, o coletivo que margeia a parede de retratos parece instaurar outras dinâmicas, e o ocultamento de seus rostos pode ser lido, a partir de Deleuze e Guattari (1980), como um *desfazimento* do rosto. E tal desfazimento, iremos reivindicar, pode vir a desempenhar um papel crucial na proposição desta nova configuração da política.

Aos modernos *indivíduos*, a multidão nua opõe a horizontalidade e continuidade dos corpos. As molduras enquadrando os rostos, que presentificam os retratados no espaço do parlamento (em um regime de presença-ausência caro à fotografia) podem ser pensadas como análogas às roupas das quais os manifestantes despiram-se. No plano da representação, estética e política, a moldura destaca, sublinha e separa nos mesmos termos em que, no plano da presença social e histórica, a roupa *emoldura* os corpos, sublimando o que eles têm de comum e operando uma separação e hierarquização entre eles. A radicalidade deste argumento não precisa ser levada aqui ao pé-da-letra, afinal, sabemos que a multidão nem sempre prescindiu da nudez para se impor contra a lógica da representação. Entretanto, nesta fotografia, não apenas os corpos estão despidos, mas os rostos estão cobertos.

O encobrimento destes rostos em particular – mas também o encobrimento de rostos em geral – não está imune às mais variadas controvérsias. Genericamente falando, encobrir um rosto tem sempre por efeito a laminação de uma singularidade que, em nossas sociedades modernas e ocidentais, apenas pôde assumir a forma do individualismo. Escravos, judeus vítimas do holocausto, palestinos e refugiados sírios não *possuem* um rosto. Soldados e ditadores *são* um rosto. A desposseção de um rosto por aqueles a quem a história não poupou não é fruto de um encobrimento voluntário, mas de um roubo. Neste sentido, a imagem gaúcha parece ultrapassar uma circunscrição histórica entre opressores e oprimidos reiterando a possibilidade de um regime afirmativo de *desfazimento* do rosto. Tal regime desindividualiza a resistência, ao mesmo tempo que destaca a impossibilidade de uma política centrada nos *indivíduos*. Ora, se a política orienta-se em função do futuro da comunidade, separar-se deste plano para exercer uma política a partir de seu exterior implicará um conflito de interesses e, no limite, a gênese de regimes autoritários.

O conceito de biopoder, tal como encontramos em Michel Foucault e reaparece na filosofia de Giorgio Agamben, poderia elucidar o presente argumento. Entretanto, é preciso cautela para que tal enquadramento não esvazie a potência desta imagem, ao reduzi-la a noções que já nos são demasiadamente familiares.

Os investimentos do biopoder sobre a *vida nua*, vida destituída de qualquer valor para além de sua persistência biológica na sobrevivência (AGAMBEN, 2002) podem ter desencadeado o ato de resistência em questão, mas isso se deu apenas na medida em que os corpos na fotografia em questão insurgiram enquanto *corpos sem rostos*, paradoxalmente excedendo qualquer possibilidade de captura. Esses corpos afirmativamente nus e esses rostos deliberadamente encobertos parecem não caber na relação *biopoder – vida nua*. Eles talvez enfatizem o segundo valor que Judith Revel (2006, p. 53) vinculou ao conceito de biopolítica:

uma biopolítica entendida como expressão da potência de vida face aos poderes, isto é, como uma política da resistência, da diferença; uma biopolítica, portanto, como produção de subjetividade que seja, simultaneamente, crítica daquilo que é e invenção daquilo que será, busca de uma ruptura com o presente e problematização de um devir-outro da atualidade.

Tal observação sustenta-se na medida em que o que parece estar em jogo é uma ressignificação do corpo despido e do rosto desfeito, já não mais a partir de uma ideia de vulnerabilidade e desqualificação. O apagamento da individualidade no contexto a que nos referimos não implica necessariamente uma laminação das diferenças. O conjunto dos corpos na imagem em questão preserva uma heterogeneidade, ao mesmo tempo que viabiliza a produção de um comum a partir do qual a política parecia tornar-se, novamente, possível.

Cobrir o rosto, trocar o sapato

O trabalho do artista e cineasta brasileiro Gabriel Mascaro *Não é sobre sapatos*, apresentado na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2014, também parte do contexto das manifestações de 2013. Em meio à cobertura claramente tendenciosa das manifestações pela grande mídia, uma iniciativa midialivrista, a *Mídia Ninja*, ganhou enorme visibilidade na época ao registrar com aparelhos celulares e transmitir em *live streaming* as manifestações, produzindo um caleidoscópio de imagens em primeira pessoa que testemunhavam a desproporcional violência empregada pela Polícia Militar na repressão e dispersão dos atos públicos. Mascaro percorre o caminho inverso, trabalhando sobre imagens que teriam supostamente sido produzidas pela polícia.

A instalação de Mascaro na Bienal contou com a fotografia de um documento aparentemente oficial, intitulado “Saiba como reconhecer lideranças e alimentar o sistema de inteligência da polícia a partir da tática de infiltração” e com um vídeo que teria sido produzido pelos policiais. No vídeo, vemos registros produzidos por uma

câmera trêmula e errante, parecidos com algumas imagens compartilhadas pela Mídia Ninja e, portanto, provavelmente produzidos por um telefone celular. Esta câmera percorre um espaço público no qual uma manifestação está em vias de ocorrer. A câmera detém-se em alguns rostos e nos sapatos de alguns manifestantes. No referido documento que faz parte da instalação, constam dez orientações para a infiltração de policiais nos movimentos de resistência. Entre tais orientações, a última é de particular interesse para nosso argumento:



Figuras 2 e 3: Frames de “Não é sobre sapatos”, de Gabriel Mascaro, 2014.

– Em caso de porte de câmera de vídeo na atividade de registro, chegar na manifestação antes do horário previsto. Iniciar o registro mapeando o rosto dos manifestantes em conversas informais e fundamentalmente registrar os sapatos. Uma vez a

manifestação evolua para atos ilícitos de vandalismo, e alguns manifestantes cobrirem a face ou trocarem de camisa [sic], dificilmente eles trocarão os sapatos. (MASCARO, 2014)

O argumento do trabalho de Mascaro vai de encontro ao exemplo que Edkins oferece para corroborar a tese de Kelly Gates (2011) acerca da insuficiência das tecnologias de reconhecimento facial no contexto de identificação de suspeitos por parte do poder policial. Trata-se do depoimento de Andy Trotter, Chefe de Polícia do Transporte de Londres em 2011, no qual ele confirmava o uso de tecnologias de reconhecimento facial nas investigações ligadas aos *Riots*, mas enfatizava que tais tecnologias

“fazem apenas uma fração dos esforços da força policial... dicas tinham vindo principalmente de fontes tradicionais, tais como imagens *still* capturadas de câmeras em circuito fechado, fotografias recolhidas por policiais, filmes feitos por helicópteros da polícia ou imagens vazadas por membros do público”. E, como Trotter apontou, as pessoas podem ser conhecidas por roupas, caminhada, ou tatuagens assim como pelo seu rosto. [...] Um porta-voz de Scotland Yard confirmou que “na maioria dos casos disseminar fotografias para o público geral ainda é a maneira mais barata e efetiva de encontrar suspeitos” do que tecnologia de reconhecimento facial. A tecnologia é útil apenas para identificar alguém cujo rosto já está “nos registros”, e onde a polícia tem um retrato de boa qualidade para fins de comparação. (EDKINS, 2015, p. 99-100)

O desdobramento do cenário descrito acima, notadamente o fato de as tecnologias de reconhecimento facial serem tão mais eficazes quanto mais completo é o arquivo de retratos de que se dispõe, aponta, em contexto de acelerada expansão de redes sociais nas quais nossas ações são mediadas por *avatars antropomórficos* (JOHNSON, 1997), na direção de uma efetiva otimização de tais tecnologias. As bases de dados das redes sociais – muitas delas publicamente acessíveis – fornecem solo fértil para o avanço da capacidade maquínica de encontrar nossos rostos na multidão. Entretanto, a estratégia descrita na obra de Mascaro, seja ela ficcional ou não, alinha-se ao depoimento de Trotter, sinalizando a ambivalência do rosto nos processos policiais de identificação: ele é um elemento central em tais processos, mas parece ser, por vezes, fugidio.

O rosto estatístico

As tecnologias de reconhecimento facial herdaram uma história que é anterior a sua aparição na forma que encontramos atualmente. “Reconhecimento facial

mede o tamanho e a separação de características faciais para identificar indivíduos; eugenia faz o mesmo, desta vez para identificar agrupamentos de indivíduos de acordo com sua origem étnica ou racial” (EDKINS, 2015, p. 102-103). Não iremos reivindicar aqui a existência de uma simples linha de continuidade, marcada pelo aperfeiçoamento tecnológico, entre a eugenia e as técnicas de reconhecimento facial.

Enquanto a fisionomia e a frenologia foram saberes (considerados científicos em certo tempo) que partiam do pressuposto de características faciais e formato do crânio indicarem traços da personalidade e do caráter de um determinado indivíduo, o que acabou por criar um ranking eurocêntrico que contava em sua ponta superior com o tipo ariano e na ponta inferior com negros e judeus; as tecnologias de reconhecimento facial parecem promover um deslocamento da ênfase nos marcadores étnicos e raciais para uma ênfase na conduta de seres *individuais*, como teria formulado Deleuze (2006).

Os saberes forjados a partir da popularização da fotografia em finais do século XIX, desembocando na conhecida e temida eugenia, estiveram comprometidos com a sistematização de certos tipos, ao passo que as tecnologias digitais de reconhecimento facial operam a partir de eventuais traços comuns entre o rosto a ser identificado e uma vasta gama de rostos armazenados em bancos de dados cada vez maiores. Apesar das várias diferenças entre os saberes que fundamentaram as políticas eugênicas e as atuais tecnologias computadorizadas de reconhecimento facial, há um aspecto que atravessa os dois contextos. Trata-se de uma aparente tensão entre um processo de emergência e popularização de determinado meio técnico e o incremento de vigilância e controle por parte do Estado. Allan Sekula (1989, p. 62) aborda esta permanência nos seguintes termos:

Bertillon e Galton ainda estão conosco. “Bertillon” sobrevive nas operações da segurança pública nacional, na condição da vigilância intensiva e extensiva que caracteriza a vida cotidiana e a esfera geopolítica. “Galton” vive na renovada autoridade do determinismo biológico [e] nas implicações neo-eugênicas de algumas das novas biotecnologias.

Apesar dos argumentos de Sekula e Edkins – que enfatizam uma linha de continuidade e um aperfeiçoamento entre os saberes eugênicos e as tecnologias de reconhecimento facial – não serem inconsistentes, parece-nos que tais argumentos negligenciam transformações importantes tanto do ponto de vista da lógica e da materialidade implicadas nas tecnologias utilizadas para reconhecimento facial

quanto do ponto de vista das *intencionalidades não-subjetivas* que atravessam e constituem nossa formação histórica.

A chamada crise das instituições disciplinares, que marca a segunda metade do século XX, e o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e informação nas últimas duas décadas do século passado viabilizaram a instauração de novas dinâmicas de articulação entre os poderes instituídos e os corpos. Evidentemente, alguns aspectos dessas novas formas de investimento do poder sobre os sujeitos já estavam, em alguma medida, formuladas no interior do pensamento foucaultiano, notadamente na produtividade e na positividade do biopoder, já no primeiro volume de sua História da sexualidade (1988). Gilles Deleuze desdobra, a partir de numerosos exemplos, o declínio das sociedades disciplinares, nas quais as trajetórias de vida dos sujeitos eram marcadas por uma sucessão de confinamentos, aos quais a prisão servia de modelo, e aponta para a emergência de um regime fluido de circulação dos corpos, já não confinados ou sujeitos aos limites inscritos pelos muros das instituições disciplinares.

Pensemos, por exemplo, na diferença entre os tipos formulados por Galton e as tecnologias de reconhecimento facial baseadas em vastos bancos de dados, nas quais o uso da estatística já não serve à formulação de um *tipo* mas à comparação automática de uma imagem-alvo com cada uma das demais imagens que compõem o referido arquivo. O ponto de partida, neste último caso, é simetricamente oposto àquele proposto por Galton e nos parece bastante eloquente acerca do declínio da estruturação disciplinar da sociedade, bem como da crise de representação que a fotografia da ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre dá a ver. A criação de um tipo negro ou de um tipo judeu corresponderia, no interior do argumento deleuziano, aos moldes. Nas sociedades disciplinares os sujeitos são submetidos a certos moldes. As instituições disciplinares estavam organizadas em torno de um conjunto de características claramente definidas e muitas vezes quantificáveis, a partir das quais emergiam figuras como o bom e o mau aluno, o bom e o mau operário etc. Os tipos de Galton operam mais ou menos nesta lógica: eles fornecem moldes étnicos e raciais aos quais os vários indivíduos serão aproximados e enquadrados e, em função deste enquadramento, distribuídos ao longo da estrutura social e, no limite, exterminados.

Aos moldes das sociedades disciplinares, Deleuze opõe uma lógica de modulações que nos parece mais elucidativa do que estaria em jogo no contexto da proliferação de dispositivos digitais de reconhecimento facial do que nas referências à eugenia. As várias tecnologias de reconhecimento facial atualmente em uso não

partem de *tipos*. Não se trata de aproximar um rosto a algum entre poucos tipos gerados estatisticamente *a priori*, mas de confrontá-lo a uma quantidade inédita de imagens com um filtro algorítmico que irá revelar, também através do uso de estatística, aquela fotografia arquivada mais semelhante ao rosto-alvo.

Curiosamente, esta lógica também requer de nós uma problematização das articulações entre rosto e representação. Pensemos, por exemplo, nas sociedades que durante a Segunda Guerra Mundial ancoraram parte de suas políticas nos saberes eugênicos. Se as estatísticas de Galton fornecem um tipo judeu *a priori*, no plano da realidade concreta dos rostos vivos, aquele que mais se aproxime do tipo desenhado pelo estatístico poderia ser considerado um *bom representante* do grupo. No contexto contemporâneo do reconhecimento facial computadorizado, essa lógica não se sustenta, pois já não estamos falando nos termos de tipos ou grupos, mas de dados – estamos falando de um QR code. Esta diferença técnica permite-nos pensar algumas questões, que desenvolveremos a partir de dois exemplos: o projeto *Delegações*, do artista turco Ali Miharbi, e o site pornográfico Megacams.

Entre 2007 e 2008, Ali Miharbi desenvolveu e apresentou na Turquia, no México e na Coreia do Sul uma série de trabalhos intitulada *Delegações*. Com pequenas variações entre as versões exibidas em cada país, o dispositivo funcionava basicamente a partir da visualização, em um monitor LCD, pelo visitante da exposição, de uma imagem de seu rosto, capturada por uma webcam e processada em tempo real. As imagens exibidas eram geradas a partir de uma combinação estatística de características faciais de cada um dos membros dos parlamentos dos respectivos países. De acordo com o próprio artista, a técnica usada para a geração em tempo real das imagens é conhecida como método *eigenface*, que é utilizado principalmente “para encontrar computacionalmente indivíduos listados ou procurados” (MIHARBI, 2008). No texto de apresentação do projeto, a política de biometria e armazenamento de fotografias tiradas segundo protocolos estritos de alguns países europeus, dos Estados Unidos e do Canadá comparece como referência para o desenvolvimento do dispositivo.

Diante da câmera, algoritmicamente programada para reconhecimento facial, o rosto do visitante é registrado e comparado com outros rostos previamente armazenados no banco de dados. Para desenvolver o projeto o artista criou um banco de dados com fotografias dos políticos que retirou do site dos parlamentos dos respectivos países. A imagem do espectador diante da câmera não é reconstituída em tempo real, mas consiste na imagem “ilegível” que resulta da varredura no banco de dados em busca de seu rosto. Ou seja, caso um dos membros do parlamento de um

dos referidos países posicione-se diante da câmera, a imagem exibida corresponderá a sua própria fotografia, como se ele estivesse diante de um espelho. Portanto, o uso do método *eigenface* não culmina, aqui, em uma identificação de qual político seria mais parecido com o espectador, seja racialmente ou a partir de traços singulares de olhos, boca ou nariz. A imagem exibida parece justamente apontar para uma impossibilidade figurativa e representacional que seria inerente a uma sociedade e a um regime escópico estruturados em torno de *divíduos*.



Figuras 4, 5 e 6: Delegação I (Istambul), II (Toluca) e III (Seul), de Ali Miharbi. Respectivamente, a partir do alto à esquerda, em sentido horário.

O projeto de Miharbi equaciona rosto e política, adotando um dispositivo inteligente de produção de imagens como elemento articulador dessas duas esferas. O dispositivo de reconhecimento facial baseado em *eigenface* funciona nos trabalhos de Miharbi como uma metáfora da crise da representação democrática. O título, *Delegações*, parece indicar, nesse horizonte, uma ênfase na ação política em detrimento da representação. As únicas representações fiéis possíveis nestas imagens não-espulares do artista turco seriam aquelas geradas a partir de presença dos próprios membros dos respectivos parlamentos diante do dispositivo. O que, segundo nossa leitura, constitui uma crítica arguta à atual incapacidade de se ocupar uma posição *em nome* do comum.

Uma experiência que lança mão de um método de reconhecimento facial semelhante ao utilizado por Ali Miharbi é o sistema de buscas a partir de imagens de

rosto que encontramos no site de sexo ao vivo Megacams. O sistema é apresentado, no site, nos seguintes termos:

Você pode carregar uma fotografia de alguém que você queira ver nu(a). Megacams vai escanear sua imagem e confrontar ela com todo(a)s o(a)s modelos de sexo ao vivo em nosso banco de dados. Desta maneira parecerá que você está tendo sexo ao vivo com a pessoa em sua fotografia. Em *Megacams* fazemos tudo, então você pode curtir sexo ao vivo com modelos dos seus sonhos⁶.

Em Megacams podemos observar uma lógica ligeiramente diferente tanto daquela proposta por Galton quanto daquela que encontramos em operação nos dispositivos criados por Ali Miharbi. Em relação a Galton, a diferença é que em Megacams também é o rosto escolhido pelo usuário que servirá de parâmetro para as buscas e hierarquização das imagens disponíveis no banco de dados da plataforma. Ao receber os links para acesso aos *doppelgängers* da imagem enviada para a plataforma, acessamos uma lista de perfis organizados em ordem decrescente segundo o percentual de semelhança. Não há aqui, como havia na proposta eugênica de Galton, tipos *a priori*. Quanto à diferença em relação aos princípios que organizam os dispositivos de Miharbi, Megacams, por atuar em uma esfera vinculada ao desejo e ao imaginário acaba permanecendo atrelado ao princípio da representação, cuja impossibilidade, no plano da política, é salientada pelo projeto do artista turco.

A mesma ferramenta de reconhecimento facial computadorizado e baseado em estatística parece apontar para dois caminhos diversos: por um lado, parece inscrever no plano dos rostos a crise política e epistemológica da representação sublinhando, ao mesmo tempo, a estratégia alternativa de captura individualizante baseada no tratamento biométrico do rosto como um QR code; por outro lado, o privilégio conferido ao rosto nas dinâmicas sociais de identificação, empatia e desejo alimentam a fantasia que está na base de Megacams. Mas não podemos perder de vista toda uma economia do olhar e do rosto que singulariza a relação com a imagem pornográfica, como bem observou Giorgio Agamben (2016, p. 76):

Nas fotografias pornográficas, acontece com frequência que os sujeitos retratados olhem, com um estratagema calculado, em direção à objetiva, exibindo, assim, a consciência de estar exposto ao olhar. Esse gesto imprevisto desmente violentamente a ficção implícita no consumo de tais imagens, segundo a

⁶ Cf. <http://bit.ly/2ToaoBG>. Acesso em: 20 fev. 2018.

qual aquele que as olha surpreende, não visto, os atores: estes afrontam conscientemente o olhar, obrigam o *voyeur* a olhá-los nos olhos. Naquele átimo, a natureza insubstancial do rosto humano emerge repentinamente à luz. Que os atores olhem para a objetiva, significa que eles *mostram estar simulando*; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros.

Megacams radicaliza a proposição de Agamben na medida em que permite o acesso a vídeos transmitidos ao vivo nos quais o olhar dos atores direto para a câmera e, portanto, para o espectador não constitui um lapso, mas a própria natureza da *mise-en-scène* desse tipo de produção. Ao mesmo tempo, a lógica que culmina na veracidade vislumbrada por Agamben nas imagens fotográficas, a partir da revelação de sua falsidade, parece tornar-se obsoleta nos vídeos de Megacams na medida que tais vídeos apresentam um exibicionismo conscientemente encenado para um olhar que se encontra do outro lado da tela e que pode, eventualmente, interagir textualmente, solicitando do ator ou da atriz a realização de determinada ação. A questão que fica em aberto seria em que medida a semelhança obtida através de tecnologias de reconhecimento facial do rosto do ator ou da atriz pornô com um rosto familiar ao usuário poderia efetivamente tornar mais crível (e excitante) esta representação. O que há no rosto que permite aos desenvolvedores de Megacams supor que esta parte do corpo pode ancorar e concentrar o desejo sexual?

Não temos resposta para estas questões, mas acreditamos que elas podem ser iluminadas por algumas ideias formuladas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Em uma breve passagem de *Mil platôs*, os filósofos traçam algumas relações entre o corpo e o rosto, que podem nos ajudar a compreender porque, mesmo em um site de conteúdo pornográfico, no qual nenhuma parte do corpo estaria, em tese, interdita ao olhar do espectador, é a busca através de reconhecimento facial que se apresenta como uma ferramenta capaz de conferir maior autenticidade ao consumo de pornografia. Eles escrevem:

Disciplinaremos os corpos, desfaremos a corporeidade, faremos a caça aos devires-animais, empurraremos a desterritorialização até um novo limite, então saltaremos dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produziremos uma só substância de expressão. Construiremos o sistema parede branca-buraco negro, ou em vez disso, dispararemos esta máquina abstrata que deve justamente permitir e garantir a onipotência do significante, como a autonomia do sujeito. Vocês serão presos [épinglés] sobre a parede branca, enfiados no buraco negro. Esta máquina é dita de rostidade porque ela é produção social do

rosto, porque ela opera uma rostificação de todo o corpo, dos seus entornos e dos seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização sobre o rosto; a descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto; o colapso das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem. A semiótica do significante e do subjetivo não passa nunca pelo corpo. É uma absurdidade fingir colocar o significante em relação com o corpo. Ou pelo menos não é senão com um corpo já inteiramente rostificado. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 222)

Nos inscrevemos na esteira do pensamento da dupla de autores franceses para lançar luz sobre a centralidade do rosto no sistema de buscas em operação em Megacams. Não se trata aqui de moralizar o consumo e a produção de material pornográfico que, como sabemos, integra um campo suficientemente vasto e heterogêneo para exceder o escopo deste artigo. A questão que nos interessa é a da construção do rosto e do que a proliferação das máquinas abstratas de rostidade sintomatizariam com respeito ao terreno político, social, econômico e estético no qual nos encontramos. No trecho acima citado, os filósofos opõem o regime das corporeidades, dos mundos e dos meios ao regime que produz rostos e paisagens. Estes últimos resultam do encontro entre dois eixos: de significância e de subjetivação. A construção social de rostos e paisagens parece, portanto, vincular-se a duas necessidades fundamentais, que se atrelam à necessidade de controle que pauta nossas sociedades: o sentido e o sujeito. Ficam de fora desta lógica, a vibratibilidade e organicidade do corpóreo.

Referências

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2016.

APPLE buys artificial intelligence startup Emotient: WSJ. *Reuters*: technology news. 7 jan. 2016. Disponível em: <<https://reut.rs/1Phz3OX>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

BRUNO, F. “Contramanual para câmeras inteligentes: vigilância, tecnologia e percepção”. *Galáxia*, São Paulo, n. 24, p. 47-63, 2012.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980.

EDKINS, J. *Face politics*. London: Routledge, 2015.

ERNST, W; FAROCKI, H. “Towards an archive for visual concepts”. In. ELSAESSER, T. (Org.) *Harun Farocki: working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GATES, K. A. *Our biometric future: facial recognition technology and the culture of surveillance*. Nova York: NYU Press, 2011.

GUNNING, T. “Tracing the individual body: photography, detectives, and early cinema”. In. CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press, 1995.

JOHNSON, S. *Cultura da interface*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MASCARO, G. “Não é sobre sapatos”. *Texto de apresentação de projeto artístico*. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2QK3clF>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

MIHARBI, A. “Delegations”. *Texto de apresentação de projeto artístico*. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2RQCDJ3>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

MONTAGNER, C. “Dados biométricos dos paulistanos são coletados no metrô sem consentimento nem debate das implicações”. *Lavits: rede latino-americana de estudos sobre vigilância, tecnologia e sociedade*. 2 mai. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2L7X29M>>., Acesso em: 18 jun. 2018.

REVEL, J. “Nas origens do biopolítico: de ‘Vigiar e punir’ ao pensamento da atualidade” In: KOHAN, W. O.; GONDRA, J. *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SEKULA, A. “The body and the archive”. *October*, Cambridge, v. 39, p. 3-64, winter1986.

SINNREICH, A. “How facial recognition is turning people into human bar codes”. *MarketWatch: Opinion*. 13 de abril de 2017. Disponível em: <<https://on.mktw.net/2n6H2aL>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

submetido em: 18 jun. 2018 | aprovado em: 26 out. 2018



Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952

*Configurations of
audiovisual asynchrony
in the letrist cinema of
1951/1952*



Fábio Raddi Uchôa¹

¹ Pós-Doutor em Imagem e Som pela UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor Adjunto do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP/PR, linha Estudos de Cinema e Audiovisual. Coordenador do grupo de pesquisas Cine&Arte (CNPQ). E-mail: raddiuchoa@uol.com.br

Resumo: Na vanguarda letrista, o cinema é tomado como objeto de realização e reflexão por meio dos filmes de Isou, Lemaître, Wolman e Debord, realizados entre 1951-52. Neste artigo, são examinados os debates letristas, em particular as formulações sobre uma arte cinematográfica discrepante, presentes na revista *ION* n. 1 e em escritos de Lemaître. Quatro filmes do período são debatidos, atentando à sua relação com a assincronia audiovisual. Sugere-se que tais experiências incluem duas tendências: de uma parte, a centralidade das emissões vocais rodeadas por imagens alheias e, de outra, a agressão à tela e às imagens, retomando os diálogos cinema/teatro e a concepção do cinema como forma de ação.

Palavras-chave: vanguarda cinematográfica; letrismo; assincronia audiovisual.

Abstract: In the lettrist avant-garde, the cinema is taken as an object of realization and reflection through the films of Isou, Lemaître, Wolman, and Debord, between 1951-52. In this article, we examine the lettrist debates, especially the formulations about a *discrepant* cinematographic art, present in the *ION* magazine n.1 and in Lemaître's writings. Four films are debated, considering their relationship with audiovisual asynchrony. We suggest that such experiences include two trends: on the one hand, the centrality of vocal emissions surrounded by alien images and, on the other, the destruction of the screen and images, resuming the cinema/theater relations and the proposal of cinema as a form of action.

Keywords: cinematographic avant-garde; letrism; audiovisual asynchrony.

Introdução

Organizados por Isidore Isou inicialmente em 1946, os letristas são uma vanguarda artística da Europa pós-guerra que mantém diálogos com o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo. No período 1946-1952, considerado como a primeira fase do movimento, há uma gradual ampliação de abrangência, envolvendo diferentes formas de arte. Até 1950, se destacará pela literatura e pela poesia fonética, abarcando entre seus artistas, Isidore Isou, Gil Wolman, Gabriel Pomerand, François Dufrêne, Jean-Louis-Brau e, posteriormente, Maurice Lemaître. Pouco depois, entre 1951-52, haverá a transposição das práticas e teorias letristas para outras artes, considerando-se a exibição de *Traité de bave et d'éternité* (1951) de I. Isou em Cannes, como marco inicial na área do cinema. Os albores da década de 1950 serão turbulentos ao grupo, que passará por tensões, culminando, em 1952, com a publicação de *Potlatch* (Boletim do grupo Internacional Letrista) e a primeira grande cisão do letrismo. O atrito seria alimentado por um setor de esquerda, composta por Guy Debord, G. Wolman, Luis-Brau e Serge Berna, que se contraporiam, abertamente, ao culto aos grandes nomes do cinema hollywoodiano clássico e, também, às ações do núcleo inicial representado por Isou e seu discípulo Lemaître. Pode-se pensar que essa segunda fase, iniciada em 1952, irá até 1957, ano de formação da *Internacional Situacionista*.²

Quanto ao recorte, o presente artigo aborda o assim denominado cinema letrista, concentrado entre 1951-52. Foi um momento de virada, com a saturação do grupo inicial, até então capitaneado pelo jovem e pretensioso Isidore Isou. O período, que abrange a fundação de *Cahiers du cinema* (abr. 1951), é um momento de afirmação pública do grupo, especialmente com seus recitais de poesias, os escândalos em eventos culturais, ou a agitação em festivais. O bairro de Saint-Germain-des-Prés (Paris) era tomado como local de encontro e criatividade intelectual. Desde, no mínimo, outubro de 1950, havia no bar Tabou um espetáculo dedicado à poesia letrista, liderado por Pomerand. As ações colaboravam com a publicidade do grupo. As presenças nos festivais de Cannes de 1951-52, por seu turno, serão marcadas por intrigas com a imprensa e por uma bastante compreensível aversão coletiva ao grupo – especialmente por parte dos grandes jornais. Na edição de 1951, propagandeando a presença do longa de Isou (*Traité de bave et d'éternité*) na programação paralela do festival, o grupo faria intervenções em sessões da mostra competitiva. Na projeção de *Traité...*, porém, os espectadores presenciariam um filme inacabado, contendo

² Desdobramento do Letrismo, fundado em jul. 1957, voltado à “organização do combate às condições existentes da vida cotidiana” (DANESI, 2011, p. 61), tendo Guy Debord entre seus principais membros.

seis rolos, dos quais apenas dois continham imagens, sendo os demais apenas provocações vocais letristas, realizadas sobre imagem negra. Na edição de 1952, parte do grupo depredaria o escritório do festival, intervindo também sobre parte dos painéis informativos do evento. Os insultos aos jornalistas, somados a outros eventos, estimulariam o boicote às apresentações de filmes letristas por parte de jornais tradicionais. Como lembrado por Devaux (1992), apesar da autopublicidade letrista, seus filmes teriam projeções ruins, com problemas técnicos, devido à complexidade de suas propostas artísticas.

No período que corresponde à formação do letrismo e o posterior envolvimento do grupo com a realização cinematográfica, os franceses passariam por uma grande crise que diminuiria as receitas destinadas ao cinema. Tal refluxo seria superado apenas com a ajuda governamental e a criação de uma lei de auxílio ao cinema francês (SADOUL, 1963, p. 345). Para Sadoul, a produção cinematográfica francesa de então seguiria direções múltiplas, enfrentando dificuldades materiais e de compreensão por parte do público, compartilhando, porém, a generosidade e um certo “humanismo básico” (SADOUL, 1963, p. 347). Entre outras tendências, haverá uma tentativa de diálogo com o público, incluindo filmes ainda realizados em estúdios e adaptações literárias que adquiririam certo prestígio internacional. Trata-se de filmes como *La symphonie pastorale* (1946), *Dieu a besoin des hommes* (1950), *Le diable au corps* (1947) e *Le blé en herbe* (1954), entre outros que teriam certo reconhecimento, como produtos franceses de qualidade. No início dos anos 1950, os mesmos estariam na mira de críticos dos *Cahiers du cinéma*, especialmente François Truffaut, que os atacará como filmes de roteiristas, com personagens e diálogos abjetos, que iam conta um cinema autoral. (BAECQUE, 2010, p. 161-180). A despeito da produção cinematográfica da época, bem como dos debates pró-cinema de autor, a ação letrista se relacionará, muito mais, a uma sede por agitações de inspiração vanguardista, que extrapola o cinema³. Isso se dará na Paris de Saint-germain-des-Prés, nos contatos com as atividades cineclubísticas⁴ da época, no combate por meio das intervenções⁵,

³ Típica de vanguarda, a ação letrista extrapolará o campo do cinema, voltando-se às artes e à sociedade em geral. Não havia um alvo único, tampouco a lucidez quanto ao campo artístico francês contemporâneo, guiando-se especialmente por uma negação autorreferente, tendo o próprio letrismo como grande ponto de diálogo e de chegada.

⁴ Incluindo o Ciné-Club Avant-Garde 52, do Musée de l’Homme, e o Ciné-club du Quartier Latin.

⁵ Entre as diversas manifestações públicas do grupo, a partir do catálogo *Bientôt les Lettristes (1946-1977)* (FRYDMAN, 2012): “Première manifestation publique” – 28 de janeiro, 1946; “Le mouvement letriste” – 28 de novembro, 1947; “10ème manifestation publique. Initiation au Phénomène Lettrique” – 7 de maio, 1948; “4 recitals Lettristes” – outubro, 1950.

manifestos e publicações do grupo, mas também via agitações de inspiração dadaísta – algo que os levou a serem descritos por Boursselier como “ilustres criancinhas do Dada, as quais em sua maioria desconhece a existência de seus predecessores e não leu Tzara nem Huelsenbeck” (1999, p. 35).

Entre outras ações, ficariam conhecidos por uma manifestação anticlerical, em um domingo de Páscoa, na Catedral de *Notre-Dame*. O grupo confeccionaria um cartaz provocativo, evocando-se como uma trupe de vagabundos: “Todos nos chamam de vagabundos, e é o que somos. Nós não somos nada, mas então aí, nada de tudo, e nós sabemos não servir para nada” (BOURSELIER, 1999, p. 35). Um dos manifestantes, devidamente vestido com batina dominicana, entraria na Catedral, para ler um texto com vorazes acusações à igreja, mas logo seria expulso, sob golpes dos fiéis e da polícia. As agitações públicas dessa primeira geração culminariam com o *affair* Charlie Chaplin, quando de sua ida a Paris para a divulgação de *Limelight* (1952). Durante a entrevista do astro à imprensa, os letristas Wolman e Berna distribuiriam aos jornalistas o folheto *Finis les pieds plats*, reivindicando o protagonismo da filmografia letrista, em contraposição ao cinema de grande público de Chaplin. A troca de acusações ganharia espaço em publicações letristas, radicalizando os posicionamentos. De um lado, Isou, em prol de uma arte cinematográfica letrista com seu *hall* de figuras renomadas, como Griffith e Chaplin. De outro, os futuros fundadores da Internacional Letrista, com sua aversão às grandes figuras, especialmente Chaplin, debochado como defensor das massas, da resignação, e posteriormente atacado em algumas das passagens de *Potlatch* – boletim da Internacional Letrista (DEBORD, 1996).⁶

Outro fato marcante do período, concomitante à abertura do Festival de Cannes de 1952 (abril), será o dossiê da revista *ION*, dedicado ao cinema letrista. O mesmo apresenta um rico panorama, com escritos e roteiros de artistas envolvidos com cinema. Entre outros materiais, destaca-se o extenso “Esthétique du Cinéma” (ISOU, 1952), texto em que Isou apresenta importantes conceitos letristas aplicados ao cinema. Entre eles, o cinzelamento, a centralidade da banda sonora, o fim do cinema e, não menos importante, a tomada das salas como locais de ação e debate. Os demais artigos do dossiê, redigidos por artistas como G. Wolman (1952b), G. Pomerand (1952), F. Dufrière (1952) e G. Debord (1952), teriam por tema sua prática

⁶ Em *Potlatch* n. 3: “Acreditamos que o exercício mais urgente da liberdade é a destruição dos ídolos, sobretudo quando eles recomendam a liberdade”. (DEBORD, 1996, p. 27). Em *Potlatch* n. 21, ironiza-se a comparação de Chaplin com a personagem Gelsomina, de *La Strada*, de Fellini: “[...] quase todos são cegos a respeito das repugnantes intenções idealistas, de uma produção que constitui uma apologia da miséria material e de todos os desenlaces, um convite à resignação” (DEBORD, 1996, p. 162).

cinematográfica, entre 1951-1952, em alguns dos casos tratando-se dos roteiros de suas obras⁷.

Um cinema pelos letristas?

Para uma definição do cinema visto pelos letristas, vale retomar alguns dos escritos dos anos 1950, especialmente aqueles que exploram o cinzelamento aplicado à arte cinematográfica. Para tanto, são fundamentais o artigo de Isou para a revista *ION* n. 1, bem como aqueles de Lemaître (1999) acerca de *Le film est déjà commencé?*

Em *Esthétique du cinéma* (1952), Isou atualiza alguns de seus principais conceitos sobre o cinema, incluindo aspectos estéticos, materiais e econômicos. Inicialmente, propõe uma reformulação da ideia de arte, que deveria ser um modo de expressão, definido pelas bases materiais, específicas a cada área. Seriam desejáveis mecânicas heréticas, geradoras de rupturas estéticas e combinações inéditas, em contraposição à simples continuidade. No cinema, isso corresponderia a um uso particular das imagens, sons e cores, tomando-os como “elementos assincrônicos” (ISOU, 1952, p. 61, tradução nossa).

Referindo-se às artes em geral, Isou anuncia dois momentos sucessivos, os períodos *amplique* e *ciselant*, destacando suas transformações quanto à composição das expressões. No *amplique*, a composição seria guiada pela conjugação horizontal das diferentes unidades, tendo por foco a harmonia das anedotas. Já no momento *ciselant*, os artistas trabalhariam de modo vertical, enriquecendo cada imagem por si, sem se preocupar-se com aquilo que lhes precede ou sucede. A cinematografia letrista faria parte de um período *ciselant*. Assim, Isou destacará os processos de montagem, os usos da película como superfície de intervenção e o som. Quanto ao primeiro quesito, em uma defesa daquilo que seria uma montagem discrepante, o letrista defende ser possível uma divergência total, entre as construções visual e sonora. Trata-se da “montagem discrepante (desejando alcançar o cinzelamento de cada um dos elementos) [que] faz divergir as bandas e as torna indiferentes uma em relação à outra” (ISOU, 1952, p. 69, tradução nossa).

O segundo tipo de ataque, por seu turno, se voltaria à superfície da película. A operação seria de esculpir sobre o celuloide, criando independências entre cada

⁷ No volume 13 de *Cahiers du cinéma*, M. S. (iniciais do verdadeiro nome de Eric Rohmer – Maurice Schérer), publicaria uma resenha de *ION*, com ataque voraz ao artigo de Isou. Entre as alegações: a constatação de que a evolução da arte, tal como proposta, seria uma vulgata da Estética de Hegel; o desconhecimento de Isou, quanto às contribuições de Renoir, Bresson, Rossellini e Hitchcock para o cinema moderno; e, também, a sugestão de que a tática letrista de ocupação das antigas salas de cinema se aproximaria de uma extorsão fascista (M. S.; G. de R., 1952, p. 62).

fotograma ou sequência. Ao intervir, o autor age como um escultor que, ao invés de trabalhar sobre materiais virgens, o faz sobre películas com imagens já fixadas. Por fim, Isou sugere que os sons, liberados de suas relações com a banda visual, teriam autonomia própria, estimulando novas experiências.

Na senda de Isou, Lemaître apoiará o debate da cinematografia letrista, situando-a em uma etapa de saturação da sétima arte. Isso se dará especialmente nas publicações contemporâneas a *Le film est déjà commencé?* (1951). Os escritos dedicados ao longa-metragem, publicados na forma de um livro (LEMAÎTRE, 1999), incluíam um prefácio de Isou acerca da cinematografia letrista, textos livres de Lemaître indicando as condições cotidianas de espetatorialidade e de exibição de filmes letristas, bem como uma versão do roteiro de *Le film est déjà commencé?*. Nesse contexto, o cinema não é uma janela para o mundo, mas um local de diferentes ordens de cinzelamento. O manifesto *Notes pour un syncinema* (LEMAÎTRE, 1999, p. 56-81) destaca dois aspectos de interesse em tal cinema. Primeiramente, um trabalho de montagem discrepante, marcado pela independência narrativa entre a banda sonora e a banda visual. Os sons seriam gravados antes das imagens, libertando-se do monopólio da visão e adquirindo preponderância. Tais procedimentos seriam complementados no roteiro de *Le film est...*, com uma sistematização do cinzelamento sobre o celuloide. Isso inclui as formas de intervenção (letras, pinceladas, números ou figuras geométricas), seu conteúdo (dependendo do tipo de imagem presente em cada sequência que era objeto de intervenção, haveria modos de criação particulares) ou, ainda, referências aos padrões rítmicos a serem conseguidos entre os conteúdos imagéticos e sonoros⁸. Um segundo aspecto relevante, em *Notes pour un syncinema* diz respeito ao uso da sala durante a exibição, que deveria ser subvertido, com o resgate das aproximações cinema-teatro. Seria necessária a incorporação do “projeccionista, recepcionistas e da multidão de espectadores em sua totalidade” (LEMAÎTRE, 1999, p. 71, tradução nossa) em um espetáculo que seria uma mistura, unindo representação teatral e cinematográfica. Quanto à atuação *in loco*, Lemaître sugere a necessidade de profissionalização de seu cinema. Deveria haver a contratação de atores, especialmente para as provocações durante as projeções. Em particular, uma dupla que seria encarregada pela elaboração de rupturas voltadas aos espectadores ou, então, às imagens projetadas. Neste último caso, inclusive, previam-se ações dependendo dos gêneros cinematográficos em pauta, incluindo regras particulares

⁸ No roteiro, tais indicações concentram-se entre as seguintes páginas: 145-149, 159-163, 173 (LEMAÎTRE, 1999).

para documentários históricos, policiais ou melodramas⁹. De modo amplo, as propostas de Lemaître retomavam os contatos com a prática teatral, na tentativa de superar o cinema enquanto experiência de projeção de imagens sobre a tela, incorporando ações de ruptura voltadas ao material visual projetado e ao espaço da sala no decorrer da projeção.

Acerca da assincronia

A viabilidade de uma total independência entre as construções de ordem visual e sonora, defendida por Isou em *Esthétique du cinéma*, permite aproximar as propostas letristas ante à questão da assincronia audiovisual. Desde a “Declaração sobre o futuro do sonoro”, haveria uma oposição à tendência naturalista do cinema hollywoodiano clássico, incluindo o emprego do som “em sua não-sincronização” com o material visual, ou a proposta de “não-adesão” do som em relação a uma “peça de montagem visual” (EISENSTEIN, 2002, p. 226). Durante o século XX, diversas são as formulações para teorizar contextos nos quais as associações imagens-sons não se adequariam a uma complementação naturalista. Sem a ambição de mapear este vago campo, nos restringiremos a alguns dos aportes de Eisenstein (2002) e Chion (1993), particularmente sobre a questão do contraponto audiovisual, passando pelo cinema como forma de conflito (Eisenstein) e pela leitura dual como pressuposto a ser questionado (Chion).

Entre as possíveis concepções da assincronia, há a ideia de contraponto. Em “Notas para uma história do cinema”, Eisenstein o define como um momento necessário no processo histórico do cinema marcado pela assincronia. “É interessante que, na prática consciente do cinema, a assincronia do som (da música) e da imagem se apresente antes da sincronia.” (EISENSTEIN, 2014, p. 122). Tal prática remontaria ao período do cinema silencioso, com a ação de dubladores por trás da tela, ou em filmes que seriam integralmente acompanhados por execuções musicais. No livro “A forma do filme”, Eisenstein retomará o debate, recorrendo à ideia de “contraponto audiovisual”, que corresponderia ao conflito envolvendo “experiência ótica e acústica” (2002, p. 60). Nesse contexto de sua teoria, o contraponto faz parte da concepção do cinema como arte constituída por conflitos, entre os quais aquele existente entre sons e imagens tomados como esferas diferentes e superpostas. Em “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (EISENSTEIN, 2002, p. 225-227)

⁹ O texto *Instructions a l'usage des spectateurs professionnels* é um manual que indica a linguagem, a frequência e a matéria das interrupções (LEMAÎTRE, 1999, p. 45-49).

defende-se que a simples adesão do som a uma peça visual aumentaria a ilusão própria ao cinema sonoro usado comercialmente. Em contraposição, o som deveria ser tomado como “um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual)”, tendo por princípio “sua distinta não-sincronização com as imagens” (p. 226) – procedimento esse designado como um método polifônico.

No tocante a pesquisas recentes, há o trabalho de Michel Chion. Ao tratar do contraponto audiovisual, também denominado de dissonância, o pesquisador francês traz definições de interesse para a abordagem da cinematografia letrista. Para ele, a possibilidade do contraponto audiovisual implicaria em uma voz sonora, com desenvolvimento horizontal, coordenada com a cadeia visual; porém, percebida como individual. (CHION, 1993, p. 35) Ante à dificuldade em existir no cinema tal autonomia horizontal entre o sonoro e o visual, Chion sugere que a dissonância funda-se em um predomínio da leitura dual, ou binária, pela qual imagens e sons se relacionariam sob os binômios “sim/não”, “redundante/contraditório” (p. 36, tradução nossa). De fato, há centenas de construções possíveis entre uma determinada imagem e suas sonorizações. A dissonância seria uma contraposição a tal leitura binária, mas que, ainda assim, a manteria como pressuposto a ser rompido. Entre os casos tratados por Chion, há as transmissões esportivas de TV, nas quais, em momentos pontuais, as imagens tomam um caminho e as vozes *over* dos comentaristas outra totalmente diferente – as vozes não visam, tampouco comentam, aquilo que acontece nas imagens. Tal discordância pontual relaciona-se à elaboração de novas figuras audiovisuais que devem ser examinadas caso a caso, dependendo das tensões erigidas entre elementos visuais e sonoros, incluindo possíveis experiências que escapariam à leitura binária preestabelecida. Cabe lembrar que Chion condenará as próprias noções de banda sonora e banda visual, dado que no audiovisual sons e imagens jamais podem ser percebidos separadamente. Deste modo, quanto à noção de dissonância fundada em uma leitura dual, opondo imagens e sons, Chion não omitirá seu caráter ideológico¹⁰. Os manifestos e outros escritos letristas, aqui examinados, vão

¹⁰ Para Chion (1993), a coincidência naturalista entre sons e imagens, pode ser tomada como uma “posição ideológica própria a um cinema dominante” (p. 40), especialmente o clássico. Trata-se de uma ilusão de unidade construída, com vistas à transparência. Por outro lado, a possibilidade de uma independência total entre sons e imagens, podendo ser uma “ideologia disjuntiva” (p. 81), leva em conta a mesma ideia de unidade; porém, para negá-la.

de encontro a essa colocação, apresentando uma forte sugestão binária que adquire, porém, novos contornos nas construções audiovisuais propriamente ditas¹¹.

Considerando a cinematografia letrista em seus contatos com a assincronia audiovisual, é possível propor uma hipótese de análise, a ser averiguada. A independência, de fato, seria um pressuposto de construção, afirmando-se no campo teórico e dos manifestos. Nas obras, no entanto, averígua-se uma rica gama de possibilidades que se contrapõem à utilização do som como simples complemento ou reafirmação da imagem. A partir dessa perspectiva, no próximo tópico, abordaremos quatro dos principais filmes de 1951-1952, tendo em vista uma descrição comentada e a verificação de suas composições assincrônicas. Tais filmes são, respectivamente: *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou, *Le film est déjà commencé?* (1951) de Maurice Lemaître, *L'anticoncept* (1952) de Gil Wolman e *Hurlements en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord. Devido à sua natureza híbrida, entre filmes e intervenções *in loco*, a abordagem não descartará um cotejo de materiais, por vezes mesclando informações filmicas e de roteiro, necessárias à devida descrição e reconstituição dos fenômenos assincrônicos em pauta.

***Traité de bave et d'éternité* (1951)**

O filme pode ser considerado como marco fundamental do grupo. Quanto à sua construção, o registro sonoro de *Traité de bave...* foi feito antes e, posteriormente, somado a um grupo bastante fragmentário de imagens. Em sua primeira versão, exibida em 20 de abril de 1951 na programação paralela do Festival de Cannes, a banda sonora de *Traité de bave...* compunha-se de três partes, envolvendo a história de um certo Daniel, com presença construída via voz *over*. Apenas o primeiro terço era acompanhado por imagens, sendo os demais extratos sonoros apresentados sobre a escuridão total.

Em sua versão definitiva, apresentada no dia 23 de maio de 1951, no *Ciné-Club Avant-Garde 52*, o filme manterá a formação sonora tripartite, agora integralmente acompanhada por imagens. Tais capítulos serão anunciados, no filme, respectivamente, como “o princípio”, “o desenvolvimento” e “a prova”. No primeiro, vemos Isidore Isou e outros letristas perambulando por *Saint-Germain-des-Prés*, através de imagens realizadas em 16mm. Não há ações ou motivos particulares.

¹¹ Devido à forte presença enquanto teoria e ambição artística letrista, o debate dos filmes não omitirá o termo “banda” sonora. Serão aqui mescladas duas ações. Primeiramente a identificação dos elementos sonoros e visuais, em suas ambições autônomas. Em seguida, o destaque a configurações audiovisuais recorrentes, tomando-se os estímulos visuais e sonoros enquanto indissociáveis.

Paralelamente, um narrador nervoso, centrado em Daniel como duplo de Isou, duela com um escracho de vozes vociferantes, em suas explicações sobre a arte cinematográfica discrepante. No segundo capítulo, haverá imagens de Isou, somadas a restos de documentários, apresentados de modo embaralhado, com intervenções de cinzelamento. A narração em *over*, por seu turno, incluirá ironias aos enlaces amorosos da narrativa clássica, com os amores múltiplos e jamais consolidados de Daniel. A partir desse capítulo “o desenvolvimento”, e de modo cada vez mais marcante, percebem-se manipulações do celuloide, incluindo escrita e pintura, a exposição de negativos, a ação de escovas após banho em ácido, entre outras intervenções. Na terceira parte, chega-se ao cinzelamento extremo, restando ao espectador observar o desfile de ranhuras sobre o celuloide, que formam uma base visual para experiências sonoras letristas.

Em *Traité de bave...*, quanto à assincronia audiovisual, pode-se encontrar uma figura principal que terá ecos em outras obras: a ideia de uma linha sonora (vocal), circundada por imagens alheias. Assim como definida por Chion, tal figura se inspiraria em emissões televisivas, nas quais há um grupo de vozes central com atritos entre si, ao qual as imagens são somadas, sem uma relação necessária¹². Em *Traité de bave...*, porém, tais vozes mantêm alguns pontos de contato, rarefeitos e significativos, ante às imagens. Os mesmos são de duas naturezas: a) associações sugeridas, aproximando vozes e presenças corporais; ou, então, b) afinidades rítmicas entre fragmentos sonoros e visuais.

A potência da presença vocal, em *Traité de bave...*, constrói-se desde o início, com um coro de vozes letristas, sucedido por cartelas que dispõem o nome dos realizadores. Para um espectador do período, conhecedor do grupo e de suas realizações, o vínculo já estaria estabelecido entre a experiência sonora audível e alguns dos corpos que aparecem ao longo do filme. Constrói-se, assim, um vociferar onipresente que se aproxima de uma emanção subjetiva, dos corpos que desfilam em *flashes* fragmentares. No primeiro capítulo, isso diz respeito à presença do grupo de letristas perambulando por Saint-Germain-des-Prés e, no último capítulo, às presenças visuais dos poetas Dufrené e Marc’O, contíguas aos registros sonoros de poesias. De modo mais enfático no final de *Traité de bave...*, acompanhando a presença sonora de tais poesias, vislumbraremos “paralelos estruturais” (CABAÑAS, 2014, p. 31, tradução nossa) entre as rupturas semânticas, implícitas nas experiências

¹² Para Chion, o televisivo é em parte marcado pela existência de vozes que dialogam entre si, mas sem se referirem àquilo que se sucede nas imagens. Nas palavras do autor, “sons fora de campo, sons geralmente de vozes que dialogam entre si sobrepondo-se ao visual” (1993, p. 123, tradução nossa).

vocais, e o abstracionismo das imagens cinzeladas. A partir de seus fluxos, tais imagens e sons parecem rimar, reduzindo-se à pura presença física e rítmica. Será o caso do fragmento dedicado à apresentação da poesia “J’interroge et j’invective: poème à hurler/ À la mémoire d’Antonin Artaud” (1949)¹³, de Dufrenô. Escuta-se o registro sonoro da poesia, composta por vocábulos incompreensíveis, organizados em padrões rítmicos, breves refrãos que se sucedem através uma violência vocal cada vez maior. Ao fim dos dois minutos de performance vocal, tem-se a impressão de um desprezo rítmico à linguagem corrente, que culmina com a nervosa repetição da palavra *cloache*, cujo significado em italiano é esgoto. Chama-se atenção à matéria orgânica do corpo, tomado em suas entranhas, como base para a composição da poesia. Assim, também, em um extrato do filme, há um balé de imagens com forte teor rítmico, variantes e também em processo de decomposição. São especialmente pontas de rolos de filme, apresentando números, figuras geométricas, fragmentos de palavras ou apenas o branco e o preto em suas sucessões. Em diversos de tais extratos, há intervenções com pinceladas ou outros tipos de ranhuras sobre a película, trazendo a operação rítmica de fragmentação para a superfície da tela. Tomados em seus paralelos, tais exercícios sonoros e visuais unem-se em uma operação rítmica de ataque às palavras e às imagens em seus usos naturalistas.

Le film est déjà commencé? (1951)

Realizado por M. Lemaître, *Le film est...* parte da ambição de aprimorar a proposta de Isou. Será composto por imagens de origens diversas – extratos de filmes clássicos, de imagens feitas pelos letristas e sequências que sofrem grande interferência gráfica. Neste filme, as intervenções manuais serão mais radicais, paralelamente a um detalhado debate sobre a própria concepção de cinzelamento, presente no roteiro. A centralidade da emissão sonora será mantida, com a existência de um grupo de vozes (*over*) que narram os acontecimentos que iriam tomar a sala durante a exibição do próprio filme. *Le film est...*, assim, é uma autorreflexão sobre uma sessão de *syncinema*¹⁴ que ocorreria de modo bastante provocativo.

A ação teria início na frente da sala de cinema, sobre a calçada, na qual os espectadores esperam pela abertura da sessão, que ocorreria com 60 minutos de atraso. Durante esse tempo, do primeiro andar do prédio, figurantes jogariam água,

¹³ Publicado na revista *Ur: la dictature letriste*, n. 1, Paris, 1951.

¹⁴ *Syncinema*: mescla de cinema e teatro, cujas particularidades foram debatidas nas páginas anteriores a partir do manifesto “*Notes pour un syncinema*” (LEMAÎTRE, 1999, p. 56-83)

talco e tapetes empoeirados sobre os convidados. Desde então, iniciaria a troca de insultos. Sobre uma pequena tela rosa, seriam projetados extratos de *Intolerância* (1916), realizado por Griffith. O diretor da sala tentaria convencer os convidados a não assistir à obra anunciada. Ao adentrar, estes encontrariam as luzes apagadas, além de brigas, dificultando a acomodação. Nesse momento, seria projetada a sequência final de um *western*, até a cartela “fim”. Após as luzes reacenderem, seria necessário evacuar as cadeiras, devido ao aparecimento de dois faxineiros em discussão. Haveria ainda diversas intervenções, incluindo brigas entre figurantes, a chegada da polícia, bem como, por fim, a presença do projetorista, relatando que a última bobina do filme teria se perdido. Algumas dessas ações não são apenas narradas pelas vozes *over*, mas também estão presentes em roteiro, previstas para encenação na própria sala.

Le film est... foi concebido como uma sessão teatral-cinematográfica. Isso explicita-se no próprio material audiovisual examinado. Parte das vozes *over*, assim, narram as ações que ocorreriam na sala, estabelecendo com ela transições. Quanto à assincronia audiovisual, *Le film est...* retoma a linha vocal circundada por imagens alheias. Neste caso, porém, as imagens mais interessantes não são aquelas projetadas na tela, mas aquelas criadas pelas vozes *over*¹⁵ e, por vezes, expandidas para a encenação *in loco*.¹⁶ Ou seja, uma construção sonora que explode para uma existência *in loco*, com a elaboração de um fora da tela possível. Tal espaço é evocado pelas vozes *over*, mas acaba por expandir-se à plateia da sala de cinema, colocada como principal local do espetáculo.

A partir de uma análise centrada no roteiro de *Le film est...*, tal fora de tela evocado adquire novas nuances. Incluindo a presença teatral durante a projeção, o roteiro trazia três colunas, contendo respectivamente os sons¹⁷, as imagens¹⁸ e as intervenções a serem realizadas por figurantes e atores¹⁹. A leitura do documento traz muito sobre a construção intuída por Lemaître. Imagens, sons e ações *in loco* são concebidos como elementos independentes que, porém, possuem pontos de contato horizontais.

¹⁵ Trata-se de vozes (*over*) presentes/registradas no próprio material audiovisual.

¹⁶ Ações previstas em roteiro.

¹⁷ Coluna 1 – ver Figura 1.

¹⁸ Coluna 2 – ver Figura 1.

¹⁹ Coluna 3 – ver Figura 1.

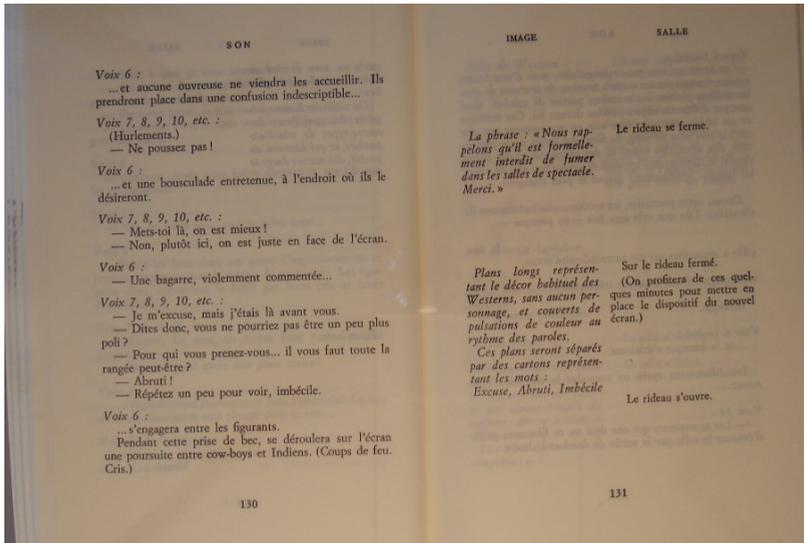


Figura 1: Roteiro de *Le Film est déjà commencé?*
 Fonte: Lemaître (1999, p. 130-131).

Em algumas das passagens, o roteiro prevê articulações momentâneas entre a coluna “som” e a coluna “imagens”. Assim, ao longo da apresentação do registro sonoro da poesia “45°5” de Wolman, o roteiro previa um longo plano composto por negativos tingidos, cuja pulsação visual deveria propositalmente rimar com a pulsação sonora da poesia (LEMAÎTRE, 1999, p. 119).

Também a partir da leitura do roteiro, identifica-se o constante trânsito, entre o encenado *in loco*²⁰ e o evocado via vozes *over*²¹. Tal fluxo, que colabora de maneira particular para a construção do fora de tela, apresenta-se em diversas passagens previstas em roteiro. Em torno da metade da peça-filme, entre as páginas 130 e 135, as cortinas se fecham para o surgimento de uma nova tela, coberta por objetos coloridos pendurados e, logo após, passarão pela sala dois varredores, o diretor, o projecionista e faxineiras. Tais ações, ocorridas *in loco*, serão acompanhadas pelas vozes *over*, que narram em tom profético a *mise en scène* em curso. Assim, antes das cortinas se fecharem, previa-se em *over*: “a representação se mergulhará no negro” (LEMAÎTRE, 1999, p. 128, tradução nossa). Outra das vozes *over* anunciará chegada de extratos de *western*, que serão vistos depois da reabertura das cortinas. Do mesmo modo, a aparição *in loco* de uma tela transformada, devido à sobreposição de tecidos

²⁰ Coluna 3 – ver Figura 1.

²¹ Coluna 1 – ver Figura 1.

e outros objetos, será antecipada pela voz *over*: “Essas cortinas e esses objetos poderão ser colocados em movimento por maquinistas ao longo do filme. Durante a projeção, cabeças, mãos e chapéus serão sobrepostos aos feixes do aparelho de projeção para velar as imagens.” (LEMAÎTRE, 1999, p. 132, tradução nossa). Por fim, as vozes *over* detalharão as falas, durante a aparição *in loco* do diretor, do projetorista e de outros membros da equipe: “Não e não! Eu não quero projetar esse filme. Como comunista, me recuso a colaborar com essa propaganda americana...” (LEMAÎTRE, 1999, p. 134, tradução nossa). O funcionamento dessa passagem, trazendo ambiguidades entre o universo fílmico e aquele da plateia, será replicado em outros momentos do roteiro.

Uma das bases do *syncinema* de Lemaître, portanto, refere-se a esse fluxo contínuo, entre o que está na tela e fora dela. Movimento em si, que pressupõe a superação do cinema como experiência restrita à tela, a partir de um dispositivo presente na própria construção do roteiro.

***L'anticoncept* (1952)**

Em *L'anticoncept*, a experiência visual se reduzirá à projeção intermitente de um círculo branco sobre um balão meteorológico, acompanhada por poesias letristas e sonoridades corporais que, por vezes, jogam com a desintegração da fala. Finalizado em setembro de 1951, será primeiramente exibido em fevereiro de 1952, no Ciné-Club Avant-Garde 52 do Musée de l'Homme, em Paris, incluindo posterior apresentação no Festival de Cannes de 1952.

No dossiê de *ION*, Wolman (1952b) publicará uma transcrição das falas do filme, incluindo um extrato inicial na forma de parágrafos convencionais, seguidos por uma poesia e um grande conjunto de palavras, dispostas em intervalos simétricos. Ou seja, a disposição do roteiro de *L'anticoncept* sugere uma ruptura cada vez maior do uso das palavras com seus significados convencionais, avançando para a construção de padrões visuais.

Quanto à assincronia, *L'anticoncept* une a continuidade de uma emissão sonora como elemento central, paralelamente à negação da tela enquanto espaço de projeção. A presença de um objeto esférico branco, diante das cortinas fechadas e sendo bombardeado por flashes de luz, traz uma nova dimensão às relações obra-espectador. Trata-se de uma ordem física, a respeito da qual o próprio Wolman comentaria: caso alguns dos espectadores se retirassem da sala, seria devido ao poder físico da presença luminosa, perceptível até mesmo de olhos fechados. Na espetatorialidade de *L'anticoncept*, a experiência física é fundamental. Ela se apresentará nas imagens e também nos sons, sendo que cada uma de tais instâncias sofre intervenções específicas. O pulsar dos flashes

alegoriza o processo físico de impressão da luz sobre a película. Refere-se à prata, em processo de queima, eclipsante, antes mesmo de dar origem a imagens visíveis. A presença esférica do balão meteorológico, em si, também poderia evocar aquilo que Kaira Cabañas denomina de uma “percepção militarizada” (2014, p. 85, tradução nossa) fundada em um olhar que passa por um orifício esférico e, finalmente, atinge um objeto mirado. Tal percepção, além das possíveis referências ao processo de mira e tiros, incorporaria a eminência física de tais explosões, no bojo das relações balão-espectadores. Nesse sentido, a proposta de Wolman radicaliza aquela de Lemaître, com suas performances e a permanência da tela como espaço de projeção. No caso de *L'anticoncept*, a tela é superada por uma percepção tátil, denominada como “fase física” (WOLMAN, 1952a, p. 31) do cinema, na qual as sucessões de imagens fragmentares exigiria dos espectadores uma relação não mais intelectual, e sim física. A partir de tais flashes, que propiciariam relações de ordem rítmica, tátil ou de intensidades ótico-corpóreas, os próprios espectadores estabeleceriam relações com a sala e entre si, em uma espécie de corpo a corpo. Supõe-se que os principais elementos constitutivos da experiência cinematográfica, incluindo imagens, sons e a situação de projeção, poderiam reduzir-se a uma experiência física. Em tom de descoberta alarmante, na revista *Ur*, Wolman tratará de tal cinema sob a designação de *cinématochrone*, defendendo a possibilidade de uma “rarefação extrema” (WOLMAN, 1952a, p. 20) da imagem, transformada em um mero movimento físico sobre a tela e a sala.

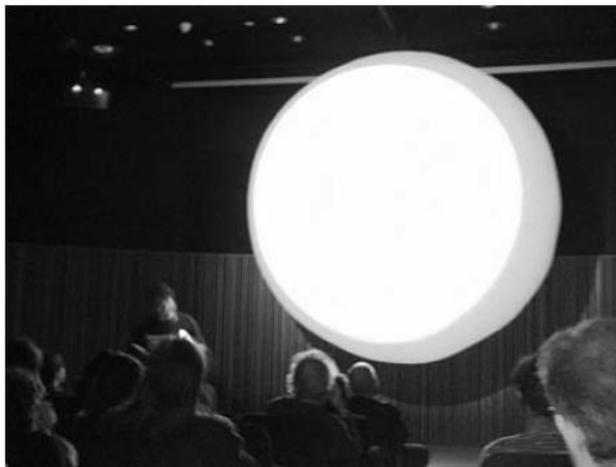


Figura 2: *L'Anticoncept* (1952), de Gil Wolman. Recriação no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, out. 2005. Foto: Jorge Ribalta.

Fonte: Cabañas (2014, p. 79).

ION, Hurlements... é apresentado a partir de duas colunas: imagens e sons. Entre as imagens, amontoam-se extratos de filmes de descarte, bem como planos documentais com letristas perambulando por Saint-Germain-des-Prés. Há também intervenções em negro, inserções de frases e o ataque à emulsão com o uso de escovas. Já o som, será composto por fragmentos vocais, unidos em um todo inconsequente: poemas e coros letristas, gritos, notícias radiofônicas, leituras do código penal francês, ou ainda, extratos de narrativas literárias. A natureza dos materiais, bem como a proposta de autonomia às imagens e sons, sugere aproximações entre o roteiro aqui comentado, de *Hurlements...* publicado em *ION*, e *Traité de bave et d'éternité* de I. Isou.

A nota introdutória ao roteiro, “Prolegomenes a tout cinema futur” (DEBORD, 1952, p. 217), indicará o desejo de superação do cinzelamento enquanto mera prática formal, inscrevendo-o no campo social. O letrismo e o ataque à película se colocariam como necessidade e expressão da revolta, contra uma ordem a ser ultrapassada.

Alguns meses depois, Debord finalizaria a versão audiovisual de *Hurlements...*, com modificações substanciais em relação ao roteiro de *ION*. Na versão filmada, a negação das imagens em movimento é associada a uma única sincronia: uma tela uniformemente branca durante os diálogos e, inversamente, a completa escuridão durante os momentos de silêncio. Na parte sonora, há cinco vozes (G. Wolman, S. Berna, B. Rosenthal, I. Isou e G. Debord), com falas de expressividade oscilante, neutras ou atonais, constantemente interrompidas. De interesse, para pensar a desagregação sonora de *Hurlements...*, há o extrato vocal inicial, com um exercício de ritmos corpóreos inspirado na *mégapneumie* de G. Wolman. Nele, o gargarejar oscila entre os padrões rítmicos e o vômito, reafirmando uma dimensão física da presença vocal. Na sobreposição de extratos sonoros, pode-se identificar, em germe, a futura experiência situacionista do desvio, para a qual qualquer elemento, não importando sua origem, pode ser objeto de novas aproximações. Em *Hurlements*, tal prática apresenta-se sob a “figura geral da ausência”. (DANESI, 2011, p. 45, tradução nossa). Ou seja, os choques, entre os diferentes conteúdos e formas de entonação, colaboram para um esvaziamento de qualquer construção entre imagens e sons. A ação propriamente dita, por sua vez, deverá ser construída pelos espectadores, incomodados ante à desagregação proposta por *Hurlements...* Para tanto, o espaço da sala será de primordial importância. A primeira projeção do filme, em junho de 1952, seria interrompida devido às reações dos espectadores. A segunda projeção, em outubro de 1952, tal como descrita por Danesi (2011, p. 45-49), terá a presença de diferentes facções letristas de então, mantendo provocações entre si. Os insultos

incluiriam intervenções verbais, bem como o arremesso de preservativos inflados com água. As ações ocorreriam, especialmente, nos momentos em que a tela ficava negra, sob silêncio. Pode-se associar os silêncios de *Hurlements...*, assim, a um projeto mais amplo de ação, que partiria da negação do cinema, recolocando a sala de projeção como espaço de debate.

No filme de Debord, somam-se a negação das imagens em movimento, a negação da centralidade da emissão sonora, paralelamente à presença da sala como espaço de provocações e ação. Ente seus resultados, Debord efetiva as ambições de Isou: “Estando o cinema morto, é necessário fazer do debate a obra prima. A discussão, apêndice do espetáculo, deve tornar-se o verdadeiro drama” (ISOU, 1952, p. 152).

Considerações finais

Ao longo deste artigo, questionou-se a possibilidade de uma cinematografia letrista, concentrada em 1951-52, tendo entre suas particularidades, práticas que colocam em xeque o uso do som como simples complemento das imagens. As configurações da assincronia, pensada de modo abrangente, incluem dois polos que foram explicitados em suas variações e rupturas, através de quatro filmes. Trata-se da tentativa de tomar o som como elemento privilegiado, desdobrando-se na figura de uma emissão sonora rodeada por imagens alheias e, por outro lado, a agressão às imagens em movimento e à tela, sugerindo contatos com aquilo que se denominará aqui como um “*cinéma sans images*” (NOGUEZ, 2010, p. 185).

Quanto à noção de assincronia, vale notar um descompasso, entre as grandiosas propostas teóricas letristas e sua prática cinematográfica. A ambição de uma total independência é demasiado pretensiosa, dado que diante de qualquer conjunto de imagens e sons simultâneos, a tendência é o estabelecimento de continuidades, pensadas aqui a partir das assincronias, presentes nas construções audiovisuais e em ações previstas em roteiros. Entre o panorama de possibilidades de assincronia, verifica-se a constância de uma emissão vocal rodeada por imagens alheias, com pontos de contato. Marcante nos filmes de 1951, a centralidade do registro sonoro tem matizes renovados nas experiências de 1952, culminando com o paradigmático *Hurlements...*, com suas intermitências e a retomada da fala/ação pelos espectadores. Se, nas experiências poéticas, o letrismo avança para uma poesia física; no cinema, a potência vocal ganha novos e interessantes contornos. Ampliando-se o escopo inicial deste artigo, seria possível avançar para outras ambiguidades entre sons e imagens. É o caso da onipresença e onipotência das vozes no cinema letrista, cujos

emissores são referidos em cartelas, perpassam as imagens e flashes, ou se postam fisicamente *in loco* durante algumas das projeções. Tal perspectiva, em contato com os estudos da acusmática²³, é ainda um solo virgem entre a bibliografia especializada acerca do letrismo.

Na cinematografia letrista, o projeto de agressão às imagens, ou à tela como local de projeção, soma-se às reaproximações entre cinema e teatro. Inicialmente, nas obras de I. Isou e M. Lemaître, há sobretudo uma negação propiciada pelas intervenções de cinzelamento sobre o celuloide. Posteriormente, com Gil Wolman e G. Debord, chega-se à pura presença do negro ou do branco, em suas intermitências. A centralidade da emissão vocal, sobre fundo saturado, branco ou negro, concilia-se com uma prática existente, no mínimo, desde os anos 1930, e que foi denominada por D. Noguez (2010) como um *cinéma sans images*. Refere-se a um tipo de cinema fundado no ato negação, desdobrando-se em uma arte desposuída de seus principais atributos, como as imagens, a duração ou a tela. Em meio a um *cinéma sans images*, haveria algumas possibilidades, tais como: filmes ou passagens construídas integralmente em fotogramas monocromáticos, por vezes brancos ou negros; as experiências de agressão ao cinema, transformando-o numa instalação, em que a imagem seria apenas um acessório; ou ainda, obras nas quais as imagens são atacadas, destruídas em proveito do som. A cinematografia letrista é um desdobramento de tais possibilidades, especialmente da terceira, vislumbrando-se em obras como aquelas de Wolman e Debord, uma cinematografia potencial, na qual o ataque leva a uma redução das partículas fundamentais e ao minimalismo (NOGUEZ, 2010, p. 191). No decurso de 1952, radicaliza-se a negação letrista, especialmente voltada ao celuloide, às imagens e à tela. Dentro de um *cinéma sans images*, dito cinema potencial letrista, a relação dos sons com aquilo que sobra das imagens envolve o trânsito entre o dentro e o fora da tela; entre o cinematográfico e o teatral. Em *Le film est déjà commencé?*, está em pauta a repetição, entre o *over* e o *in loco*. Nas obras de Wolman e Debord, por seu turno, vislumbra-se a transformação: a projeção substituída pela sessão-debate; o espectador passivo sucedido pelas trocas de provocações; ou ainda, uma transformação das células primordiais do cinema. Tal cinema potencial, ao contrário de cego, teria por riqueza a evocação do visual através dos sons, sendo essa mais uma das dimensões de seu caráter transformador a serem exploradas em futuras pesquisas.

²³ Com base nos estudos de Schaeffer, Michel Chion define a escuta acusmática como “aquela na qual se ouve um som sem ver sua causa” (CHION, 1993, p.32, tradução nossa).

Referências

- AUMONT, J. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 2002.
- BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOURSEILLER, C. *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*. Paris: Plon, 1999.
- CABAÑAS, K. M. *Off-screen cinema: Isidore Isou and the lettrist avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CHION, M. *Un art sonore, le cinema*. Paris: Cahiers du cinema, 2003.
- _____. *La audiovision*. Barcelona: Paidós, 1993.
- DANESI, F. *Le cinema de Guy Debord ou la négativité à l'Oeuvre*. Paris: Paris Experimental, 2011.
- DEBORD, G. *Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. "Hurlements en faveur de Sade". ION, Céntré de Création, Paris, p. 219-230, 1952.
- DEBORD, G.; WOLMAN, G. "Mode d'emploi du détournement". *Les Levres Nues*, n. 8, mai. 1956.
- DEVAUX, F. *Le cinema lettriste (1951-1991)*. Paris: Paris Experimental, 1992.
- DUFREÑE, F. "Tambours du jugement prémier". ION, Céntré de Création, Paris, p. 193-214, 1952.
- EISENSTEIN, S. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FRYDMAN, J. *Bientôt les Lettristes (1946-1977)*. Paris: Passage de Retz, 2012.
- ISOU, I. *Je vous apprendrai l'amour suivi de Traité d'érotologie mathématique et infinitésimale*. Paris: Le terrain vague, 1959.
- _____. "Esthétique du cinema". ION, Céntré de Création, Paris, 1952, p.7-164
- LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?* Paris: Cahiers de l'éternité, 1999.

_____. *Le journal d'un dragueur ou L'amour-système*. Paris: Le Terrain Vague, 1960.

M. S.; G. de R. ION. *Cahiers du Cinema*, n. 14, , p. 61-62, jul. out. 1952

NOGUEZ, D. "Cinema &..." Rien. In : *Cinema &*. Paris, Ed. Paris Experimental, 2010. p. 185-195.

POMERAND, G. "La legende cruelle". ION, Centre de Création, Paris, 1952, p. 159-166.

SADOUL, G. *História do cinema mundial*. v. 2. São Paulo: Martins, 1963.

WOLMAN, G. *Defence de mourrir*, Paris: Editions Allia, 2001.

_____. "Le Cinématochrone – nouvelle amplitude". *Ur: la dictature Lettriste*, n. 2, Paris, 1952a.

_____. "L'anticoncept". ION, Centre de Création, Paris, p. 167-186, 1952b.

Referências audiovisuais

DIEU A BESOIN des hommes. Jean Delannoy, França, 1950.

HURLEMENTS en faveur de Sade. Guy Debord, França, 1952.

L'ANTICONCEPT. Gil Wolman, França, 1952.

LA SYMPHONIE pastorale. Jean Delannoy, França, 1946.

LE BLÉ en herbe. Claude Autant-Lara, França, 1954.

LE DIABLE au corps. Claude Autant-Lara , França, 1947.

LE FILM est déjà commencé?. Maurice Lemaître, França, 1951.

TRAITÉ de bave et d'éternité. Isidore Isou, França, 1951.

submetido em: 30 mar. 2018 | aprovado em: 08 ago. 2018



Onde andará a bicha melancólica?

*Whatever happened to the
melancholic queer?*



Ricardo Duarte Filho¹

¹ Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em *Spanish and Portuguese Languages and Literatures* pela *New York University*. Pesquisa financiada com recursos do CNPq. E-mail: ricardo.duarte@nyu.edu

Resumo: o presente artigo pretende discutir como a presena de uma melancolia *queer* pode gerar novas possibilidades criadoras. Para tal, pretendo discorrer brevemente sobre as ideias de melancolia como falta e fantasmagoria e então as contrapor   ideia da melancolia como produo e estetizao, especialmente como suscitadas pelo filme brasileiro *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis. O artigo argumenta que a bicha melancólica, por recusar o seu presente através de sua estetizao melancólica, possibilita a criao de novas formas de vida para o sujeito *queer* e como essa visão possibilitaria instigantes escolhas est ticas dentro do campo cinematográfico.

Palavras-chaves: artifício; cinema brasileiro contemporâneo; cinema *queer*; melancolia.

Abstract: This essay aims at discussing how the presence of a queer melancholy can bring new creational possibilities. To achieve this, I intend to briefly discuss the ideas of the melancholy as lack and phantasmagoria, to then counter them with the idea of production and aestheticization, especially as brought by the Brazilian film *Doce Amianto* (2013), realized by Guto Parente and Uir  dos Reis. The essay argues that the melancholic queer refuses the present they live in, enabling the creation of new ways of life for the queer subject by the means of a *melancholic aestheticization*. Finally, I also intend to discuss how this could bring new and enriching aesthetic choices for queer films.

Keywords: artifice; Brazilian contemporary cinema; melancholia; queer cinema.

O que você pode falar de um vencedor? Nada! Mas os fracassados – aquela pequena subespécie de homossexual, a bicha condenada, que coloca o carro em marcha e dirige direto para o precipício! Isso me fascina.

Dancer from the dance, Andrew Holleran

Introdu o

Onde andará a bicha melancólica? Estaria soterrada por uma profusão de discursos que exigem representa es gays positivas dentro de uma lógica homonormativa?² No presente artigo pretendo discutir como o emprego dessa figura, tão recorrente e pouco bem-quista na cultura gay, pode suscitar novas possibilidades criativas. Mais especificamente, almejo discutir sobre essa melancolia *queer* através de um enfoque que afasta a ideia de uma pura estagna o, mas que possa ser lida como uma nega o que exige cria o, especialmente através das discussões suscitadas pelo filme brasileiro *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis. O *queer* melancólico seria aquele que recusaria a realidade do mundo que vive, o que pode demandar a es de cria o para gerar uma outra realidade para si. Para tal, trarei uma discussão sobre algumas das principais ideias da melancolia como desenvolvidas por Freud e Agamben e então tentarei debater a possibilidade de sua discussão sob o signo da cria o. Não em detrimento da sua leitura como falta ou a tristeza pela perda de um objeto, mas sim a partir dessa própria falta. Discutir como essa falta pode ocasionar cria o através de uma estetiza o.

Detenho-me, portanto, na discussão de *Doce Amianto*, na qual a melancolia da sua protagonista, Amianto,   a força motriz tanto da narrativa quanto da est tica fílmica. Após ser violentamente recusada pelo homem que ama logo na primeira cena, ela entra em um estado melancólico e letárgico, sendo visitada pelo fantasma de sua amiga, Blanche, que tenta lhe mostrar a possibilidade de novas rela es e de uma nova forma de vida. O que Amianto traria de instigante   o fato de ela não tentar se desassociar totalmente dos sentimentos negativos que a marginalizam. Ela não parte em busca de momentos totalmente livres desses afetos negativos, mas   a partir e com eles que ela cria suas ilusões, empregando a estetiza o melancólica dentro da própria est tica fílmica.

² Aqui emprego o termo “homonormativo” como cunhado pela autora Lisa Duggan em seu livro *The twilight of equality*: “uma política que não contesta os pressupostos e institui es heteronormativas, mas os mant m e sustentam, enquanto promete a possibilidade de uma cultura gay privada e despoliticada, ancorada na domesticidade e consumo” (Duggan, 2003, p. 50).

Encantadora melancolia

Creio que o debate sobre a melancolia se faz hoje importante por entrar em colisão com certas reivindica es da militância LGBT de demandar personagens *queers* “empoderados” dentro de narrativas edificantes³. Seriam, assim, personagens esclarecidas, com visões políticas progressistas, que rompem os estereótipos vistos como negativos: muito afeminado, melancólico, usuário de drogas, promíscuo. Mesmo que a demanda por esses personagens invista em uma necessária busca de representa es que rompem com os binarismos de gênero e de sexualidade, julgo que essa busca corre o risco de cair em uma limita o, ao negar uma vasta gama de outras possibilidades narrativas e est ticas. Além de negar ou relativizar obras que não apresentem personagens *queers* exemplares⁴, essa reafirma o da busca do sucesso parece sinalizar para uma aproxima o com o que Sarah Ahmed (2010) chama o “dever de ser feliz” [*the happiness duty*], o qual buscaria a supressão dos afetos negativos cultivados por personagens como Amianto. Será que discutir a melancolia, especialmente dentro de uma leitura *queer*, não nos permitiria pensar na possibilidade de formas de vida que escapassem a essa demanda de felicidade constante e da domesticidade homonormativa discutida por Duggan?

Essa busca por narrativas que representem personagens gays bem resolvidos e com lugares estabelecidos na sociedade ganha força nos Estados Unidos após os protestos de *Stonewall*, em 1969. A partir de então, essas demandas entram nas discussões de um recém-inaugurado movimento de orgulho gay, cuja principal política era a de assumir-se e viver orgulhosamente com sua orienta o sexual dentro da sociedade, onde poderia trabalhar e produzir. Um verdadeiro cidadão exemplar. “Embora a revolta de *Stonewall* tenha sido iniciada por drag queens, [o movimento da] ‘libera o gay’, ao menos nas suas manifesta es tardias, encorajava lésbicas e gays a agirem de uma forma nova, positiva e com papéis de sexo e gênero

³ Para uma discussão mais pormenorizada dessas demandas, especialmente dentro do contexto brasileiro, ver a tese de Luiz Francisco Buarque Lacerda: *Cinema gay brasileiro: políticas de representa o e além* (2015). Destaco as falas do cineasta Luiz Carlos Lacerda (2015, p. 141): “O filme *Amores possíveis*, da Sandra Werneck, pela primeira vez fala de um casal homossexual masculino [...] não   uma caricatura,   um casal de classe média e tal, e eu me sinto muito bem representado nesse filme”, bem como a fala do político e ativista LGBT Jean Wyllys: “Então se o cinema s  mostra o gay de uma maneira caricata [...] que   o da bicha afetada, engraçada, que serve pra rir, ou o da bicha deprimida, promíscua, que vive envolvida em sexo an nimo, não ama, que   conflitada com sua sexualidade,   óbvio que uma popula o que consome esse cinema, vai ter essa mentalidade, essa ideia acerca da homossexualidade” (LACERDA, 2015, p. 140).

⁴ Aqui poderíamos pensar, por exemplo, na conclusão do importante livro de Antônio Moreno, *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001).

não-desviantes” (HALPERIN, 2012, p. 47)⁵. Um segmento do ativismo pós-*Stonewall* pregaria, portanto, o assimilacionismo, apontando para a normalização como forma de integrar-se na sociedade e conseguir direitos perante o Estado. Mesmo ao pensarmos em outra parcela desse ativismo, como a da liberação sexual, ela também constantemente busca criticar a ligação do homossexual com os afetos negativos ou ainda a recorrência da sua figura trágica. Foi então que cresceu uma grande recusa à cultura gay de uma época anterior à estratégia da “saída do armário”. Daniel Harris, em seu artigo *The death of camp* (1996), afirma que a “opressão e o *camp* são inextricavelmente ligados, e o evanescer de um necessita da morte do outro” (HARRIS, 1996, p. 191). Assim, o *camp*, os musicais, o culto às divas, o apreço à ópera e à decoração, começaram a ser vistos como relíquias inquietantes de um passado recente onde os gays não poderiam se assumir sem sofrerem fortes retaliações sociais e precisariam se apropriar da cultura heterossexual (HALPERIN, 2012).

Embora na história brasileira não tenhamos um evento centralizador como as revoltas de *Stonewall*, as discussões sobre questões sexuais e de gênero eram constantes no país, ampliando sua divulgação nos anos finais da ditadura com o arrefecimento da censura vista nos anos anteriores.⁶ Importante marco dessa abertura é o surgimento do jornal gay *O lampião da esquina* (1978-1981), onde podemos ver, ao menos em seus números iniciais, preocupações que aproximam-se às suscitadas pelo movimento de liberação gay norte-americano⁷. Embora ao longo de seu período de publicação tenham ocorrido diversas mudanças em suas escolhas editoriais, no primeiro número do periódico, em matéria escrita pelo corpo editorial para expor as razões para a criação do jornal e algumas de suas propostas, há a predominância de um discurso crítico ao “gueto”. No texto, afirma-se que “é preciso dizer não ao gueto [...] O que nos interessa é destruir a imagem padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição” (LAMPIÃO DA ESQUINA, p. 2).

Assim, vê-se que algumas das novas ideias e representações discutidas pelos movimentos gays norte-americano e brasileiro buscavam uma ruptura nas ideias e representações até então ligadas à homossexualidade. Embora acredite

⁵ Todas as traduções de literatura estrangeira aqui citadas foram realizadas pelo autor.

⁶ Para uma maior discussão sobre a história ativista LGBT brasileira, ver: FACCHINI, 2005; GREEN, 1999; e TREVISAN, 2000.

⁷ Por tratar-se de um número grande de integrantes, seria de se esperar que houvesse uma pluralidade de opiniões divergentes dentro do mesmo veículo. O jornal também empregava várias estratégias discursivas que se distanciavam da ideia do assimilacionismo norte-americano, como o *camp* e o deboche.

que esses questionamentos sejam extremamente importantes, especialmente por terem alcançado êxito em várias demandas políticas e sociais às quais agora temos acesso – e que me asseguram a possibilidade de escrever esse artigo –, eles também podem trazer algumas consequências posteriores, como a cria o de um corpo homossexual bem delimitado: branco, monogâmico, saudável, masculino e profissionalmente bem-sucedido. Como colocado por Halperin (2012) e Lopes (2002), a figura do jovem gay viril, sexualmente ativo, assumido e orgulhoso de sua orienta o sexual substituiu a da bicha afeminada, melancólica e que dependia de uma recodifica o de produtos culturais heterossexuais, como os musicais ou as divas, para sentir-se representado.

Muito da ideia de ligar esses sentimentos menos nobres   homofobia internalizada ainda estaria presente até hoje, como argumenta Heather Love (2007) ao escrever sobre o receio ou desconfiança que essas representa es negativas trazem e a importância de estudos que não ignorem esses sentimentos e representa es negativas. No presente artigo, volto-me a uma discussão da *melancolia* e de como podemos vê-la como uma forma criativa de produzir novas rela es e formas de vida que não busquem a exclusão desses sentimentos e comportamentos negativos. Será que isso não possibilitaria pensarmos um caminho diferente dos expostos até então? Certamente não uma visão repressiva, a qual associaria esses sentimentos e afetos negativos a todos os sujeitos *queers* e suas vidas, mas que também não os vejam como algo a ser purificado e esquecido? Será que não poderíamos discutir como as sombras também podem propiciar novas rela es para aqueles que não desejam abandoná-las?

Em *Luto e melancolia* (1917), Freud define o luto como uma rea o para uma perda real, concreta, como a morte de um parente e a melancolia como a perda de algo que “não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu” (FREUD, 1955, p. 244). Suas consequências e manifesta es clínicas, para Freud, seriam “um desânimo profundamente penoso, a cessaa o de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibi o de toda e qualquer atividade [...] culminando em uma expectativa delirante de puni o” (FREUD, 1955, p. 244). Aqui, vemos a sua associa o com ideias de letargia, passividade e aliena o, ressaltando a ideia do melancólico como aquele destoante em um processo de moderniza o que exigiria aten o ao futuro. Como o anjo da história de Walter Benjamin, o melancólico seria aquele que d  às costas ao futuro, mas que   arrastado para esse de maneira involuntária e violenta enquanto presença, com terror, o

acúmulo de ruínas. Se pensarmos na liga o histórica do melancólico como aquele que está sempre fixado ao passado e que vive em um presente impregnado desse passado, não poder mos ver esses sujeitos “teimosos” que não desejam “sair do gueto” – mesmo com a certa legitimidade social e política alcançadas – como um gesto melancólico de não querer esquecer e enlutar esse passado, mesmo que marcado pela estigmatiza o e dor? O que essa preserva o melancólica da dor poderia trazer dentro de uma subjetividade *queer* contempor nea?

Enquanto Freud dedica-se aos casos clínicos da melancolia para daí desenvolver sua defini o psicanalítica, Giorgio Agamben discorre sobre uma possível sensibilidade melancólica, a qual creio ser bastante prof cia para pensarmos sobre as indaga es aqui levantadas. O filósofo italiano volta-se   antiguidade clássica e   teoria dos quatro humores e argumenta que a melancolia era vista de maneira ambígua, pois ao mesmo tempo em que “o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano   apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico   *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso” (AGAMBEN, 2007, p. 34), ela também era associada com as artes, filosofia e poesia, marcando assim “o ponto de partida de um processo dial tico no transcurso do qual a doutrina do g nio se costura indissolvelmente com a do humor melancólico na fascina o de um conjunto simbólico” (AGAMBEN, 2007, p. 34). Para o autor, além dessa ambivalência do melancólico, haveria também uma liga o da melancolia com o erotismo, estabelecendo a liga o entre o amor romântico e a melancolia (AGAMBEN, 2007, p. 41). Ao estabelecer uma liga o entre a paixão e o melancólico, abre-se então uma leitura que relaciona as ideias de melancolia de Agamben e Freud, pois, se paixão pode suscitar a melancolia,   através da sua idealiza o não-concretizada, ou o “transformar o que compete   contempla o em desejo de abra o”, uma “incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abra o são as duas faces do mesmo processo” (AGAMBEN, 2007, p. 41-42).

Assim, poder mos pensar que a melancolia difere do luto por *produzir* sua própria perda ao querer possuir o que compete   contempla o, ao incorpóreo. Através dessa chave, podemos vislumbrar uma outra possível explica o para a histórica associa o da melancolia com o homossexual. A figura do *queer* que passaria seus dias idealizando um amor impossível ilustraria perfeitamente as características do melancólico como aquele que almeja possuir aquilo que lhe seria interdito. A rela o afetiva homossexual, por ser considerada inaceitável, não poderia gerar uma rela o de tristeza e luto pelo objeto perdido, mas apenas de melancolia: fica-se

triste por perder algo que não existiria, *a love that dare not to speak its name*. Essa interdição do desejo homossexual  , para Judith Butler, um dos pontos principais da própria constituição da identidade de gênero,   qual seria “uma estrutura melancólica” (BUTLER, 2003, p. 124) calcada na incorporação performativa da negação do desejo homossexual (BUTLER, 2003, p.126) e que produziria uma “cultura de melancolia heterossexual que pode ser percebida nas identificações hiperbólicas pelas quais a masculinidade e a feminilidades heterossexuais mundanas se confirmam” (BUTLER, 2017, p. 156). Essa ligação histórica da melancolia com a interdição da concretização do desejo homossexual, como exposta por Butler a partir de suas leituras de Freud, poderia explicar o porquê de que, após as conquistas sexuais alcançadas através dos movimentos de liberação gay – quando o sexo e relacionamentos homoafetivos tornaram-se legalmente possíveis em grande parte dos países ocidentais – esse passado da associação com a imagem da bicha melancólica acabou sendo vista como arcaica e repressora.

Entretanto, um deslocamento aqui faz-se necessário para possibilitar uma nova e mais instigante visão sobre a melancolia *queer*: pensar a a o de desejar não apenas na chave da falta, como prescrito pela psicanálise Freudiana, mas no de produ o e cria o em consequência desse desejo interdito. Creio que já podemos perceber nas ideias de Agamben, essa possível visão do desejo provocado pela melancolia como produtor incessante de novos desejos ao afirmar que “sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a rea o regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto *a capacidade fantasmática de fazer aparecer* como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 45, grifo meu). Assim, para o filósofo, a melancolia *produz* novos objetos, mesmo que ainda seja em uma chave da fantasmagoria e da falta, como discutido por Freud.

As aproximações da melancolia com o artista e o erotismo como desenvolvido por Agamben já trazem também alguns dos argumentos de sua possível potência de cria o. Ao querer abraçar o incorpóreo, o sujeito melancólico necessita criar seu objeto, mesmo que esse continue mantendo uma condi o incorpórea. Para Walter Benjamin, “a melancolia   a disposi o do espírito na qual o sentimento d  uma vida nova, como uma máscara, ao mundo esvaziado, a fim de usufruir   sua maneira de um prazer misterioso” (BENJAMIN apud LOPES, 1999, p. 60). Assim, o melancólico se encontra em um ambíguo jogo: embora negue o mundo em que habita, estaria sempre criando mundos artificiais: máscaras que encubram seu mundo esvaziado. Os melancólicos precisam constantemente criar suas fantasias, encobrir a realidade “a fim de usufruir   sua maneira de um prazer misterioso”.

O encanto tóxico de *Doce Amianto*

Esta estetização aparece claramente em *Doce Amianto* desde suas primeiras imagens, quando vemos a sua protagonista caminhando em frente a um *chroma-key* de uma estrada com cores extremamente saturadas. Suas roupas mudam constantemente sem nenhum encadeamento lógico. A superfície de seu corpo parece completamente instável, e esta sua pluralidade é representada através destas camadas sobrepostas do orgânico e artifício. A sobreposição da imagem puramente artificial e técnica, aqui presente através do uso de uma paisagem claramente artificial e do uso de uma sequência de cortes que se assemelha aos primeiros truques de edição realizados por Méliès – e do corpo de sua protagonista parecem apontar para diversos *layers* que comporiam esse corpo desviante. Uma mulher artificial, interpretada por um homem, mas que em nenhum momento da narrativa tem sua feminilidade contestada: Amianto parece assim quase a encarnação cinematográfica da artificialidade performativa do gênero. Seria uma mulher trans? Uma drag queen? Ou uma mulher *cis* interpretada por um homem também *cis*? Se Butler ressalta a centralidade da melancolia na constituição da identidade de gênero, o filme já parece mostrar-nos outras possibilidades dessa incorporação melancólica através da confusão propiciada pela ambiguidade do corpo de sua protagonista, que nunca anseia definir-se e estabelece uma certa ética da ambiguidade desde sua primeira cena⁸. Se pensarmos a saturação artificial do filme como resultado da estetização melancólica de Amianto, argumento central dessa seção do artigo, creio que o filme permite-nos pensar como a estetização melancólica poderia influir ativamente em uma construção corporal *queer*, que tenciona identidades rígidas de gênero. Enredada na sua própria teia de desconsolo e melancolia, mas ainda assim capaz de criar para si os *prazeres misteriosos* desse seu lamento.



Figura 1: Amianto caminhando em direção à câmera e trocando de roupas.

⁸ Podemos também pensar em Molina, de *O beijo da mulher aranha* (Manuel Puig, 1981), ou Timóteo, de *Crônica da casa assassinada* (Lúcio Cardoso, 1959) como outras figuras *queers* melancólicas que também tencionam os gêneros a eles atribuídos.

Acredito que, em *Doce Amianto*, podemos vislumbrar como a estética teatralizada propiciada pela melancolia pode ser dada e discutida por uma linguagem cinematográfica. O filme já parece entregue ao artifício desde sua primeira cena. Amianto é a personagem romântica e sofredora de sua própria história ultrarromântica; ela mesma aparece como sua própria construção artificiosa, como ressaltado na cena da troca de roupas. Entretanto, circundando o mundo de superfícies da protagonista, parece haver outras forças normalizadoras. Essas forças antagônicas nunca se fazem tão visíveis, mas podemos as vislumbrar através de cenas como a que mostra Amianto indo a uma festa. Em um dos poucos momentos em que compartilha um ambiente com outras pessoas, além de sua amiga-fantasma Blanche, Amianto é desprezada por todos que a cercam. Aquele sujeito *queer*, que até então não havia tido a validade de seu corpo questionada pelos outros personagens, aparece agora sendo rejeitado. Amianto dança sozinha no meio da pista de dança. Se antes haviam outras pessoas ao redor, logo desaparecem, sempre se afastando quando confrontadas com aquele corpo. Subitamente, a luz se apaga e é dado destaque somente a ela. Se não há integração com os demais, Amianto não parece abalar-se: continua dançando em seu mundo artificial. Cena que se repete ao final do longa-metragem, na qual, mais uma vez, Amianto domina o quadro ao dançar sozinha. Mas, se antes a escuridão foi a forma encontrada pela protagonista de continuar a usufruir de seu mundo artificial, agora a vemos iluminada por luzes coloridas enquanto permanece nas sombras. Não parece haver aqui a necessidade de formar laços ou comunidades, pois a solidão e a melancolia já parecem, através de sua teatralização estética, lhe permitir o consolo e força necessários.



Figura 2: Amianto isolada na pista de dança e, posteriormente, dançando sozinha em dois momentos do filme.

Entretanto, a própria estética adotada pelo filme, por vezes, também parece funcionar de forma ambígua, talvez até mesmo assumindo para si a força antagônica à teatralização promovida pela personagem. Se inicialmente a película parece totalmente entregue à superficialidade buscada por Amianto, por vezes parece

que o próprio filme debocha do seu esteticismo, não o levando a sério. Para o *queer* melancólico, a teatraliza o promovida pela sua recusa do real não   autoconsciente ou irônica, como quando todos os outros personagens que a desprezam somem e apenas ela permanece dançando. Parece haver constantemente, no filme, esta delicada relao entre a ingenuidade de Amianto e a aparente consciência que aquilo mostrado pode ser apreciado de maneira irônica pela audiência. Assim, embora não exista uma representao concreta de uma força antagonica encarnada na figura de algum personagem, a relao ambígua da própria est tica do filme pode ser vista como uma contestao, parecendo ridicularizar a estetizao ao levá-la ao seu limite ou até mesmo a interromper, como ao inserir as imagens em preto e branco de um personagem sem nome, mas interpretado pelo mesmo ator de Amianto, em um ambiente aparentemente hospitalar ou manicomial.

Creio que o debate da tensão provocada pela imagem estetizada como suscitado por Rosalind Galt em seu livro *Pretty: film and the decorative image* (2011) possa ser um interessante ponto de partida para discutir como o artifício e o real parecem em um constante embate em *Doce Amianto*. A autora ressalta que essa recusa da beleza plástica dos filmes, chamado por ela de *pretty*, está ligada ao discurso patriarcal e euroc trico, onde o adorno, o excessivo e o frívolo são considerados femininos, afeminados e primitivos. Pela aproximao da condenao da imagem decorativa e sua relao entre os sujeitos sexualmente desviantes com o gesto, também condenatório, de colocar esses corpos *queers* como antíteses da modernidade, empregando imagens que suscitam a ideia de improdutividade e morte como forma de exemplificar essa posio de exclusão, me parece que o decorativo surge como uma importante ferramenta est tica para as obras *queers* que pretendem discorrer sobre a melancolia para além de discussões clínicas ou de recha -la em detrimento de sentimentos positivos e/ou assimilacionistas.

Como essa est tica do ornamental pode ser uma outra forma de representar a melancolia *queer* de maneira que não recaia em uma representao pretensamente realista de um personagem gay melancólico que almeja superar esses sentimentos negativos e opressivos através da ideia do orgulho? Creio que a est tica ornamental de *Doce Amianto* pode ser uma tentativa de transpor esses sentimentos negativos de uma maneira que evite recair em lioes moralizantes, que apenas condenariam a tristeza ou o apego a relaoes tóxicas como sinais de preconceito ou homofobia internalizados. Galt ressalta como essa aliança entre o moralismo conservador e o discurso crítico, que exige uma austeridade est tica, encontra força nos cinemas de pós-guerra, bastante influenciados pelo neorealismo italiano e pelos escritos

de Bazin (GALT, 2011, p. 192). O que parece também trazer um certo eco com demandas ativistas contemporâneas: se o filme vai tratar de assuntos sérios como homossexualidade e melancolia, ele deveria adotar uma postura de seriedade, uma estética sóbria e uma clara mensagem engajada e política. Podemos ver a permanência dessa associação através do texto *New-wave queer cinema*, publicado pelo *The Guardian*, onde o autor Ben Walters discute “uma bem-vinda mudança no cinema *queer* – uma adoção do real” (WALTERS, 2012), especialmente como um contraponto positivo às “instabilidades radicais” e a um “déficit de realidade” dos filmes do *New queer cinema* (WALTERS, 2012). Será que o artifício de *Doce amianto* não nos mostra outros caminhos possíveis? Será que a estetização ornamental também não poderia trazer importantes contribuições ao cinema *queer*?

Ao encontrar nessas imagens artificiais uma forma não apenas de representação do *queer* melancólico e oprimido, mas de tentar estetizar sua subjetividade através de imagens, parece-me que o deslocamento propiciado pelo filme problematiza essas críticas do artificial e do ornamental como apolíticos. Essa dualidade é o que parece o cerne de *Doce Amianto*, através de seu emprego excessivo do artifício. No filme, quase todas as cenas parecem tão estetizadas que não há fuga: tudo aquilo se entrega como artifício absoluto. Não há qualquer espaço do quadro fora desse artifício. É a saturação máxima da teatralização do *queer* melancólico. Mas, se poderíamos enxergar esse excesso quase como a ponto de dobrar sobre si mesmo e resultar em uma demonstração da falsidade e do ridículo daquela estetização, *Amianto* parece acabar por subjugar essa apreciação puramente irônica ao conseguir estabilizar a estética artificial do filme e de sua vida.

Essa espécie de aprendizado da estetização da melancolia pode ser discutida quando comparamos duas cenas com temáticas semelhantes: as duas vezes em que *Amianto* passa por uma desilusão amorosa e suas reações posteriores a essas decepções. Duas vezes ao longo da narrativa do filme, *Amianto* conhece um possível novo amor, substituto para o homem que no início do filme a despreza e a joga na lama, mas, em ambas as vezes, ela passa por novas desilusões que a fazem sofrer novamente. Entretanto, a diferença entre as duas parece demonstrar como o filme acaba por ceder à estetização melancólica de *Amianto* e à sua própria forma de prazer melancólico.

Na primeira sequência, em um encontro em um colorido bar, *Amianto* vai ao banheiro e, ao voltar, vê o seu possível novo par romântico beijando uma outra versão de si mesma, em uma elipse temporal. Ela foge chorando e, após o corte, aparece deitada, dormindo. É então que o filme é interrompido por uma cena em preto-e-branco de um personagem sem nome sendo levado no que parece ser uma

maca em um ambiente hospitalar. A invasão do preto-e-branco interrompe o fluxo de imagens extremamente coloridas que até então predominavam na película. Se o mundo de Amianto é feito por essa plasticidade luminosa, especialmente composta pelas cores básicas vermelho e azul, a cena que irrompe na narrativa é o seu oposto. Aquele corpo fragilizado, sem demonstrar qualquer agência ou potência, levado para algum lugar desconhecido por pessoas também desconhecidas, captura a narrativa por alguns minutos, destacando-se completamente da estética até então desenvolvida pelo longa-metragem. Se, inicialmente, há uma música que dialoga com o universo estetizado do filme – um fado – ela logo cessa, dando lugar aos sons diegéticos do local onde se passa a cena. Aqui não há espaço para as cores ou músicas: há a supressão do artifício em detrimento da dura imagem real e naturalista. Quem é essa pessoa? Seria a verdadeira Amianto, institucionalizada e criando toda a história do filme como uma forma de escapismo? Não há respostas. Em uma espécie de melancolia que se fortalece a si mesma, Amianto se entristece ao ver uma outra versão de si tomando o seu objeto de afeição. A ideia da melancolia como falta chega a um limite quase cômico através dessa elipse temporal que parece reforçar o desejo melancólico como calcado em uma “contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p. 41). Mesmo que Amianto veja a si mesma naquela relação afetiva, aquilo não lhe é suficiente, o que parece resultar nessa breve dissolução do recurso fílmico através do apagamento do colorido e do ornamental. Não há espaço para a sobreposição do real e do artifício desse corpo desviante construído através da estetização da personagem. Aqui, nessa breve dissolução, até mesmo Amianto assume uma forma masculina.



Figura 3: Amianto observando a si mesma durante o seu encontro e a posterior cena preto-e-branco.

Se considerarmos a linha narrativa do filme quase como uma história de formação, na qual Amianto aprende e aceita a apreciar sua melancolia e a estetização promovida pela mesma, essa cena representaria sua grande falha, seu fracasso que necessitará correção. Ao não compreender que a melancolia é o que lhe permite estetizar sua vida e permitir viver no seu mundo colorido, embora seja também o que lhe prende, Amianto parece abdicar momentaneamente do artifício. Se, para André

Antônio,   a jornada do espectador do filme que precisa “saber transformar a dor do falso, do caricatural, do decepcionante e da voz irritante de Amianto em experiência est tica cinematográfica, em sensa o válida” (BARBOSA, 2017, p. 54), esse também parece o caminho da própria personagem ao longo da narrativa: saber usufruir de sua melancolia, de “ser singular, mas não necessariamente excluído, de estar   margem, mas não vítima, de estar só, mas procurar, sem cessar, o encontro” (LOPES, 2016, p. 154). Essa hipótese parece se fortalecer se notarmos que, após essa sequência do restaurante e das imagens preto-e-branco, Blanche, a amiga fada-madrinha de Amianto, lhe conta uma história que parece servir como elemento catalisador para permitir Amianto (re)descobrir o valor de sua estetiza o melancólica. Ao passar-se no meio do filme, essa sequência assume para si o caráter de interlúdio, o elemento que separa o primeiro ato visto até então, que culmina no fracasso de Amianto de manter a artificialidade fílmica, resultando na cena em preto e branco, e o segundo, onde ela parece entender como empregá-la para sua própria satisfa o pessoal.   através dessa li o, contada por sua amiga em formato de f bula, que Amianto deve continuar sua jornada rumo ao artifício. Jornada cuja imagem síntese d -se na já mencionada abertura do filme, na qual presenciamos a protagonista caminhando sobre um fundo altamente estetizado. Sem qualquer dire o visível, seu caminho   a própria artificialidade que lhe rodeia. Como colocado na análise de Daniel Caetano (2013, p. 95), essa “f bula hiper-realista sobre marginalidade” e seu “universo de medo, repulsa e violência”   o que acaba por “tornar claro para Amianto e para o filme que a escolha pelo universo de cores e ambientes estilizados representa um afastamento consciente de um mundo bo al, agressivo, ao qual a personagem procura contrapor uma existência gloriosa”.

  logo após esse relato e da insistência de Blanche que Amianto vai a uma festa. Como anteriormente mencionado, l  ela já parece empregar conscientemente o artifício como forma de estetizar sua vida e lidar com sua posi o marginal. Se ela   desprezada por todos que ali a rodeiam, ela dança sozinha, o único corpo iluminado pela luz azul que invade a cena.   enquanto dança que Amianto v  Herbie e então caminha até ele para iniciar um diálogo. Embora não se trate de um encontro como o anterior no restaurante, já que esse se d  na ordem do acaso, na troca de olhares propiciadas pela pista de dança, existe na cena um clima de flerte e de possibilidades que aproxima esses dois eventos.   a partir da rea o de Amianto após essa cena que vemos sua nova forma de lidar com a sua artificialidade melancólica. Após um breve diálogo, Amianto começa uma longa sequência de devaneios, onde começa a imaginar as possibilidades futuras. Mais uma vez, ela se imagina com o homem com

quem interage, mas, dessa vez, não como um duplo de si, mas como uma projeção de um possível futuro entre os dois. Aqui há a primeira marca de diferença: se antes havia a falta, agora há o vislumbre do pertencimento, da posse. Em uma sequência de cenas que mostra o possível relacionamento de Amianto e Herbie, começamos pelo passeio dos dois por um cenário bucólico, onde o rapaz se declara para Amianto. Logo depois, vemos os dois nus abraçados em uma pequena queda d'água, possivelmente após o sexo. Permeados pelo verde tropical do cenário e na disposição extremamente posada assumida pelo casal, parece haver aí uma versão *queer* do Éden, onde a queda se dará logo depois: não com o fruto da árvore do conhecimento, mas com o casamento dos dois.

Rapidamente, vemos então a cerimônia, onde os dois noivos estão em frente a cambiantes projeções de vitrais coloridos, sem qualquer pretensão de profundidade de campo ou de realismo na projeção. Logo após uma rápida cena dos recém-casados brincando felizes na praia, chegamos ao fim da longa digressão de Amianto, ao presenciarmos uma discussão do casal e sua consequente separação. Amianto, mais uma vez, é desprezada e mandada embora, mesmo nos seus devaneios. Voltamos ao momento e espaço da festa, onde os dois conversavam. Como antes, Amianto parte subitamente depois da decepção. A protagonista parece descobrir que aquela sequência de situações de um casal dentro de uma matriz hetero ou homonormativa – como ressaltado pela lógica causal dos eventos de seu devaneio: encontro, troca de experiências e declarações, sexo, casamento e separação – não é o que ela busca. Como colocado por Lopes, Amianto “recusa a fantasia do casamento [...]. Mas seu caminho não será a normalidade” (LOPES, 2016, p. 154).

Embora também sejam imagens artificiais que representam sua fantasia, aquela não é a artificialidade buscada por ela e contrasta com a estética predominante do filme. Essa é uma artificialidade sufocante, onde não há espaço para a escuridão e as cores primárias que abrigam Amianto em seu quarto, mas uma cor que parece representar uma alegria asfíxica, uma recusa das sombras e da melancolia em detrimento dessa luz total, dessa necessidade de felicidade e da inserção dentro de um modelo normativo. Se aqui há a presença de uma artificialidade *camp* irônica que parece corroer a plasticidade das imagens por dentro, é por Amianto não acreditar na importância dessas cenas em particular, não se tratando de uma reversão total da imagem artificial e ornamentada. Aqui, a ironia *camp* das imagens do devaneio de Amianto parece explicitar o caráter falso e construído de todo esse ritual dos relacionamentos através do uso excessivo do artificial, funcionando como um possível emprego crítico *queer* das imagens *pretty*. Salutar notarmos que, dentre as possíveis

artificialidades presentes no filme, essa não é a escolhida pela protagonista, que prefere buscar novas possibilidades para si. Ao empregar o excesso e o *camp* com intenções claramente irônicas e críticas durante essa sequência, a película não parece destruir toda a preocupação plástica que vinha empregando até aqui, já que esse é o caminho que a protagonista e o próprio filme trilharam até o final. Essas imagens parecem, na realidade, funcionar como contraponto às outras imagens artificiais do filme, mostrando que existem outros caminhos possíveis e que mesmo os mais tradicionais também poderiam ser vistos através de seus caracteres artificiosos.



Figura 4: Sequência de Amianto e Herbie.

A virada completa da relação da personagem e do filme com a estetização melancólica pode ser vista quando, após esse novo encontro malsucedido, há novamente a inserção de uma cena com o ator de Amianto – o ator Reginaldo Dias – interpretando um outro personagem. Porém, se antes a realidade parecia tentar irromper no filme e desestabilizar a teatralidade de Amianto, aqui a cena permanece artificial, fiel às escolhas estéticas do filme. A personagem que surge após outra decepção amorosa não é mais o homem fragilizado em um ambiente hostil que apareceu anteriormente, mas uma mulher com um longo vestido negro, em meio ao mar, cantando e banhada por uma iluminação azul e vermelha. Como uma sereia da melancolia, ela entoava um canto triste enquanto é iluminada pela lua, esse astro tão caro aos tristes e desgarrados filhos de Saturno. Sua música melancólica parece nos tragar. Se em *A Odisseia*, os marinheiros de Odisseu bloqueiam a audição para não ouvir o canto das sereias, pois ouvi-lo leva à morte, aos rochedos e ao naufrágio; aqui somos solicitados a ouvir esse cantar e nos entregarmos ao seu chamado, não temer a melancolia como destruição, mas abraçá-la como capacidade de criação.

É aqui que Amianto parece ouvir esse chamado e compreender as possibilidades que pode empreender através de sua estetização. Ela não precisa entregar-se ao desespero de romper com sua fruição melancólica por não conseguir encaixar-se em relações afetivas consideradas normais ou saudáveis. Sua opção não é pela prisão no mastro, pelo encanto comedido e seguro, mas pelo arrebatamento completo. A descoberta de uma relação de doçura propiciada por sua própria

melancolia.  após a aparição dessa sereia que Amianto, entre o riso e o choro, parece ter encontrado seu caminho entre as diversas sensações que busca ao longo da narrativa. Vemos um close do seu rosto, usando pesada maquiagem escura, mais uma vez enquadrada em meio  confortante escuridão de sua casa. Parece esboçar um discreto sorriso enquanto também tem os olhos brilhantes, como se próxima ao choro.



Figura 5: A sereia da melancolia e Amianto entre o riso e o choro.

 após seu aprendizado através de Blanche e dos encontros empreendidos ao longo da película que voltamos ao início, em mais uma elipse fílmica. O homem que, no começo do filme, jogou a protagonista na lama, aparece inesperadamente em sua casa. Agora, Amianto sabe que seu caminho não  de um artificialismo de uma relação homonormativa como a vislumbrada com Herbie, mas o de buscar novas artificialidades. Na longa cena de sexo que vemos depois da aparição do personagem, há a mescla esttica dessas distintas camadas de artificialidade: se o sexo  filmado de maneira extremamente crua e dura, sem a afetação preponderante nas atuações durante todo o filme ou quaisquer resquícios de sentimentos de carinho ou amor, o ambiente que abriga aqueles corpos ainda  do artificial, da estetização de Amianto. Não há uma luz clara como a vista nas cenas com Herbie ou na breve aparição da figura hospitalar, mas a escuridão e as suaves luzes vermelhas e azuis. Logo após o sexo, o homem vai embora e deixa Amianto sozinha mais uma vez. Não há aqui qualquer romantismo ou formação comunitária através da sexualidade *queer*; porém, isso não parece ser mais um problema para a protagonista. Ela não se vê jogada na lama como no início, mas se declara feliz e afirma que, mesmo depois de tudo que lhe aconteceu, trocaria qualquer coisa por mais um minuto com seu amor. Não há espaço para o ressentimento ou autopiedade. Luzes coloridas se acendem e são projetadas na parede enquanto Amianto dança sozinha, iluminada por todas essas luzes. Amianto escolhe não abandonar as sombras e a noite, mas também não se entrega  escuridão completa. A estetização melancólica vence. A imagem estetizada  a aquela que acaba por acolher a protagonista nas suas construções artificiais.

Creio, portanto, que o filme ensaia a validade da presena de sentimentos e afetos negativos dentro de obras *queers*, sentimentos e personagens que poderiam ser vistos como escolhas problemáticas dentro de uma política de representao engajada que almeje validar os corpos e relaoes afetivas desviantes dentro de uma ordem do eticamente aceitável e/ou de uma est tica predominantemente realista. Se aqui empreendi uma discussão acerca da melancolia através de *Doce Amianto*, foi para poder fazer um breve traado histórico que liga parte da militância LGBT contempor nea   desconfiana dessa negatividade, das imagens artificiais e da sensibilidade *camp* e contrapor esse discurso a formas est ticas que surgem intimamente imbricadas a esses sentimentos “menos nobres”. *Doce Amianto* parece tirar prazer de seus sentimentos negativos. A estetizao das suas dores está intimamente vinculada   negatividade e não parece haver momentos, ou mesmo inteno, de ruptura total com esses afetos negativos. Como um “ser que vive nas sombras” e que não almeja sair delas, julgo que *Amianto* parece apontar para um outro caminho possível: encontrar algo doce no tóxico, criar imagens encantadoras e seu próprio corpo de gênero ambíguo a partir de sua melancolia.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AHMED, S. *The promise of happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.

BARBOSA, A. A. *Constelao da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicao) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 2003.

_____. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAETANO, D. *Doce Amianto*, um filme fe rico. *Filme Cultura*, Brasília, n. 61, nov.-dez. 2013.

CARDOSO, L. *Cr nica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1959.

DUGGAN, L. *The twilight of equality?: neoliberalism, cultural politics and the attack on democracy*. 1. ed. Boston: Beacon Press, 2003.

FACCHINI, R. *Sopa de letrinhas?* Movimento homossexual e produção de identidades nos anos 90. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FREUD, S. “Mourning and melancholia”. In: *The Standard Edition of the complete works of Sigmund Freud*. v. 14. London: Hogarth Press, 1955. p. 243-258.

GALT, R. *Pretty: film and the decorative image*. New York: Columbia University Press, 2011.

GREEN, J. *Além do carnaval*. São Paulo: Unesp, 1999.

HARRIS, D. “The death of camp: gay men and Hollywood diva worship, from reverence to ridicule”. In: *The Rise and Fall of Gay Culture*. New York: Hyperion, 1996.

HALBERSTAM, J. *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press, 2011.

HALPERIN, D. M. *How to be gay*. Cambridge: Press of Harvard University Press, 2012.

HOLLERAN, A. *Dancer from the dance*. New York: HarperCollins, 2001.

LACERDA, L. F. *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. 2015. 185 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro: Esquina Editora, n. 0, 1978.

LOPES, D. *Nós, os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. “O retorno do artifício no cinema brasileiro”. In: SOBRINHO, G. A. (Org). *Cinema em redes: tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Papirus, 2016.

LOVE, H. *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

PUIG, M. *O beijo da mulher aranha*. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WALTERS, B. New wave queer cinema. *The Guardian*, London, 4 out. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2SzCzhc>>. Acesso em: 8 jun. 2018.



Referências audiovisuais

DOCE AMIANTO. Direo de Guto Parente e Uirá dos Reis. Brasil, 2013.

submetido em: 23 mar. 2018 | aprovado em: 24 set. 2018



Revolução na Terra do Sol

Revolution in the Terra do Sol



Marcos Napolitano¹

¹ Professor do Departamento de História da USP, pesquisador CNPq/PQ, desenvolvendo pesquisa sobre a Guerra Fria e o Golpe de 1964 no Brasil. E-mail: napoli@usp.br

Resumo: O livro *Revolution in the Terra do Sol: the Cold War in Brazil*, de Sarah Sarzynski analisa como o contexto da Guerra Fria foi vivida por vários atores culturais e políticos do Nordeste brasileiro entre os anos 1950 e 1960, a partir da categoria *tropos*, entendida como palavras que são objeto de disputa simbólica e ideológica em contextos específicos.

Palavras-chave: Guerra Fria cultural; Brasil: anos 1960.

Abstract: Sarah Sarzynski's book *Revolution in the Terra do Sol: The Cold War in Brazil* examines how the context of the Cold War was experienced by various cultural and political actors in the Brazilian Northeast Region between the 1950s and 1960s, based on the concept of *tropos*, understood as words that are objects of symbolic and ideological dispute in specific contexts.

Keywords: Cultural Cold War; Brazil: 1960s.

O tema da Guerra Fria cultural vem pautando inúmeras pesquisas nos últimos anos. Nesta perspectiva, o tema saiu do campo estrito da geopolítica e das relações internacionais, focada nos atores estatais das principais potências, para mergulhar nas representações e práticas dos atores sociais e culturais que vivenciaram a época. Em complemento, o recorte da Guerra Fria Global enfatiza a necessidade de se estudar os vários contextos locais e as múltiplas relações ensejadas pela polaridade Ocidente-comunismo, sem cair na armadilha de uma polaridade ideológica absoluta, enquadrada unicamente pelo discurso ideológico das superpotências da época, Estados Unidos e União Soviética.

O livro *Revolution in the Terra do Sol: the Cold War in Brazil*, de Sarah Sarzynski, dialoga com estas grandes tendências da pesquisa historiográfica recente, analisando como o contexto da Guerra Fria foi vivida por vários atores culturais e políticos do Nordeste brasileiro entre os anos 1950 e 1960. Vale lembrar que, nestas décadas, as contradições sociais e políticas da modernização brasileira se acirram e incentivaram uma profusão de projetos para o país, que acabaram se enquadrando nos quadros mentais da Guerra Fria Global. O Nordeste brasileiro, por sua vez, principalmente após a Revolução Cubana, se tornou o epicentro das ações e preocupações da esquerda e da direita, pois era visto como a região que iria ser a “próxima Cuba” nas Américas. Nesta linha, o livro de Sarzynski dialoga com a obra de Joseph Page, *A revolução que nunca houve* (1972).

O livro se divide em duas partes: “O Nordeste na Guerra Fria” e “Lembrando as ligas camponesas”. A primeira parte se constitui de cinco capítulos, cada qual dedicado a um ator em disputa sobre o que representaria o Nordeste e o Nordeste no contexto histórico. Depois de uma apresentação geral sobre o tema da revolução no Brasil entre os anos 1950 e 1960, a autora analisa as representações do cangaceiro, coronéis, miseráveis rurais, quilombolas, bem como do messianismo e catolicismo de esquerda. Na segunda parte, o foco se volta para as várias formas de lembrança, vestígios e reminiscências daquela época a partir dos anos 1980. Ambas as partes procuram avaliar as diacronias e apropriações de *topos* e imagens do Nordeste e do Nordeste que são, como sabemos, categorias-chave na interpretação sobre as identidades nacionais brasileiras do século XX, suas virtudes, impasses e utopias históricas. Neste processo, identidades subjetivas ligadas à ideia de masculinidade e valentia ganham novos sentidos culturais e políticos, deixando de ser a mera representação do atraso, como tradicionalmente se configuravam no debate brasileiro sobre a modernidade, para se transformarem em virtudes revolucionárias.

A autora analisa o quanto as imagens do Nordeste violento e atrasado ganharam novas dimensões nas lutas culturais e políticas da Guerra Fria, realizando um exercício criativo e instigante de articulação entre a história regional e a global. Para tal, a autora mobiliza fontes de diversas naturezas e origens: documentos oficiais dos governos brasileiro e estadunidense, jornais e revistas do Brasil e dos Estados Unidos, produções intelectuais da época, fontes da “cultura popular”, como filmes, peças de teatro, cordel, canções. A metodologia de análise do material primário entrecruza estas fontes diversas, em um exercício intertextual que sempre tem vantagens e problemas, e por vezes ganha um tom ensaístico que pede e estimula o cotejo com outras leituras e formas de análise mais verticalizadas.

De todo modo, o foco da autora está em analisar as representações do *Nordeste* e do *Nordestino* na Guerra Fria, e o quanto estes *tropos* foram objetos de disputa, servindo-se tanto para defender a Revolução quanto para justificar o Golpe de 1964, na grande batalha da Guerra Fria Global no Brasil. A categoria *tropo* está ligada às mudanças de sentido, por associação ou substituição, que palavras – no caso *Nordeste* e *Nordestino* – ganham em contextos ideológicos, linguísticos e sociais diferenciados. Neste ponto, a obra dialoga com outras perspectivas da história cultural, calcadas no jogo entre representações e apropriações.

O cinema ocupa um lugar importante no livro, mas fica subordinado à estratégia intertextual da autora, o que impede uma análise mais adensada e detalhada dos filmes elencados. Assim, filmes canônicos como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Ganga zumba* (Cacá Diegues, 1964), *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1965) são colocados ao lado de filmes menos conhecidos (e reconhecidos) com *Riacho de sangue* (Fernando de Barros, 1967). Na parte sobre as memórias do Nordeste durante a Guerra Fria, *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) ganha destaque, como obra de revisão e de memória, a um só tempo. De todo modo, o que se perde em profundidade analítica nos filmes, ganha-se em abrangência e diálogo com outras fontes e categorias extra-fílmicas.

A incorporação destas e outras obras nas bibliografias que orientam a pesquisa e o ensino da história do Brasil podem ampliar a perspectiva, já existente na historiografia feita em português, sobre a necessidade de se entrecruzar política e cultura, bem como o local e o global, na compreensão da Guerra Fria, a partir de um entrecruzamento de fontes que nem sempre dialogam entre si na ótica historiográfica mais convencional.

Referências

PAGE, J. *A revolução que nunca houve*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

SARZYNSKI, S. *Revolution in the Terra do Sol: the Cold War in Brazil*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2018.

submetido em: 27 set. 2018 | aprovado em: 21 out. 2018



Nota a propósito de
Pantallas transnacionales
Note on the Pantallas
transnacionales



Arthur Autran¹

¹ Professor da Universidade Federal de São Carlos. Autor de *Alex Viary: crítico e historiador* (2003) e de *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013). Pesquisador Produtividade em Pesquisa CNPq. E-mail: autran@ufscar.br

Resumo: esta resenha aborda o livro *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*, organizado pelas pesquisadoras argentinas Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuarterolo. O livro tem como foco os diversos tipos de relações cinematográficas entre Argentina e México entre as décadas de 1930 e 1950, com base em marcos teóricos ligados ao conceito de transnacional. A resenha destaca as principais características do livro e aponta algumas questões de interesse para o leitor brasileiro.

Palavras-chave: história do cinema; cinema clássico; América Latina.

Abstract: this is a review of the book *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*, organized by the Argentine researchers Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg and Andrea Cuarterolo. The book focuses on the various types of cinematographic relations between Argentina and Mexico between the 1930s and 1950s, and is based on theoretical frameworks related to the concept of transnational. This review highlights the main characteristics of the book and points to some interesting issues for Brazilian readers.

Keywords: film history; classical cinema; Latin America.

Desde que Paulo Antônio Paranaguá apontou em *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté* (2000) para as fortes imbricações entre as cinematografias da América Latina ainda antes da modernidade, ou seja, antes de 1960, e para os aspectos culturais, historiográficos e teóricos de pesquisas que relacionam os cinemas do subcontinente, pesquisadores de diversas procedências – com destaque para Argentina, Brasil, Estados Unidos e México – têm progressivamente se voltado para tais estudos, cujos resultados ampliam e modificam o modo como compreendemos o cinema latino-americano dito clássico. Característica central deste esforço é a busca de relativizar a questão nacional, reforçando a ideia de que o cinema desde os seus primórdios tende a ser, em diversos níveis, um tipo de produção cultural fortemente marcado pelo globalismo.

Um dos resultados mais recentes e instigantes deste movimento historiográfico é *Pantallas transnacionales – El cine argentino y mexicano del período clásico*, organizado pelas pesquisadoras argentinas Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg e Andrea Cuarterolo, publicado em 2017.

O livro possui copiosas 449 páginas, contendo, além da tradicional introdução – escrita por Ana Laura Lusnich –, um prólogo – da autoria de Ángel Miquel, professor da Universidade Autónoma do Estado de Morelos, no México –, exatos vinte e três capítulos escritos por pesquisadores da Argentina e do México, além do valioso apêndice – organizado por Dana Zylberman – composto pela listagem dos filmes argentinos estreados no México entre 1912 e 1959 e das películas mexicanas lançadas na Argentina entre 1925 e 1959, além da bibliografia e de um índice remissivo dos filmes mencionados.

Para ademais do tamanho do volume e da quantidade de colaboradores – também vinte e três –, o primeiro dado que impressiona é a ampla variedade de temas abordados possuindo como base o(s) marco(s) teórico(s) do transnacionalismo entre Argentina e México nas décadas de 1930 a 1950, ou seja, o período de predomínio do *Studio system* como modo de produção. Apenas para citar alguns temas tratados: o intercâmbio de diretores e intérpretes entre os dois países, os *remakes* e as versões de um mesmo texto levados a cabo nas duas cinematografias, as coproduções, as estratégias dos produtores, as representações de arquétipos como o gaúcho e o índio, a música popular, a fotografia cinematográfica, a comercialização das fitas, as políticas cinematográficas e a crítica – neste último caso, como os críticos argentinos analisaram as películas mexicanas e vice-versa.

Do manancial de objetos analisados no livro surgem diversas questões que podem inspirar novas pesquisas ou problemas. Para citar apenas alguns tópicos que se

afigram instigantes: a produção e a circulação dos filmes silenciosos argentinos *Tierra baja* (Mario Gallo, 1912) ou *Una nueva y gloriosa nación* (Albert H. Kelley, 1928) – as quais já possuíam certo grau de internacionalização –, as diversificadas estratégias de produção dos mexicanos Calderón, a forma como casais de estrelas transnacionais eram constituídas para atrair os públicos de ambos os mercados nacionais, as relações de produção e estéticas entre as fotografias cinematográficas de películas dos dois países, os documentários do Instituto Cinematográfico Argentino e as formas ambíguas pelas quais os críticos de Argentina e México reagem aos filmes do outro país.

O que também chama a atenção em relação ao livro é que, para além da unidade temática e do recorte temporal comum, conseguiu-se certa harmonia conceitual a partir da ideia de transnacional e de alguns autores que trabalham com ela – Andrew Higson, Mette Hjort, Song Hwee Lim, Will Higbee, entre outros. Em maior ou menor medida, todos os artigos dialogam com o(s) conceito(s) de transnacional ou transnacionalismo, o que acarretou uma notável costura de um texto para o outro e ao conjunto final.

Gostaria ainda de ressaltar que *Pantallas transnacionales* é resultado de um enorme trabalho de pesquisa de fontes, principalmente junto à imprensa cinematográfica e aos filmes propriamente ditos. Merece destaque o formidável apêndice que ocupa a parte final do volume e relaciona, como já mencionei, os filmes argentinos estreados no México e os mexicanos estreados na Argentina, apontando ainda para o título original e o de lançamento no outro país, o nome do diretor, as datas das estreias comerciais em ambos os países e a companhia produtora. Trata-se de uma catalogação muito valiosa para os pesquisadores de cinema. Compulsando a lista, o estudioso fica curioso em entender por que filmes mexicanos realizados muitos anos antes são lançados no mercado argentino tardiamente, como é o caso de *El fantasma del convento*, de 1934, e estreado em Buenos Aires apenas em 1946. O fato de o diretor ser Fernando de Fuentes, respeitado pela crítica argentina, segundo ficamos sabendo pelo artigo de Javier Campo, é suficiente como explicação? E a fita *Los muertos hablan*, do menos conhecido Gabriel Soria, que estreou no México em 1935 e na Argentina somente em 1947? Ou seja, são novos problemas que surgem daí. Mas não se deve pensar que tudo é lerdo na América Latina: uma película como *La monja alférez*, dirigida por Emilio Gómez Murriel, produzida pela ponderosa Clasa e estrelada por Maria Félix, estreou a 4 maio de 1945 no México e exatamente duas semanas depois em Buenos Aires, a 18 de maio. Isso aponta para formas de lançamento quase simultâneos nos dois países, o que não deixa de surpreender dado o período histórico.

Do meu lugar de fala, ou seja, de um pesquisador brasileiro, chama atenção a força do cinema dito clássico em Argentina e no México, consideravelmente maior do

que no Brasil, além do forte intercâmbio entre os dois países *hispanohablantes*. O Brasil não teve com nenhum país naquele período, e possivelmente nem depois, intercâmbios comerciais e culturais tão fortes no campo do cinema. Entretanto, isso não torna a questão das relações do Brasil com outros países desimportante, bem ao contrário. Faz-se necessário conhecer melhor, por meio de trabalhos baseados em fontes documentais e em lastro historiográfico adequado, a presença das cinematografias estrangeiras no Brasil, bem como do cinema aqui produzido e que conseguiu exibição em outros mercados, além de temas como a circulação de atores, diretores e técnicos, as coproduções internacionais, estratégias de produção e distribuição, formas de representação, etc.

Se tomarmos, a título de exemplo, a questão da circulação de profissionais, algo pouco investigado pelos pesquisadores brasileiros, no que pese a conhecida importância dos estrangeiros na qualificação técnica da produção da Vera Cruz, há diversos nomes que trabalharam no período clássico na Argentina e no Brasil ou no Brasil e no México. No primeiro caso, podemos citar o diretor Oduvaldo Vianna – que aqui dirigiu *Bonequinha de seda* (1936) e no país vizinho realizou *El hombre que nació dos veces* (1938). Já em relação ao México e ao Brasil podemos mencionar a atriz cubana María Antonieta Pons, que, entre dezenas de títulos no México, estrelou *A pecadora arrependida* (*La bien pagada*, Alberto Gout, 1948), e aqui fez uma hilariante participação em *Carnaval Atlántida* (José Carlos Burle, 1952). E alguns relacionaram-se com as três cinematografias, como é o caso de Carlos Hugo Christensen ou Arturo de Córdova, cujas trajetórias ganham o maior interesse devido à sua ampla circulação. O diretor argentino consolidou sua carreira no país de origem por meio de obras reconhecidas como *El inglés de los guesos* (1940) e *Safo* (1943), posteriormente dirigiu coproduções entre Brasil e México como *Mãos sangrentas* (1954) e *Leonora dos sete mares* (1955), e fixou-se no Brasil, onde fez *Esse Rio que eu amo* (1961). Já o ator mexicano estrelou no seu país de nascimento sucessos como *A deusa ajoelhada* (*La diosa arrodillada*, Roberto Gavaldón, 1947), produções argentinas como *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, Luis César Amadori, 1948) e as duas coproduções entre México e Brasil dirigidas por Christensen mencionadas anteriormente.

Também se afigura possível voltar a questões já discutidas no âmbito do cinema brasileiro e recolocá-las. Um exemplo provocativo: Maria Rita Galvão, no seu célebre trabalho sobre a Vera Cruz, faz refinada análise de uma cena de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) para aduzir que “[...] aqui temos uma característica de estilo fundamental na Vera Cruz: o rebuscamento formal, o bem-feito acintoso, um quase barroquismo de linguagem que aparece de tempos em tempos com função essencialmente ornamental – e claramente ideológica” (1981, p. 241). A ideologia aqui referida seria a da burguesia paulista, idealizadora e esteio financeiro da Vera Cruz.

Lendo *Pantallas transnacionales* e vendo filmes argentinos e mexicanos do período ocorreu-me que este “rebuscamento formal” é uma característica comum a diversas películas destas cinematografias também. Note-se que em Hollywood se tratava do contrário, ou seja, de não se notar tanto o trabalho estético, que ele não se superpusesse à história narrada. Entretanto, o que acontece em filmes como o mexicano *Enamorada* (Emílio Fernández, 1946), o argentino *El ultimo payador* (Homero Manzi e Ralph Pappier, 1950) e o brasileiro *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952)² é uma grande impositação técnica e também estética. Sem negar a brilhante interpretação de Maria Rita Galvão, podemos interrogar se há um significado comum no fato de diversas obras das três cinematografias neste período serem tão rebuscadas.

Em relação à película brasileira e à argentina, é interessante notar ainda que ambas são ficcionalizações da vida de músicos que marcaram a canção popular de seus países. Ademais, o filme brasileiro foi fotografado por José María Beltrán, profissional espanhol que se radicou na Argentina onde trabalhou em fitas importantes como *Assim é a vida* (*Así es la vida*, Francisco Mugica, 1939) ou *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). E o fotógrafo da película argentina foi Mario Pagés, que depois imigraria para o Brasil onde se destacou como diretor de fotografia de cinema e televisão.

Ao fim e ao cabo, temos em *Pantallas transnacionales* uma rica cartografia das relações cinematográficas entre Argentina e México no período de predomínio do *Star system*. Que o livro inspire, pelos seus resultados relevantes de pesquisa, outros trabalhos que busquem relacionar ou comparar os cinemas realizados na América Latina.

Referências

GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LUSNICH, A. L.; AISEMBERG, A.; CUARTEROLO, A. (Org.). *Pantallas transnacionales: el cine argentino y mexicano del período clásico*. Cidade do México: Cineteca Nacional; Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

PARANAGUÁ, P. A. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. Paris: L'Harmattan, 2000.

submetido em: 30 ago. 2018 | aprovado em: 22 out. 2018

²A produtora desses filmes foram, respectivamente, Panamerican Films, Estudios San Miguel e a Vera Cruz.